

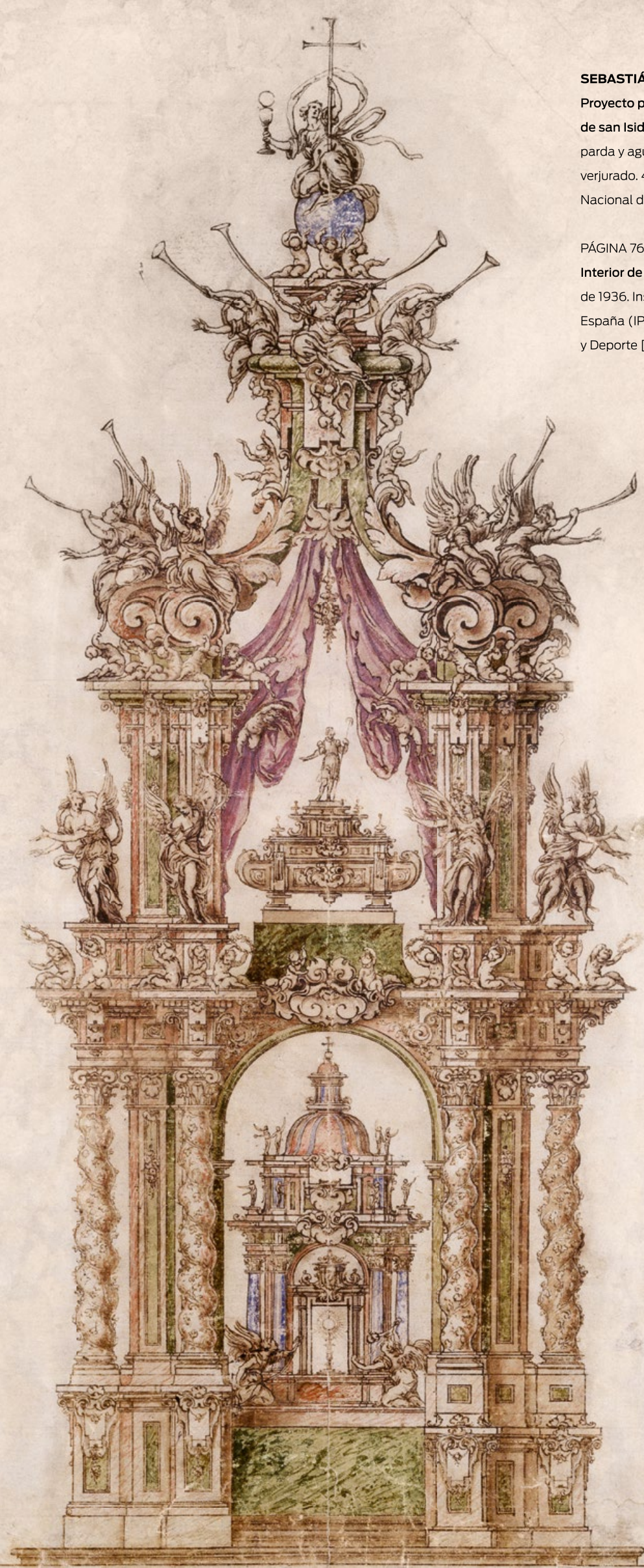


Una capilla para san Isidro

A CHAPEL FOR SAINT ISIDORE PAGE 155

Durante la Guerra Civil española se destruyó uno de los espacios sagrados más importantes del Madrid barroco: la Capilla de san Isidro de la Iglesia de san Andrés. Nuevos hallazgos fotográficos permiten indagar sobre su proceso de construcción y recomponer su aspecto original.

TEXTO ÁNGEL RODRÍGUEZ REBOLLO Y RAÚL GÓMEZ ESCRIBANO
PLANIMETRÍAS RAÚL GÓMEZ ESCRIBANO



SEBASTIÁN DE HERRERA BARNUEVO
Proyecto para el baldaquino de la Capilla de san Isidro. 1659. Lápiz, pluma de tinta parda y aguadas de color sobre papel verjurado. 415 x 290 mm. Biblioteca Nacional de España, Madrid [Dib/13/2/80].

PÁGINA 76
Interior de la Capilla de san Isidro. Antes de 1936. Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte [Archivo Moreno, 35003_B].



Dib. orig. de H. Barnuevo

1659



ÁNGEL RODRÍGUEZ

REBOLLO ES COORDINADOR DEL SEMINARIO DE ARTE E ICONOGRAFÍA DE LA FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA.

RAÚL GÓMEZ ESCRIBANO

ES DOCTOR ARQUITECTO EN PATRIMONIO POR LA UPM. ABORDA LA INVESTIGACIÓN GRÁFICA DE LA ARQUITECTURA HISTÓRICA.

EN 2022 SE CELEBRA el cuarto centenario de la canonización de san Isidro¹ y, a pesar de lo mucho que se ha escrito sobre su capilla madrileña, aún quedan por resolver algunos interrogantes sobre su construcción², creada en etapas sucesivas según diversos proyectos a lo largo del siglo XVII. Fue destruida por las llamas en julio de 1936 y aunó las tres artes mayores en una síntesis solo equiparable a proyectos como el Ochoavo de la catedral de Toledo o la Pieza Ochavada del Alcázar de Madrid³.

El estudio detallado de algunos dibujos y trazas de esta obra arroja nueva luz sobre la participación de Alonso Cano en el proyecto. Asimismo, el hallazgo de unas fotografías inéditas tomadas entre 1930 y 1933 durante la restauración de la capilla⁴ permite profundizar en las intervenciones de Francisco Caro, Sebastián de Herrera Barnuevo y Juan de Lobera.

Antes de nada, debemos decir que la propuesta de Cano para el retablo-relicario de la Iglesia de san Andrés debe entenderse dentro de unos parámetros concretos. La llegada del artista granadino a Madrid en 1638 coincidió con un momento crucial en el panorama cortesano, tras el fallecimiento de los pintores regios Eugenio Cajés (†1634) y Vicente Carducho (†1638)⁵. Ambos habían acaparado hasta ese momento los encargos religiosos para los patronatos reales, por lo que su desaparición suponía una oportunidad única, que coincidía además con la renovación de la iglesia madrileña para dignificar los restos del santo labrador. Ya en 1629 se había encargado un primer proyecto a Juan Gómez de Mora que no llegó a ejecutarse. Por eso, en los años sucesivos se plantearon otros planes de construcción para la Capilla de san Isidro.

A pesar de la disparidad de fechas propuestas para la traza del granadino conservada en el Museo del Prado (D3807)⁶, hay cierta unanimidad en datarla hacia 1643. El hecho de que aparezca en ella el arca de san Isidro bajo un cuadro de san Andrés –titular de la iglesia– se

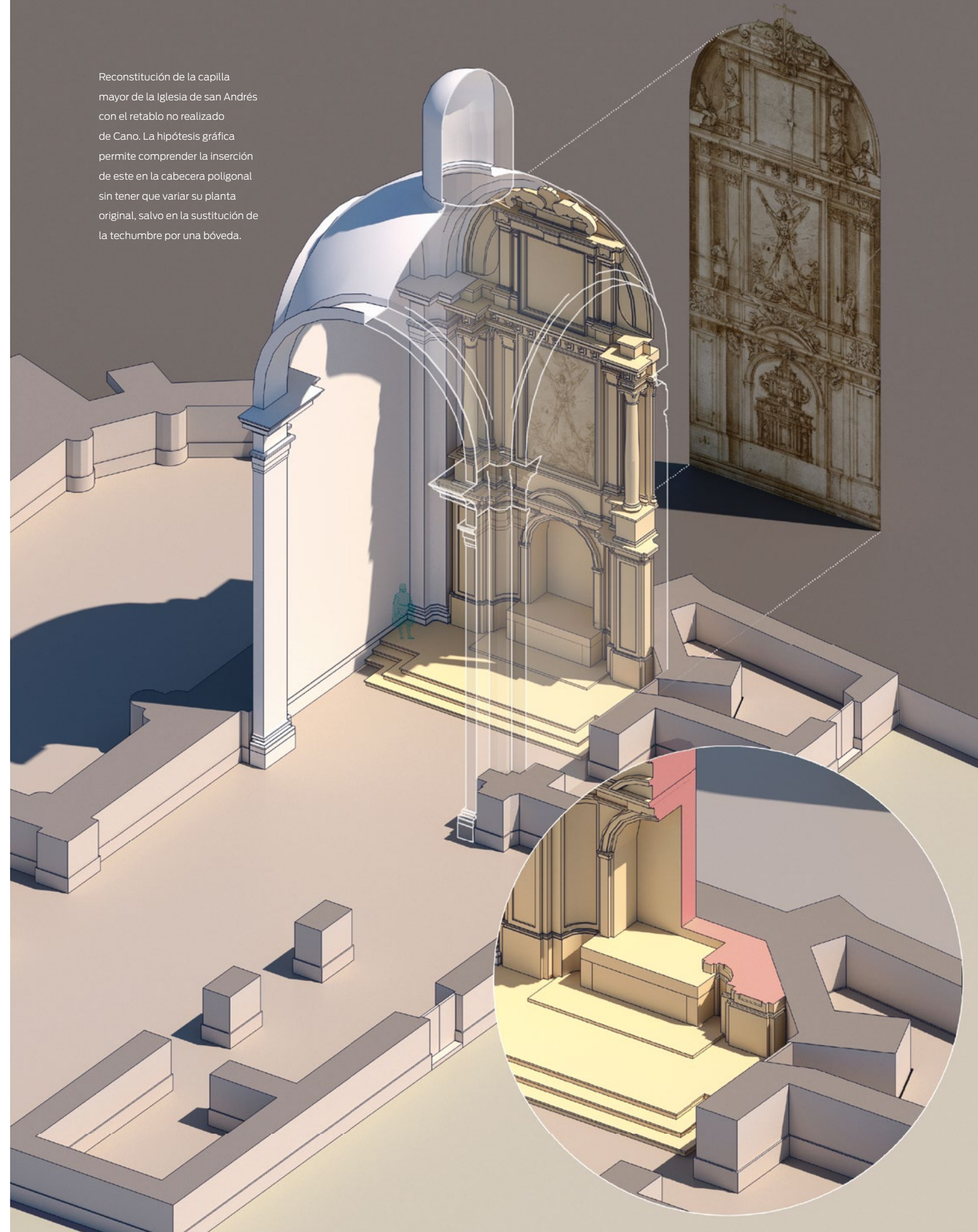
ha interpretado en algunos estudios como un intento de unificar en la capilla mayor a ambos⁷. No obstante, la comparación de este dibujo con la traza primigenia realizada por Gómez de Mora invalidaría esta posibilidad⁸.

Otra opción nos lleva a relacionar nuestro dibujo del Prado con el proyecto elaborado por Alonso Carbonel en 1638 (Museo de Historia, Madrid, ASA-1-6-160)⁹. Este propuso la construcción de una nueva capilla ampliando lateralmente el templo hacia el cementerio que precedía a la iglesia, colocándola en paralelo a la nave mayor. Aunque con poco detalle, la traza muestra el arca del santo a los pies del retablo, con un cuadro enmarcado sobre él y flanqueado por columnas pareadas. Dicho esbozo se asemeja al esquema compositivo que proponía en su dibujo Alonso Cano. Sin embargo, si se hubiera pensado para la capilla lateral, habría resultado pequeño tanto por la altura de los peldaños como por la mesa del altar, que se levantaría apenas 60 centímetros del suelo, dejando la urna al alcance de la mano.

Las anteriores deducciones nos llevan a pensar que el retablo de san Isidro tuvo que tener un tamaño intermedio. Fijando una altura razonable para la mesa del altar en tres pies y medio –un metro aproximado– y comparándolo con la traza elaborada en 1659 por Sebastián de Herrera Barnuevo para el baldaquino de la misma capilla (BNE, Dib/13/2/80), comprobamos que la altura de las gradas es muy similar y que el arca de plata que ambos representan también es equiparable.

De este análisis métrico se desprende una primera conclusión. El retablo debía adaptarse a una capilla de unos 25 pies de ancho, medidas que definitivamente no encajan con ninguno de los bocetos proyectados (construidos o no). La segunda y reveladora pista la ofrece la propia traza de Cano: la profundidad del espacio donde se coloca el retablo es muy reducida, como demuestra el hecho de que el remate no acaba en el arco

Reconstrucción de la capilla mayor de la Iglesia de san Andrés con el retablo no realizado de Cano. La hipótesis gráfica permite comprender la inserción de este en la cabecera poligonal sin tener que variar su planta original, salvo en la sustitución de la techumbre por una bóveda.



Fotografía del exterior de la Capilla de san Isidro tomada por Juan Moya Idígoras. 1930-1933. Biblioteca Regional Joaquín Leguina, Madrid [Mg.III/30].

¹ Texto realizado en el marco del convenio entre la Fundación Universitaria Española y la Biblioteca Nacional de España para el estudio de dibujos de escuela madrileña de la segunda mitad del siglo XVII de la BNE (2018-2021). ² Síntesis de todo ello es el volumen de COTILLO TORREJÓN, Esteban Ángel. «La Real Capilla de san Isidro. Biografía documentada histórico artística hasta 1670». *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº 49-50, 2016, pp. 9-570. ³ Ya fue apuntado en RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel. «Felipe IV, Velázquez y el Alcázar de Madrid. recapitulación y nuevas vías de estudio a través del coleccionismo regio». *Goya*, nº 359, 2017, p. 102. ⁴ El reportaje pertenece a la *Colección gráfica de Juan Moya Idígoras*, padre de Lledós, gran aficionado a la fotografía y probable autor del mismo. Forma parte de los fondos de la Biblioteca Regional Joaquín Leguina de Madrid (Sig. Mg.III/30). ⁵ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. «Encargos y clientes de Alonso Cano en la corte de Felipe IV». En: *Alonso Cano. La modernidad del siglo de oro español*. Cat. exp. Madrid: Fundación Santander, 2002, pp. 77-78. ⁶ VELIZ, Zahira. *Alonso Cano [1601-1667]. Dibujos. Catálogo Razonado*. Santander: Fundación Botín, 2011, pp. 444-446, nº cat. 100. ⁷ Para todo lo señalado hasta fecha véase VELIZ, op. cit., pp. 444-446, nº cat. 100, así como CRUZ YABAR, Juan María. «La capilla madrileña de San Isidro y sus proyectos previos». *Anales de Historia del Arte*, 25, 2015, pp. 182-185. ⁸ La reconstrucción del templo primitivo permite comprobar cómo para cubrir el ancho de la nave mayor, el retablo de Cano tendría unas gradas de 21 cm de alto cada peldaño. Además, habría sido necesario elevar considerablemente los muros laterales y la cubierta de la iglesia para darle cabida, algo muy alejado de las proporciones espaciales de este tipo de templos madrileños. ⁹ Relacionado inicialmente por Virginia Tovar con el proyecto de Gómez de Mora de 1629, Cruz Yabar lo ha identificado como una copia de Mora realizada en 1639 a partir del proyecto de Carbonel, ganador del concurso del año previo. CRUZ YABAR, op. cit., pp. 165 y ss.



que lo cubre, sino que lo rebasa. Nos encontraríamos así ante el diseño de un cuerpo de planta cuadrada cubierto por una bóveda sobre pechinas, hasta cuya cornisa ascendería la cruz.

Por último, existe la posibilidad de que la traza de Cano conservada en el Prado se corresponda con la discutida reconstrucción de la capilla mayor del templo madrileño, en cuyo caso nos situaríamos en un proyecto de principios de 1642. En aquel momento se estaba valorando tanto la posibilidad de reformar la iglesia como la opción de construir una capilla *ex profeso* para san Isidro¹⁰, pero lo cierto es que la documentación confunde más que aclara. De las propuestas presentadas, se eligieron las de Gómez de Mora, fray Lorenzo de san Nicolás, Pedro de la Torre y el hermano Bautista. Pese a que De la Torre resultó ganador, en 1643 se paralizaron las obras y se requirieron de nuevo las propuestas de los maestros. Es entonces cuando aparece Alonso Cano en sustitución del hermano Bautista, lo que parece indicar que este habría participado también en el concurso del año anterior¹¹.

En ese contexto y teniendo en cuenta el análisis realizado al dibujo del granadino, este encajaría bien con la propuesta de un «diseño de iglesia para el Santísimo Sacramento y San Isidro» del concurso de 1642¹², que supondría la reconstrucción de la capilla mayor respetando la geometría de sus muros. La planta correspondiente a dicho diseño casa perfectamente con las restricciones geométricas que supondría el ábside poligonal de la primitiva cabecera gótica.

Otro de los hechos más llamativos de la construcción y ornato de la Capilla de san Isidro es la participación del pintor Francisco Caro

FRANCISCO CARO

Nacimiento de la Virgen (izquierda) y **Huida a Egipto** (derecha). 1658-1659. Detalles de sendas fotografías tomadas por Juan Moya Idígoras Lledó entre 1930 y 1933. Biblioteca Regional Joaquín Leguina, Madrid [Mg.III/30].

(Sevilla, hacia 1624-Madrid, 1667). A pesar de estar documentada con precisión entre mayo de 1658 y abril del año siguiente¹³, sorprende que se eligiese a un recién llegado en vez de a pintores con experiencia en la corte. Palomino se refirió a él como «discípulo» de Alonso Cano¹⁴, pero ese dato no parece suficiente para entender por qué recibió tal encargo. No obstante, Antonio de Contreras, protector de la fábrica de San Isidro, debió quedar contento con el resultado, pues un año más tarde le encargaría para el Convento de san Francisco de Segovia su pintura más conocida: *San Francisco de Asís en la Porciúncula* (MNP, P5249).

Caro era hijo del bodegonista sevillano Francisco López Caro formado, al igual que Alonso Cano y Velázquez, en el taller de Pacheco. Su llegada a Madrid coincidió con la del granadino, que venía a solucionar ante el Rey sus problemas con el cabildo. ¿Pudo el Racionero mediar en el encargo de Caro o incluso haberlo recibido él en primera instancia, habida cuenta de su vinculación con la fábrica desde 1642? Sea como fuere, no resulta baladí que Caro hubiera ya comenzado los ciclos marianos para la catedral granadina y el convento del Ángel Custodio, cuyos dibujos preparatorios pudo haber conocido su supuesto discípulo.

El programa iconográfico inicial de la capilla madrileña incluía más de 30 lienzos¹⁵, pero la realidad fue bien distinta. Caro se hizo cargo de las 13 pinturas sobre la vida de la Virgen y de ellas solo entregó 10, por lo que las restantes fueron acabadas por Alonso del Arco (a decir de Palomino¹⁶). Tres de ellas se cobijaban en el centro de los arcos de medio punto que hacían frente

HASTA LA FECHA SOLO SE CONOCÍAN ALGUNOS DE LOS PASAJES MARIANOS PRESENTES EN LA CAPILLA

al baldaquino central, de las cuales dos estaban sobre sendas puertas con imágenes de la Virgen y san Isidro, con unas dimensiones de cuatro pies de ancho por 5 pies de alto (110 x 160 cm aprox). Las otras diez pinturas tenían una proporción más alargada, de 4 pies de ancho y 8 de alto (125 x 230 cm aprox), estaban colocadas a ambos lados de cada arco y en cada una de las cuatro esquinas achaflanadas. Cabe destacar la plena integración de pintura y arquitectura en el diseño de la decoración del ochavo, cubriendo los recuadros delimitados por cornisas, impostas, pilastras y las molduras de las sobrepuestas.

Hasta la fecha solo se conocían algunos de los pasajes marianos presentes en la capilla gracias a Palomino, así como al volumen publicado

IZQUIERDA

FRANCISCO CARO
Santísima Trinidad. 1658-1667. Óleo sobre lienzo. 125,5 x 125,3 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid [P1315].

DERECHA

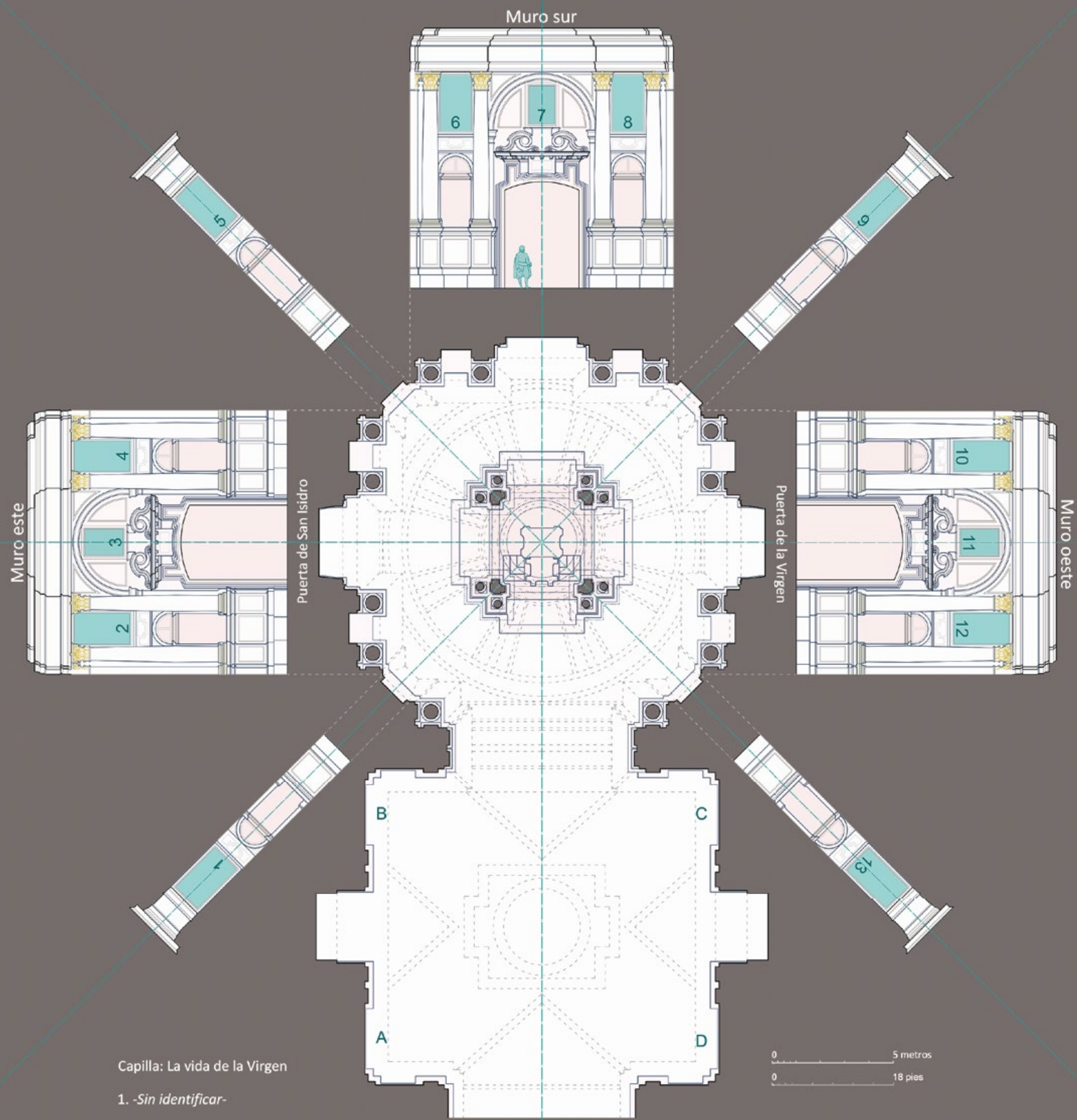
FRANCISCO CARO
Coronación de la Virgen. 1658-1659. Detalle de una de las fotografías tomadas por Juan Moya Idígoras entre 1930 y 1933. Biblioteca Regional Joaquín Leguina, Madrid [Mg.III/30].

en 1922 con motivo del tercer centenario de la canonización de san Isidro¹⁷. Ahora presentamos aquí varias fotografías inéditas tomadas por Moya en 1933 que arrojan nueva luz, pues se aprecian con claridad en ellas cinco episodios: la *Inmaculada Concepción*, el *Nacimiento de la Virgen*, los *Desposorios*, la *Huida a Egipto* y la *Coronación de la Virgen*. Estas imágenes, junto a las que figuran en las instantáneas de los fondos Moreno y Polentinos del IPCE, añaden más información hasta completar el ciclo a falta del cuadro inicial¹⁸.

Salvando esta única falta, el conjunto comenzaba por el muro oriental del ochavo con la *Inmaculada Concepción*, continuaba por el del mediodía y finalizaba en el occidental con la *Coronación*. Esta última aparece con claridad en las instantáneas de Moya y evidencia su proximidad con la *Santísima Trinidad* del Prado atribuida a Caro (P1315). También con Alonso Cano.

Hay un tercer tema de la Capilla de san Isidro sobre el que quisiéramos tratar: su baldaquino, porque la maestría de la traza propuesta por Sebastián de Herrera Barnuevo conservada en la Biblioteca Nacional ha eclipsado históricamente la obra finalmente ejecutada por Juan de Lobera, cuya presencia en la fábrica de la capilla está documentada desde 1657.

¹⁰ *Ídem.*, p. 176. ¹¹ COTILLO TORREJÓN, *op. cit.*, p. 181. Pese a la interpretación de Cotillo, la documentación deja entrever que las trazas presentadas en 1643 no se realizaron *ex profeso* en ese momento y que serían aquellas presentadas en 1642. ¹² CRUZ YABAR, *op. cit.*, p. 176. Las trazas presentadas por los maestros debían incluir plantas y alzados, a juzgar por la noticia sobre la elección del proyecto de Pedro de la Torre. Véase COTILLO TORREJÓN, *op. cit.*, p. 145. ¹³ *Ídem.*, p. 326 y ss. ¹⁴ PALOMINO Y VELASCO, Acisclo Antonio. *Museo Pictórico y Escala Óptica*. Madrid: Pedro Antonio de Bedmar, 1715-1724 [Ed. Madrid, Aguilar, 1947], p. 947. ¹⁵ COTILLO TORREJÓN, *op. cit.*, p. 327. ¹⁶ Existe cierta confusión sobre ello a partir de lo señalado por PALOMINO, *op. cit.*, p. 1078. El tratadista menciona en la biografía de Del Arco tres pinturas: los *Celos de San Isidro*; el *Nacimiento de la Virgen*; y *San Joaquín y Santa Ana*. Esta última no corresponde a dos cuadros distintos, sino al *Encuentro en la Puerta Dorada*. ¹⁷ *La Capilla de San Isidro en la Parroquia de San Andrés. Exposición bibliográfica e iconográfica del centenario de San Isidro*. Madrid: 1922. ¹⁸ IPCE, Archivo Polentinos, DCP-A-2590; DCP-A-2591; DCP-A-2592; DCP-A-2599; DCP-A-2603; DCP-A-2605; DCP-A-7404; DCP-A-7411. IPCE, Archivo Moreno, 35003-B.



Capilla: La vida de la Virgen

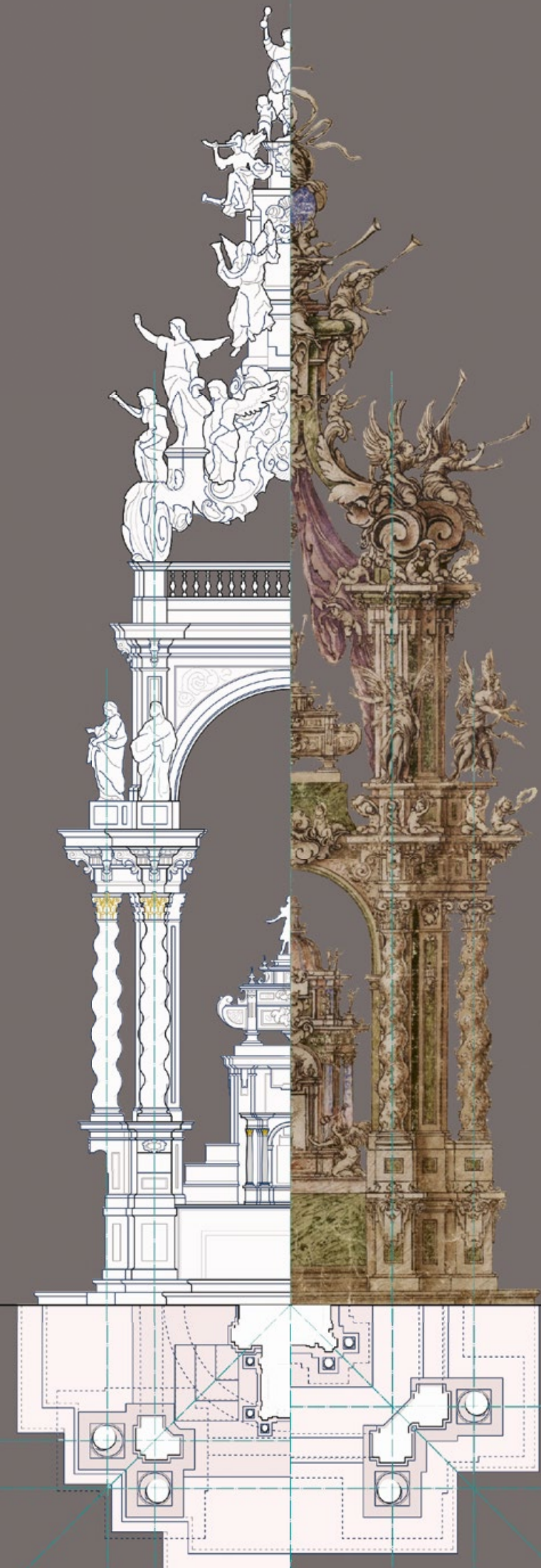
1. -Sin identificar-
2. Inmaculada Concepción
3. Natividad de la Virgen
4. Purificación
5. Desposorios de la Virgen
6. Anunciación
7. Visitación
8. Natividad
9. Adoración de los Reyes
10. Adoración de los pastores
11. Presentación en el templo
12. Huida a Egipto
13. Coronación de la Virgen

Conexión con Iglesia de S. Andrés

0 5 metros
0 18 pies

Antecapilla: La vida de San Isidro

- A. Milagro del pozo
Francisco Rizi
- B. San Isidro y Alfonso VIII en las Navas de Tolosa
Francisco Rizi
- C. Alfonso VIII reconociendo el cadáver de San Isidro.
Juan Carreño de Miranda
- D. Milagro de la Fuente. Juan Carreño de Miranda.



Reconstitución del baldachino diseñado por Juan de Lobera en comparación con la propuesta presentada por Sebastián de Herrera Barnuevo.

PÁGINA 82

Levantamiento de los parámetros interiores de la Capilla de san Isidro con la disposición del programa iconográfico mariano realizado por Francisco Caro.

0 2 metros
0 6 pies



Lo impreciso de la participación de Barnuevo, que solo consta documentalmente en 1659, ha generado controversia sobre hasta qué punto su dibujo fue la base para el trabajo de Lobera. Sin embargo, Wethey¹⁹ ya señaló a este último como autor material del tabernáculo, que se ejecutó a partir de una traza propia²⁰. En ese sentido, la reconstitución gráfica que ahora proponemos gracias al valioso reportaje fotográfico de Moya ofrece novedades sobre ello.

El baldaquino ejecutado dista claramente de la riqueza ornamental de la traza de Barnuevo, lo cual no quiere decir que carezca de una estructura compositiva que responde al espacio al que iba a ser destinada. Este hecho lo evidencia la presencia de una traza muy sintética del nicho del muro de la capilla en el verso del dibujo de Barnuevo. Si este presenta un movimiento ascendente potenciado por el propio orden de las columnas y por la profusión de figuras de forzados escorzos, Lobera llevó a cabo una arquitectura más hierática –también de más fácil ejecución– que únicamente permitió cierta libertad decorativa en el remate, como se puede apreciar en el fondo fotográfico inédito.

De la comparación también se desprende un interés manifiesto por aligerar espacialmente un interior abigarrado, potenciando la componente



IZQUIERDA

JUAN DE LOBERA

Remate del baldaquino de san Isidro. 1659-1660.

Fotografía tomada por Juan Moya Idígoras.

Biblioteca Regional Joaquín Leguina, Madrid [Mg.III/30].

DERECHA

JUAN DE LOBERA

Trascoro de la Catedral de Sigüenza. A partir de 1660.

Fotografía: Imagen M.A.S.

vertical. El hecho de que al principio Lobera plantease columnas salomónicas –idea desechada ya en el momento de redactar las condiciones de la ejecución–, hubiera aportado dinamismo, pero el efecto de esbeltez hubiera sido el mismo (por ser independiente el estilo del fuste al orden estructural del conjunto). Si hubiese construido las columnas según la idea inicial, su apariencia habría sido similar a la del trascoro de la Catedral de Sigüenza, obra también suya²¹ y con la que mantiene una gran similitud compositiva.

Su cornisa supone una línea clara de diferenciación a nivel arquitectónico y decorativo. El austero diseño presente en el cuerpo de columnas estriadas juega con la modulación arquitectónica del interior de la planta ochavada de la capilla, mientras que se reserva la carga más expresiva para el remate (que pertenece ya al espacio del tambor). En definitiva, el aligeramiento de la arquitectura y de la decoración del altar permitió, frente a la apuesta de Barnuevo, poner en valor la serie de pinturas realizadas por Caro y aumentar así el campo visual para su contemplación.

Como decíamos al inicio, la Capilla de san Isidro fue un trabajo conjunto de arquitectos, escultores y pintores; una obra coral desaparecida cuyo estudio todavía puede deparar muchas novedades.

¹⁹ WETHEY, Harold. E. «Sebastián Herrera Barnuevo». *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 11, Buenos Aires, 1958, pp. 11-65. ²⁰ COTILLO TORREJÓN, *op. cit.*, pp. 390 y ss. ²¹ MARCO MARTÍNEZ, Juan Antonio. «Datos inéditos de una obra ya conocida. El altar de Nra. Sra. la Mayor». *Ábside*, 17, 1992, pp. 15-20.