

La Torre de la Parada

Autor: Félix Castello

Título: La Torre de la Parada

Fecha: hacia 1636

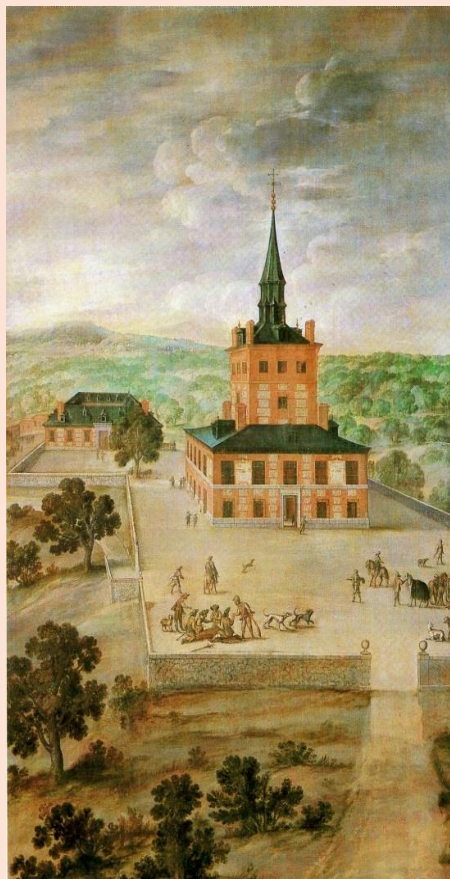
Lugar: Madrid

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: altura=215cm / anchura=129 cm

Núm. Inventario: 3131 Museo Arqueológico Nacional. Depositado en el Museo de Historia de Madrid en 1926.

Inscripción: "La Torre de la Parada", en el ángulo inferior derecho





DESCRIPCIÓN

En esta obra se representa la Torre de la Parada en el Monte de El Pardo, uno de los **"Reales Sitios"**, residencias de recreo que, desde Felipe II, los monarcas concibieron como lugares de descanso, alejados del Alcázar. Algunos de ellos se utilizaron, además, como cazaderos, y este es el caso la Torre, una pequeña construcción convertida en pabellón de caza, donde los reyes y su séquito podían descansar tras las jornadas cinegéticas (Figura 1).

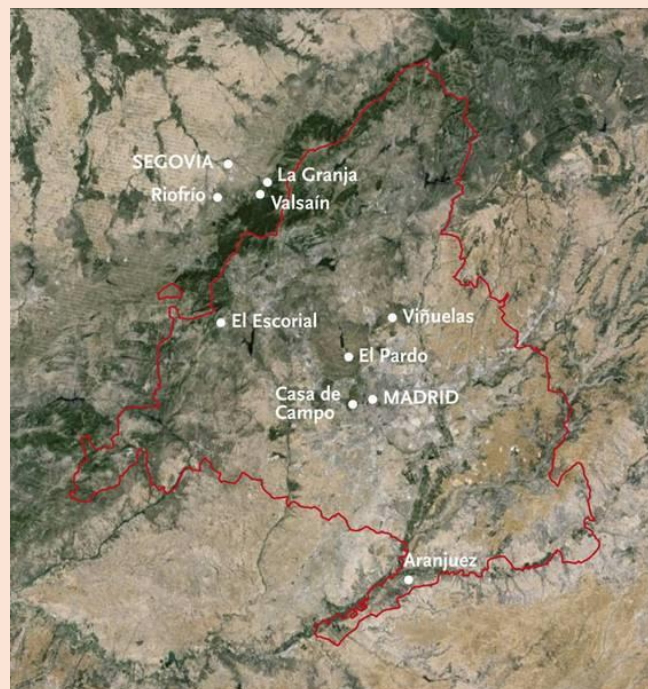


Figura 1. Localización de los Reales Sitios en las provincias de Madrid y Segovia.

Al valor iconográfico de la Torre - la arquitectura como **símbolo del poder** de una dinastía-, se une el del **paisaje**, una panorámica del Real Sitio de El Pardo, que queda excluida del espacio de la Torre por las **tapias** que la limitaban y aislaban del extenso monte. Al fondo, el perfil azulado de **la Sierra de Guadarrama** se une con los pardos de la encinas que salpican la sierra, recordando la paleta y los "lejos" de Velázquez en los cuadros que adornaron algunas salas de la Torre.



Otros Reales Sitios en los alrededores de la Sierra de Guadarrama o cerca de Madrid, tuvieron la función de pequeñas casas de descanso. Una de ellas fue la **Casa de Nieve en el Puerto de la Fuenfría o Casa Eraso** (Figura 2), cerca de Valsaín, " a una legua de Madrid", donde además de guardar la nieve de los neveros cercanos, Felipe II también la concibió para comer y descansar cuando la familia real visitaba el bosque en el camino a tierras de Segovia. Era una construcción con aire de cabaña, austera y no exenta de cierto pintoresquismo.



Figura 2. Casa Eraso o Casa de la Nieve. Patrimonio Nacional.

Cercano a El Escorial, **El Campillo** fue en origen un pueblo que quedó adscrito al Real Monasterio, al convertirlo Felipe II en un lugar para la caza, en 1596, tras expulsar a sus habitantes. Pueblo y Monasterio quedaron unidos por dos avenidas que los comunicaban entre sí. El antiguo palacio-fortaleza de El Campillo fue remodelado en la fecha de la compra, presentando el aspecto de un recio torreón (Figura 3).



Figura 3. Anónimo: Vista de la Real Casa del Campillo. Patrimonio Nacional.

En este otro óleo con una vista de **El Campillo** que se conserva en el Museo del Prado, se ve el torreón en el centro, una granja y una ermita (Figura 4).



Figura 4. Vista de El Campillo, casa de campo de los monjes de El Escorial. Benito Manuel de Agüero. Tercer cuarto del siglo XVII. Museo Nacional del Prado.

Lugar de descanso cercano a Madrid fue también la **Real Casa de Vaciamadrid**, “a tres leguas de Madrid”, construida por Felipe II para gozar de la ribera del río Jarama. El rey solía utilizarla cuando iba hacia Aranjuez (Figura 5):

Era la casa muy bonita, y todos sus aposentos en bajo. Tiene jardines y, en particular un soto de conejos [...].

También quedan aquí vinculados arquitectura y paisaje.

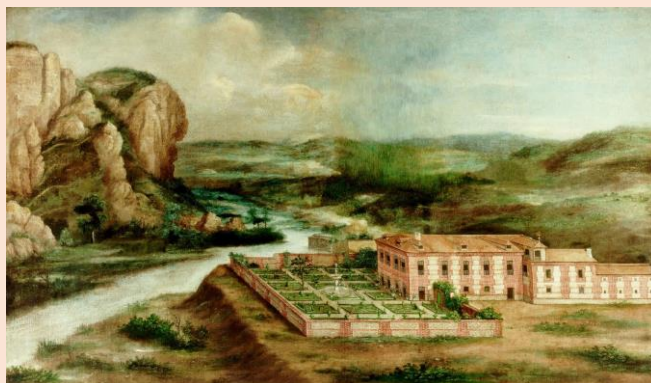


Figura 5. Anónimo: Vista de la casa de Arriba de Vaciamadrid, siglo XVII. Madrid, Patrimonio Nacional.

EL MONTE DE EL PARDO: UN LUGAR PARA LOS REYES

El **Monte de El Pardo** se encuentra situado casi en el centro geográfico de la provincia de Madrid, al noroeste de la capital, extendiéndose al pie de la Sierra de Guadarrama. (Figura 6)



Figura 6. El Pardo y la Sierra de Guadarrama.

Estudiar el origen del Real Sitio de El Pardo nos traslada hasta la Edad Media, cuando este espacio geográfico quedó integrado en el Tierra y Villa de Madrid tras la repoblación. El aprovechamiento de la leña y los pastos del lugar fueron concedidos a la Villa mediante **privilegio del rey Alfonso VII**, en 1152. En este tiempo se sucedieron disposiciones legales que, por una parte



defendían el disfrute cinegético del lugar como una reserva exclusiva de los reyes y, por otra, el aprovechamiento comunal del territorio, que era de propiedad municipal con algunas reservas de parcelas a particulares. Los reyes comenzaron a arrendar y acotar ciertas reservas para la caza, y fue aumentando su interés por obtener más derechos sobre él, aunque no será hasta el reinado de **Enrique III**, en 1405, cuando se confirmen los **privilegios** reales para cazar.

Enrique IV, con la corte aún itinerante, compra una de las dehesas del Monte de El Pardo y construye en ella una casa-fortaleza, donde alojarse. Esta dehesa recibió el nombre de **DEHESA VIEJA o MONTE HUECO**.

Se protegieron, entonces, algunas especies cinegéticas para asegurar su conservación y que los reyes dispusieran de presas suficientes, imponiendo vedas y prohibiciones al resto de la población:

Se prohíbe armar en los bosques cepos con hierros para la caza de puercos, osos y venados.

En el “Libro de la Montería”, escrito por Alfonso XI, entre 1342 y 1349, se describe ya el Monte de El Pardo como un lugar de caza mayor y menor (Figura 7).



Figura 7. Juan de Arfe y Villafañe y Mateo Pérez de Alesio. Grabado del Libro de la Montería. Siglo XVI



La **Dehesa Vieja** o **Monte Hueco**, era un pequeño espacio situado junto al río Manzanares, con límite en una suave loma llamada "Atalaya", donde se alzaría más tarde la Torre de la Parada. Aunque reducido, se fue imponiendo poco a poco con más derechos, sobre el conjunto de tierras municipales y de los particulares.

En los sucesivos reinados de los **Reyes Católicos** (Figura 8), aumentó la actividad cinegética y la toma de medidas para no alterar la exclusividad de su práctica a los monarcas:

*La caza de nuestro monte de El Pardo está vedada, prohibida y acotada.
(Pragmática de 1470)*



Figura 8. Anónimo. Retrato de boda del rey Fernando de Aragón y la reina Isabel de Castilla. Siglo XV. Convento de las Agustinas. Madrigal de las Altas Torres.



Las dehesas que rodeaban el pabellón-fortaleza real: La Zarzuela, Trofa, Valderrodrigo, Tejada, Dos Hermanas, etc., serán el embrión de los futuros “cuarteles” en que se organizó el perímetro del Monte de El Pardo (Figura 9).

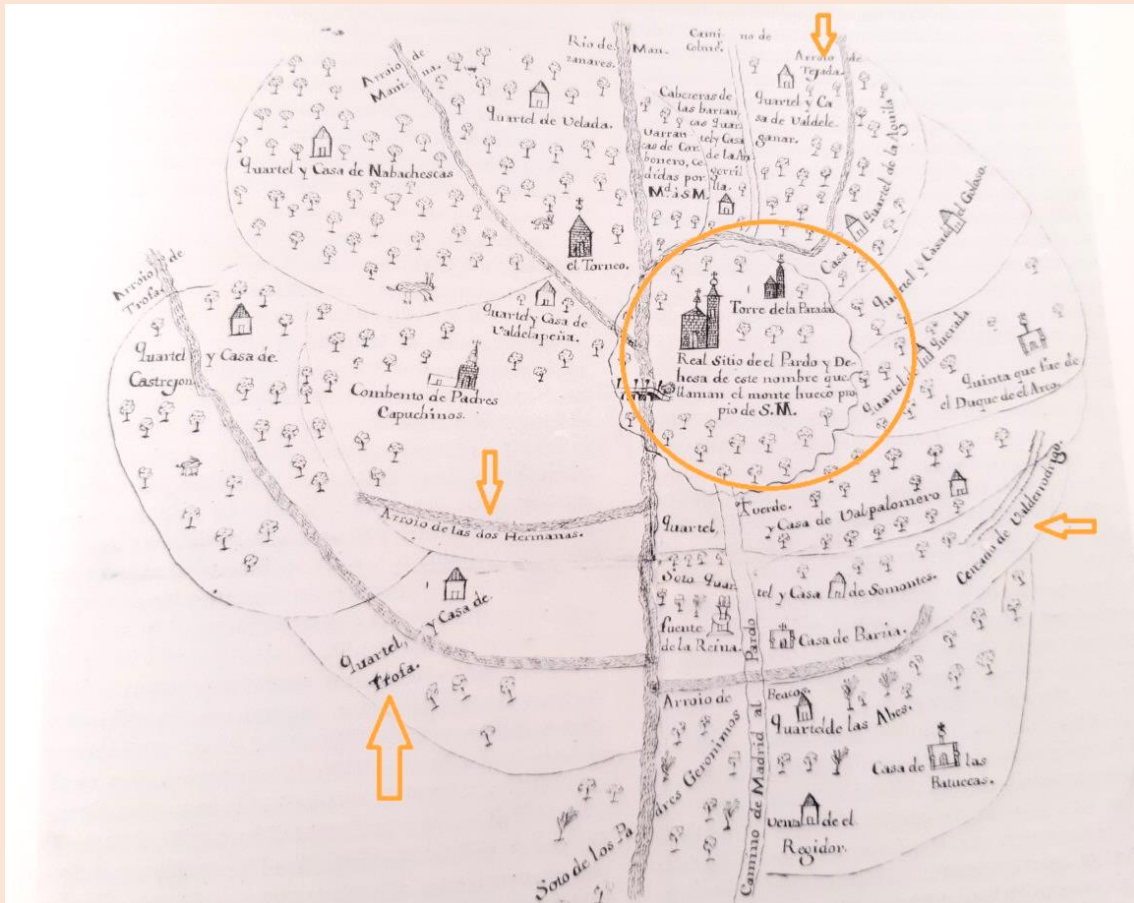


Figura 9. Representación de las fincas (cuarteles) del territorio de El Pardo en el entorno de la Dehesa Vieja donde figuran los de Trofa, Valderrodrigo, Tejada, Dos Hermanas.

Los reyes de la **Casa de Austria**, pactando con el Municipio de Madrid, fueron arrendando cada vez más las parcelas a **propietarios particulares**, y así, ampliar el espacio para el ejercicio de la caza. **Carlos I**, además, derriba la casa-fortaleza medieval y comienza la construcción del Palacio de El Pardo (Figura 10).

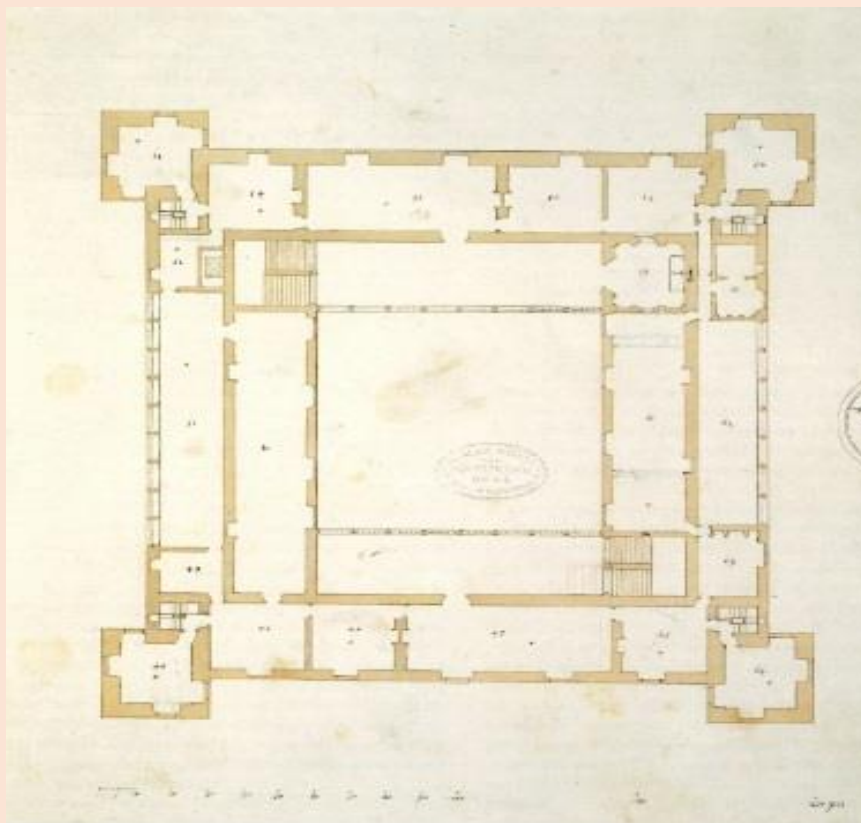


Figura 10. Planta principal del Palacio de El Pardo. 1625

Una vez establecida por **Felipe II** la Corte en Madrid, por la Real Cédula de 1571, se dividió el Monte de El Pardo en **cuarteles** y se dictaron las "Ordenanzas Reales para el Monte y Bosque de El Pardo, patrimonio y heredamiento real", fijando con linderos un espacio controlado alrededor del Palacio con la exclusividad de la caza para el recreo del monarca y su séquito. La Dehesa Vieja se definía así como núcleo fundamental de poder desde el que irradiaban una serie de caminos en dirección a los "cuarteles" que quedaron entrelazados con ella.

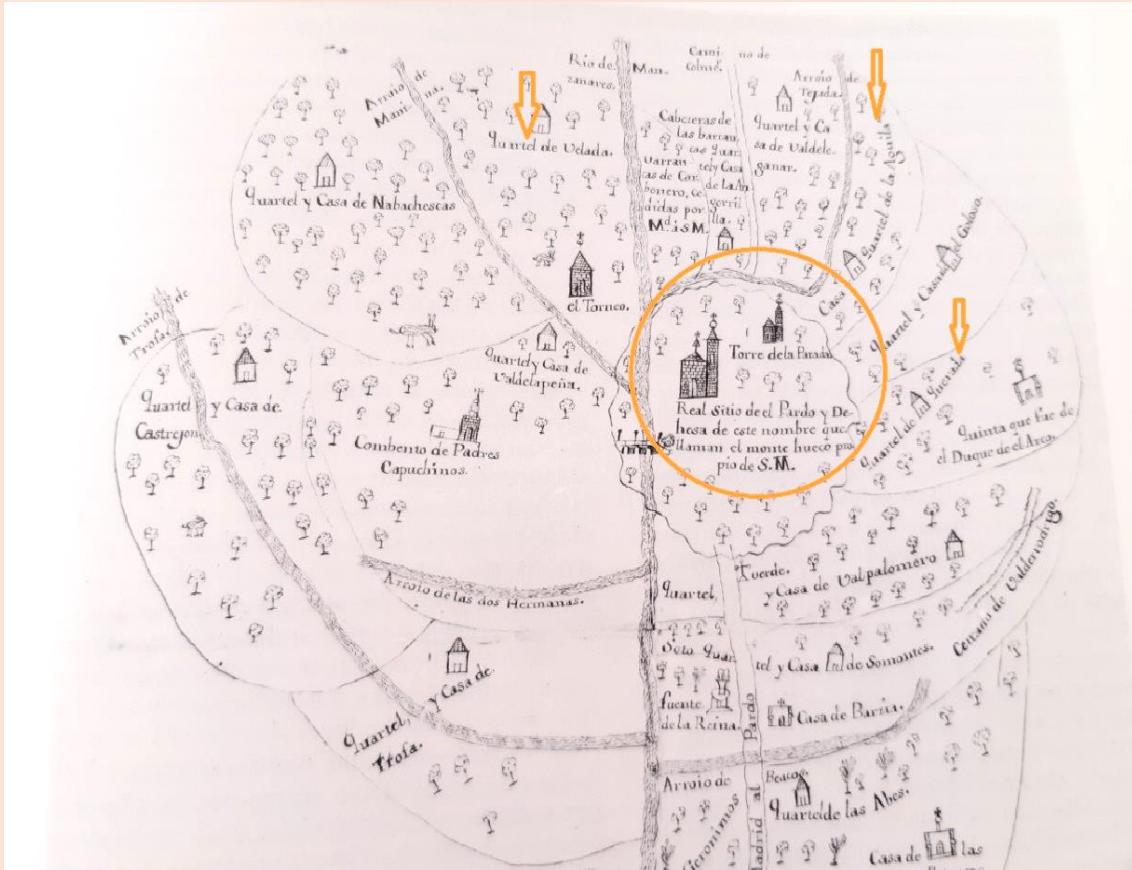
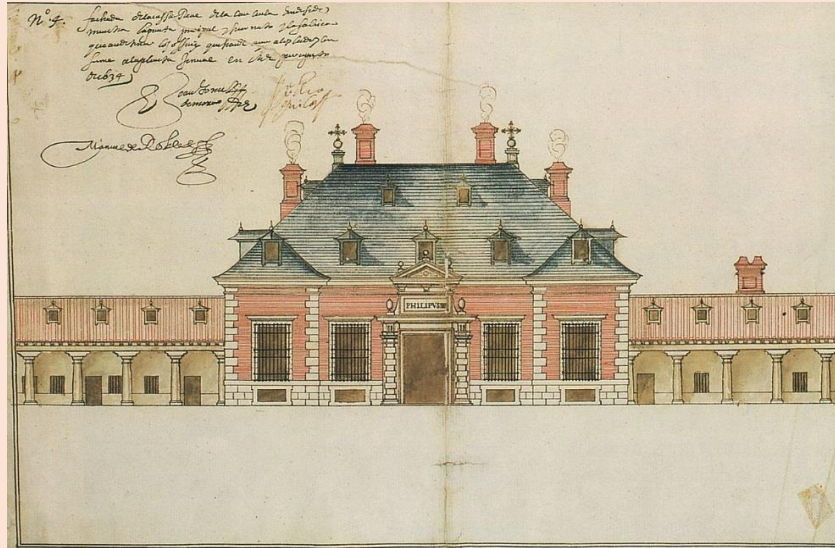


Figura 11.- Representación de las fincas (cuarteles) del territorio de El Pardo en el entorno de la Dehesa Vieja donde figuran los de Castrejón, Velada, Querada, Águila.

Felipe IV aumentó el prestigio de El Pardo como monte de caza y **compró** las primeras parcelas.

Con la llegada de los Borbones, en 1714, **Felipe V** incorpora, definitivamente, **La Zarzuela**, convirtiéndola en cuartel y ampliando la superficie de la finca en la que Felipe IV tiempo atrás había encargado construir el Palacio de igual nombre a Juan Gómez de Mora. Crecía la extensión del Monte como propiedad real que, cada vez, se integraba más en el sistema de Reales Sitios (Figuras 12 y 13).



Figuras 12. Fachada principal del Palacio de la Zarzuela. Juan Gómez de Mora. H. 1639

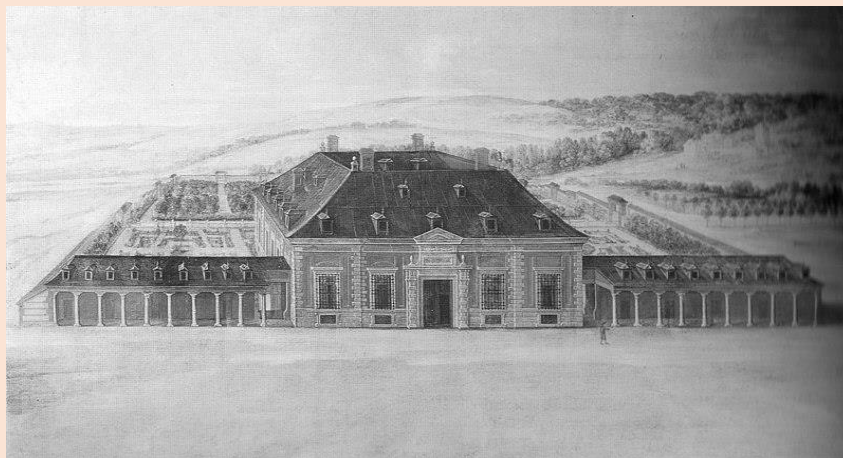


Figura 13 . Vista del Palacio de la Zarzuela. Juan Gómez de Mora. H. 1639

Fernando VI, dio un paso más y cerró el Monte en 1749, convirtiéndolo en **coto cerrado** a favor de la Corona con su adscripción exclusiva al Patrimonio Real. Se levantó una tapia de 99 km de longitud - la Cerca o **Cordón** de El Pardo- (Figura 14), la Puerta de Hierro diseñada por Ventura Rodríguez y el Puente de San Fernando.

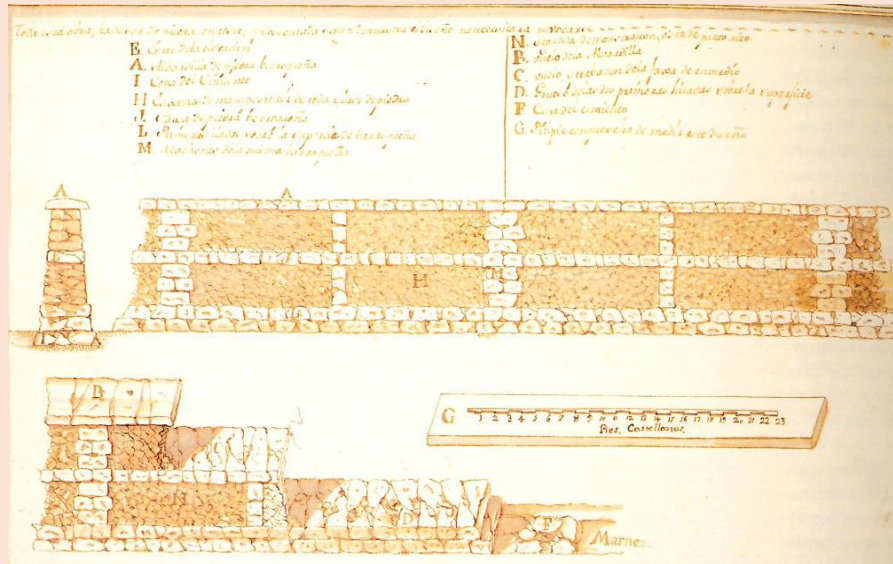


Figura 14. Proyecto para las tapias o Cordón de El Pardo. Siglo XVIII.

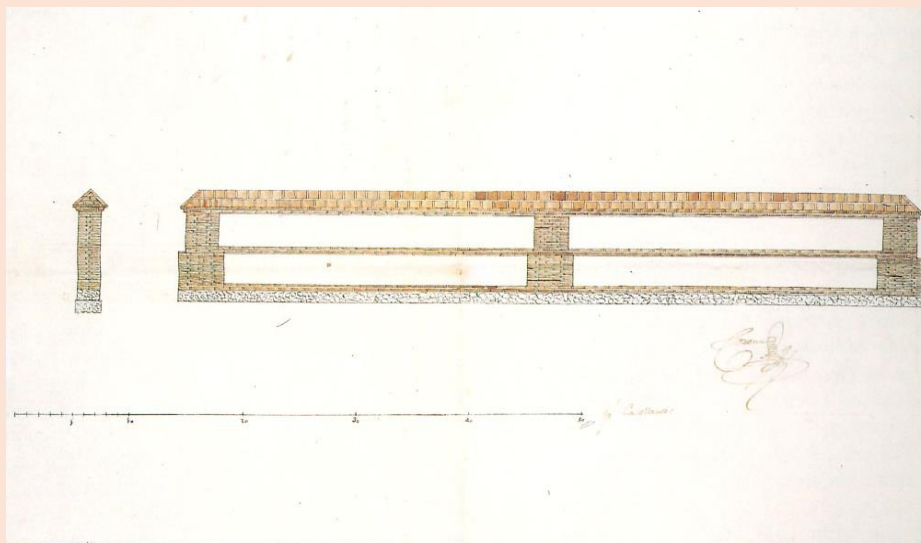


Figura 15.- Alzado de las tapias de El Pardo. Siglo XVIII.

Poco tiempo después, la **marquesa de Mejorada** vendió a la Corona la finca de **Viñuelas** que se integró en El Pardo, una de las adquisiciones de mayor notoriedad por su gran extensión y porque era un “soberbio cazadero” (Figura 16).

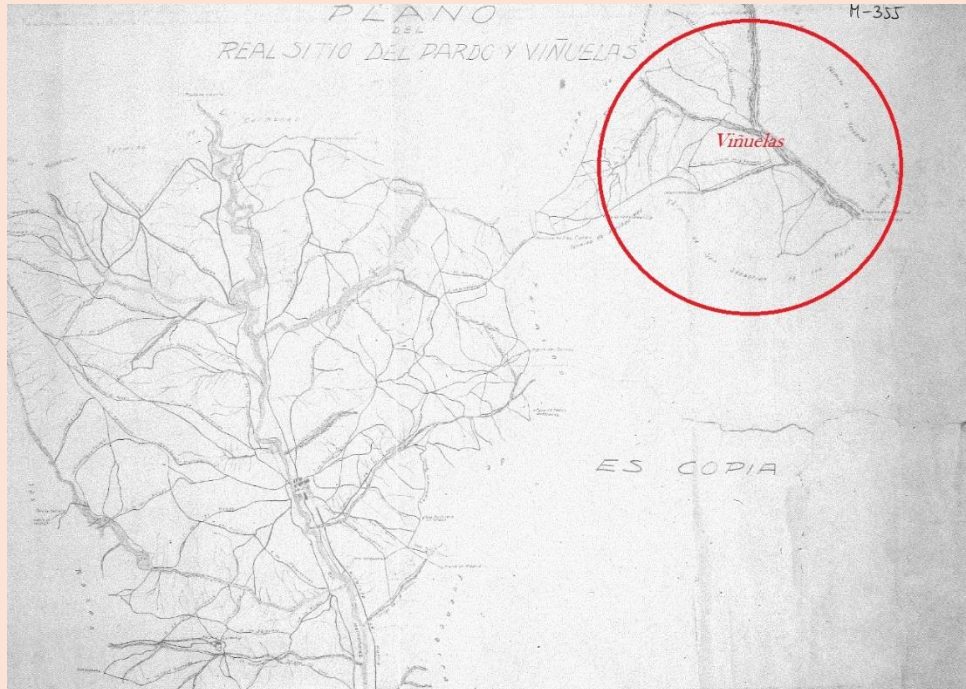


Figura 16. Topografía del Real Sitio de El Pardo y cuartel agregado de Viñuelas.

Con **Carlos III**, este llegó a su mayor extensión, adquiriendo nuevas fincas como la de **La Moraleja** (Figura 17).

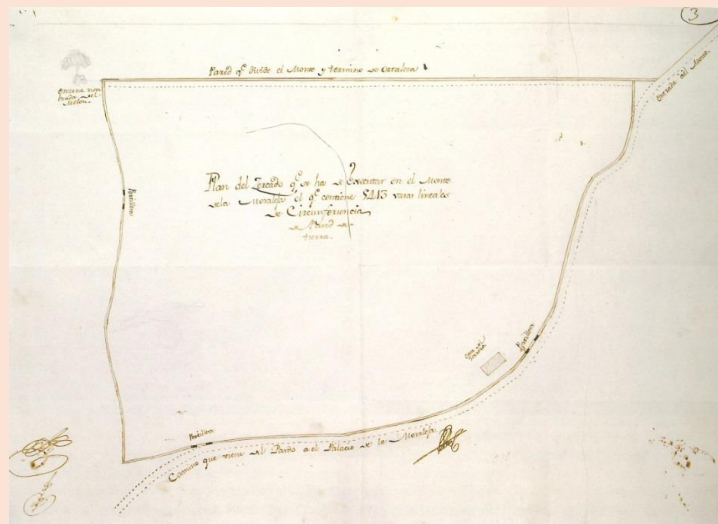


Figura 17. Perímetro de La Moraleja. Siglo XVIII.

Aunque la transmisión de tantas propiedades fue compleja, se superaron todos los obstáculos y con Carlos III, el Real Sitio de El Pardo era todo él **propiedad de la Corona** (Figura 18). Su padre, **Carlos IV** se ocupó menos de la ampliación por ser poco aficionado a la caza.

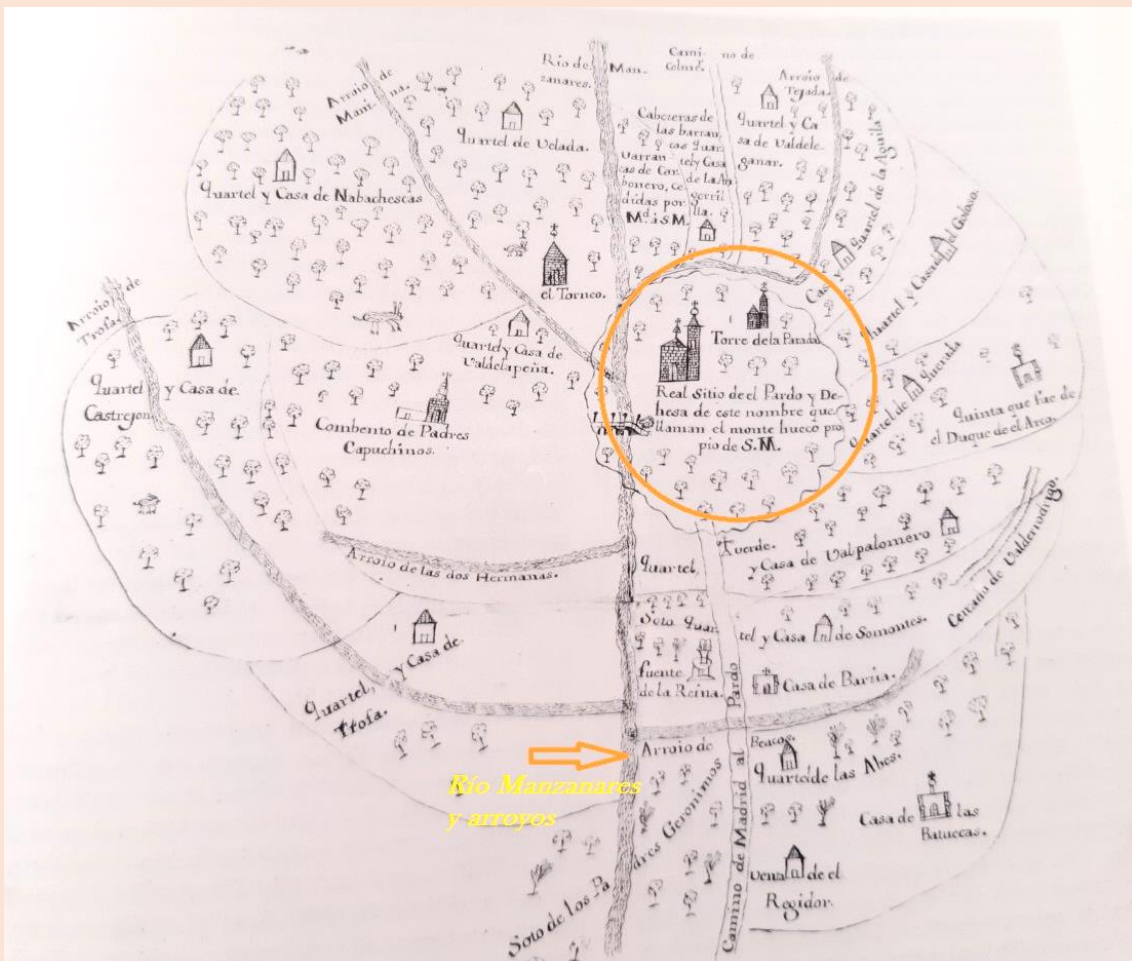


Figura 18. Representación de la Dehesa Vieja , río Manzanares y arroyos principales del Real Sitio de El Pardo. Siglo XVIII.

Vamos a volver a este dibujo del siglo XVIII, para fijarnos en el que ya aparece el cuartel rotulado como "Quinta que fue del Duque de el Arco", la finca que este duque cedió a la corona en **1745**, quedando incorporada al Real Sitio (Figura 19).

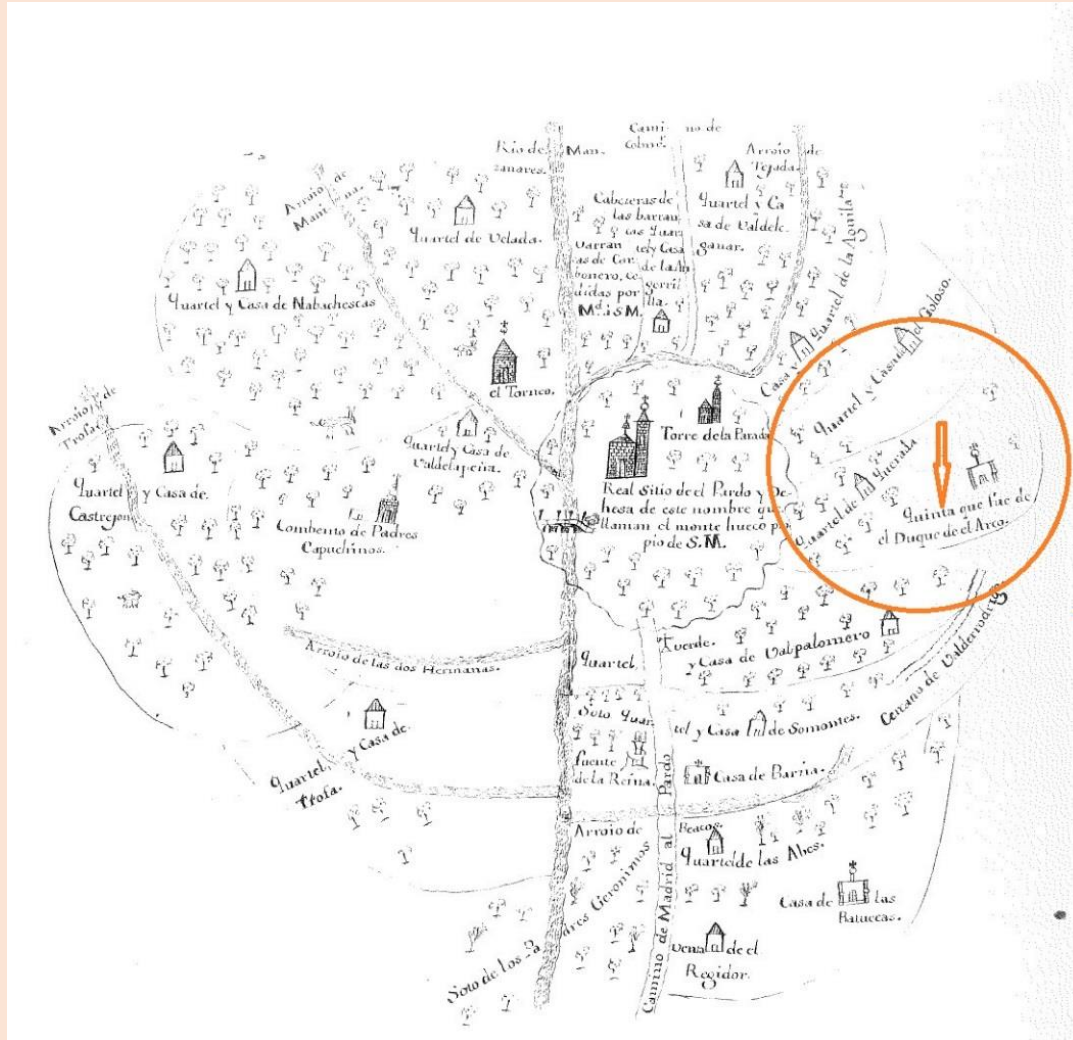


Figura 19. Detalle del cuartel de la Quinta del Duque del Arco.

La Dehesa Vieja testimonia en este dibujo el gran momento de expansión que el Monte del Pardo experimentó con los primeros Borbones, a base de compras de terrenos para cotos de caza. Sin embargo, al mismo tiempo, el mal estado del monte provocó el cese de la labranza en ellos y la limitación de la caza a **una sola montería** al año.



En la **Guerra de la Independencia** se produjeron numerosos **desmontes**, que se detuvieron con **Fernando VII** para comenzar un proceso de siembra de **bellotas**.

Un importante proceso de modernización de la **gestión forestal** se inicia en el reinado de **Isabel II** bajo los principios de conservación y mejora en la explotación del monte, si bien la reina frecuentó muy poco el lugar (Figura 20).



Figura 20. F. X. Winterhalter. Isabel II con su hija Isabel, Princesa de Asturias. 1855. Patrimonio Nacional.

El director de Jardines y Bosques los Reales Sitios, **Fernando Boutelou**, al referirse a la Casa de Campo y El Pardo a mediados del siglo XIX, lamentaría la pérdida de monte por el abuso en la saca de madera y leña y la necesidad de nuevos plantíos de encinas que, en su opinión, “habrían de cercarse” (Figura 21).



Figura 21. Anónimo. *Vista del Monte y Palacio de El Pardo*. 1820. Biblioteca Nacional

Desde **1865**, en que se promulga la **Ley de Patrimonio de la Corona**, ningún monarca podía vender sus “bienes inmuebles, así como los muebles y pinturas contenidos en los reales palacios y museos”, lo que incluía al Real Sitio de El Pardo.

Con la **expulsión de Isabel II**, durante el Sexenio democrático (1868-1873), se decide **vender** parte del real territorio, en concreto los cuarteles de La Moraleja y Viñuelas, quedando más exiguo el Real Sitio de El Pardo. Con la **I República**, el Patrimonio Real pasó a ser Patrimonio del Estado que se hizo cargo de su administración y, por consiguiente, de la gestión de El Pardo.

En **1875**, con la vuelta de **Alfonso XII** (Figura 22), la gestión de los bienes de la Corona fue devuelta al rey que lo frecuentó con asiduidad y comenzó una reconstrucción cinegética, gracias a las **re poblaciones de animales de caza** (gamos y jabalíes) y la **protección de ciervos**.



Figura 22. Alfonso XII. Carte de visite

Alfonso XIII (1902-1931) favoreció el desarrollo del coto, nombrándolo Coto de caza nº 1 del Patrimonio Nacional. En 1931 el **gobierno republicano** convierte el patrimonio de la Corona en Patrimonio de la República y trata de llevar a cabo proyectos de **construcción** que se vieron truncados por la **Guerra Civil** (1936-1939).

Durante la **década de los 50**, El Monte de El Pardo formó parte de políticas repobladoras e hidráulicas (1939-1975), ya convertido el Patrimonio de la República en Patrimonio Nacional. Se abrieron más de 900 hectáreas al uso público en 1976 (Figura 23).



Figura 23. Vista del embalse de El Pardo.

En la actualidad, se han centralizado labores de conservación y mantenimiento de los valores del monte y su administración por parte de **Patrimonio Nacional**.

EL CUARTEL DEL “PRADO DE LA PARADA DEL REY”

Como ya se ha indicado, la **Dehesa Vieja o Monte Huevo** fue el primer terreno de propiedad real antes de que comenzaran las anexiones de otros colindantes con la casa de los Austrias.

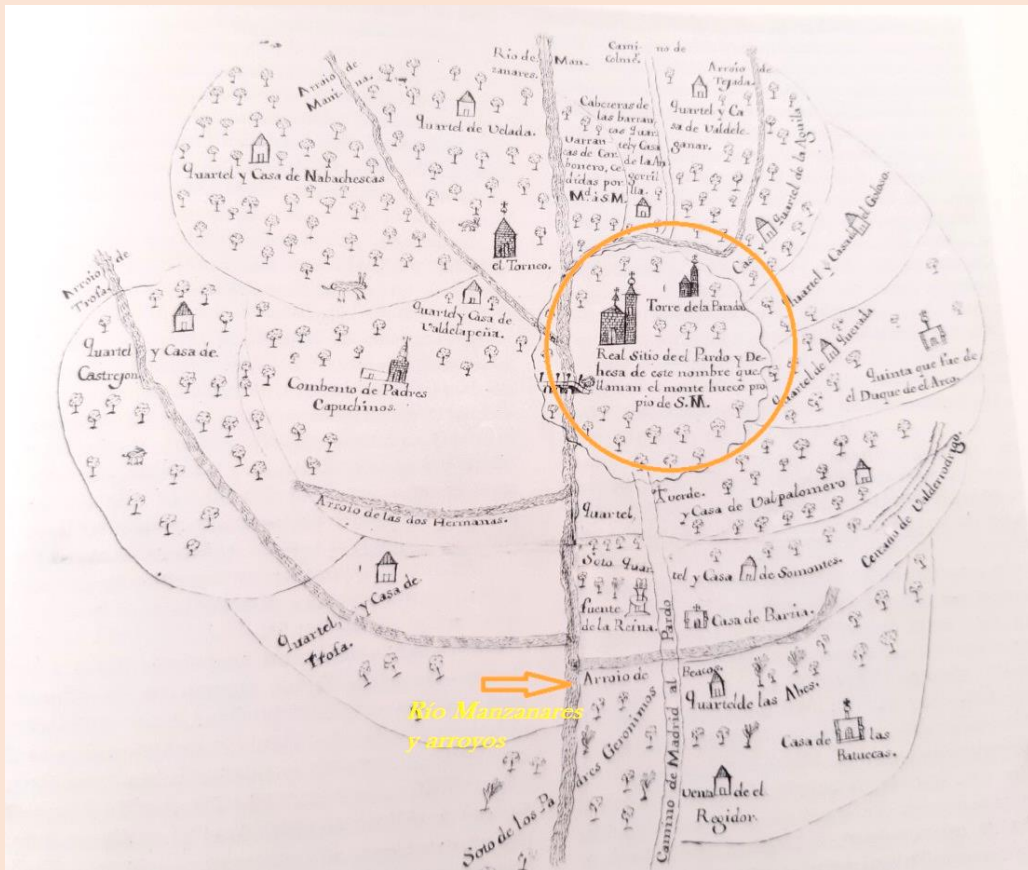


Figura 24. Representación de la Dehesa Vieja río Manzanares y arroyos principales del Real Sitio de El Pardo. Siglo XVIII.

A esta Dehesa Vieja se accedía desde el Alcázar tomando el **Camino del Pardo hacia el norte**, en paralelo al cauce del río Manzanares, camino que consta en el Plano de Texeira. (Figura 25)

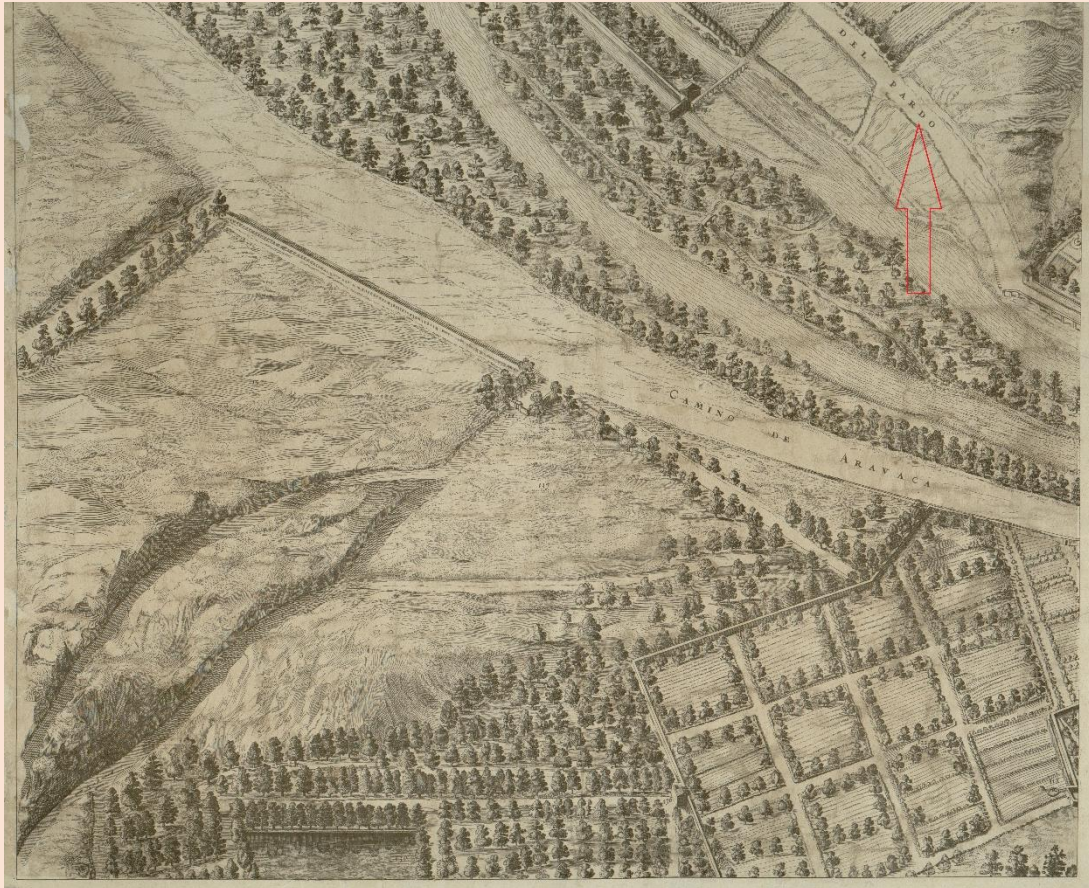


Figura 25. Plano de Texeira. Detalle del Camino de El Pardo. 1656

Llegando por ese camino hasta el Monte de El Pardo, y formando parte de la Dehesa Vieja, se extendía, algo más elevado, el "**Prado de la Parada del Rey**". Conservamos un magnífico dibujo (Figura 26), realizado por el diplomático Jean L'Hermite, durante los años de su estancia en la corte de Felipe II, único e imprescindible testimonio gráfico para conocer la ubicación de la Torre de la Parada.

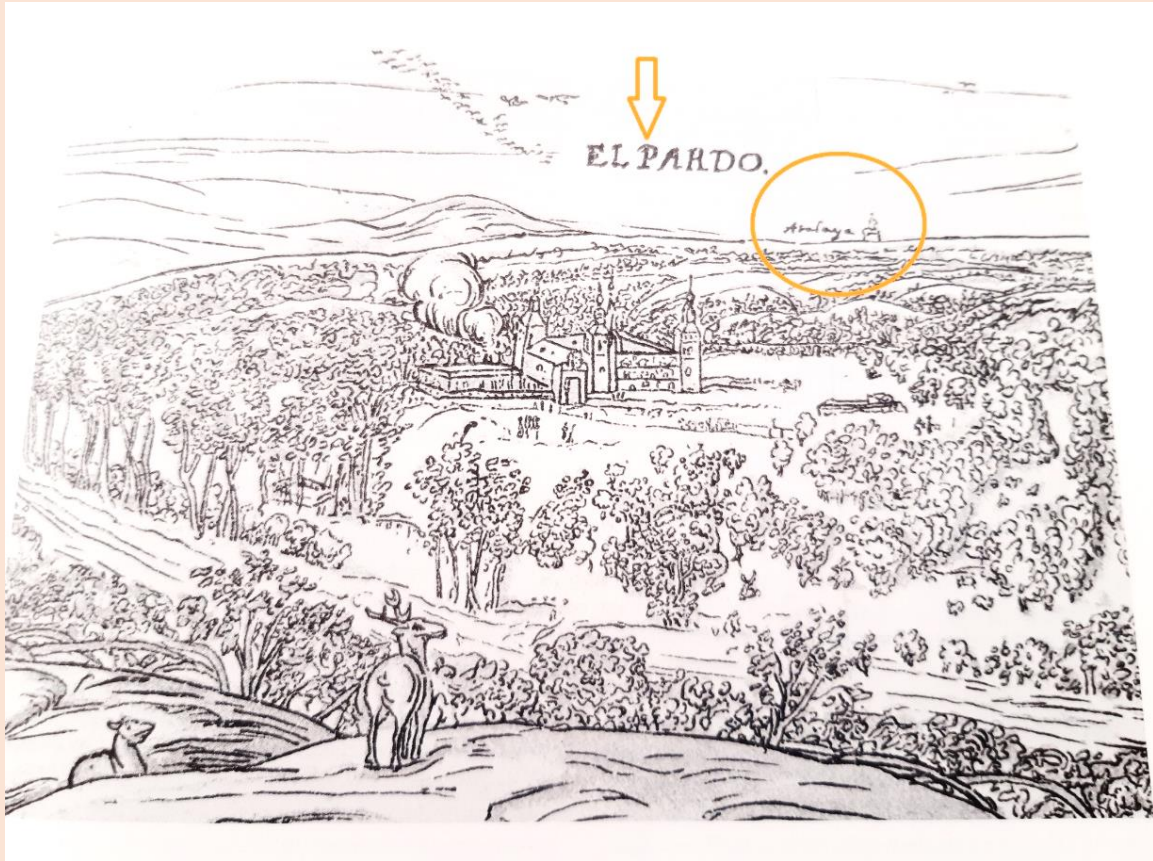


Figura 26. Jean L'Hermite. Grabado del Monte de El Pardo. 1602

Al fondo, sobre una suave loma, se lee "Atalaya", al lado de un pequeño dibujo de la Torre. En el centro, el Palacio y, rodeando a ambos edificios, la vegetación y algún animal propios de la Dehesa Vieja. Sobrevolando, el nombre del monte, El Pardo. La Torre distaba unos 3 kilómetros del Palacio. (Figura 27)



Figura 27. Distancia entre el Palacio y la Torre de la Parada.

Fue el aún joven príncipe, el futuro rey Felipe II, quien manifestó a su padre el deseo de levantar en aquella loma una torre para su uso exclusivo. Que fue voluntad suya lo desvela un documento de 1549 que se refiere a *la Torre que está en el Prado de la Parada del Rey que **Su Alteza** (el Príncipe) mando hazer.*

En la Topografía del cuartel de La Torre de la Parada (Figura 28), vemos que, situada al noroeste del Monte de El Pardo, la Torre colindaba con los cuarteles de:

- San Jorge, el Águila, Querada y el Goloso, al este.
- Tejada y Angorilla, al norte.
- El Paular, las Becerras, Horcajos y Navaelpuerco, en el interior.

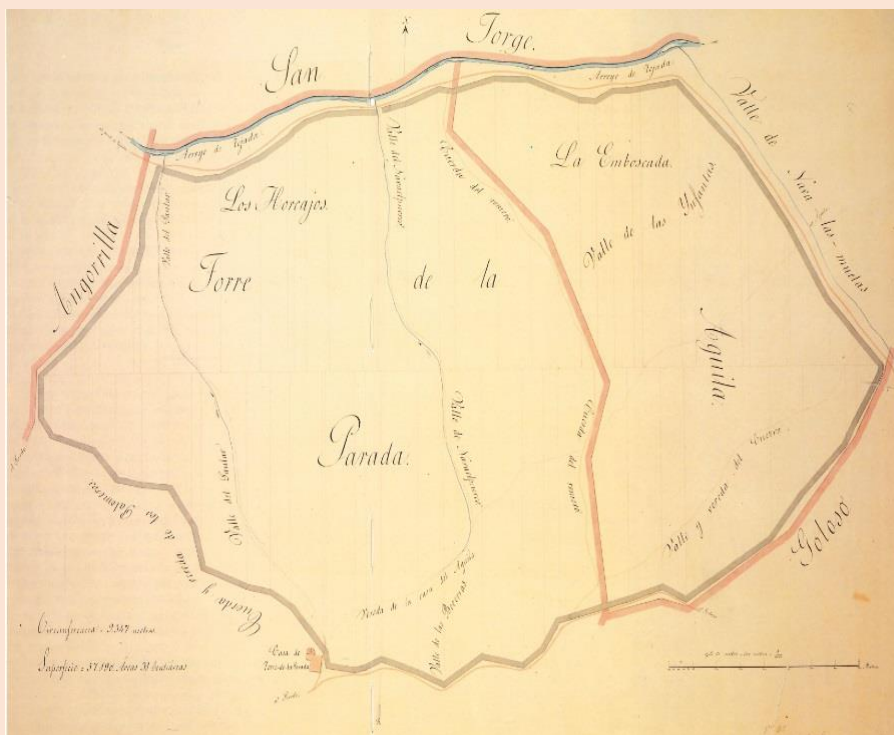


Figura 28. Topografía del Cuartel de la Torre de la Parada. Siglo XIX.

De norte a sur estaba atravesado por el **Camino de la Casa del Águila**, que terminaba justo donde se erigía la Torre, situada en la salida al sendero que conducía al Palacio Real (Figura 29).

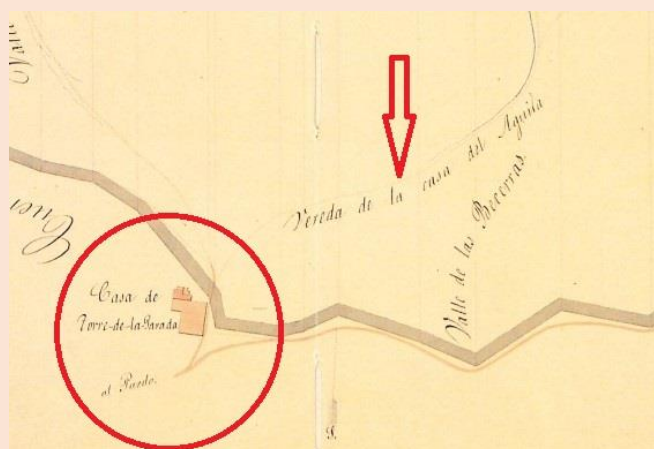


Figura 29. Camino de la Rosa del Águila, Torre de la Parada



LA CONSTRUCCIÓN DE UN " CUARTO PROPIO".

La intención de Felipe II de erigir una torre no era la de construir un alojamiento más de los que había diseminados por el monte de El Pardo para uso de los **guardas** que vigilaban la explotación de la madera y la caza o servían para albergue de cazadores. Se trataría más bien de "un cuarto propio", al margen del Palacio Real que su padre estaba construyendo. (Figura 30)



Figura 30. Jusepe Leonardo. *Palacio de El Pardo, ca. 1630*

Quejándose a este de la incomodidad del viejo castillo medieval de los reyes Trastámara, donde se habían alojado una noche, el príncipe obtuvo el permiso paterno para *construir solamente una torre que se viera en medio bosque, con el pretexto de que solo serviría para alojar a un hombre de guardia*, aunque su verdadera pretensión era la de *construir allí una bella torre alta y fuerte*.

Sin suficiente dinero con el que tenía asignado para acometer el proyecto, el príncipe obtuvo la ayuda de un miembro destacado de la servidumbre de palacio que le costeó una buena parte.

Esta decisión del príncipe estuvo motivada, sin duda, por su interés en la **arquitectura**. En su biblioteca contaba con importantes títulos de esta disciplina como las "Medidas del romano" de Sagredo (Figura 31), las obras de Vitrubio o el "Tratado" de Serlio (Figura 32), que formaron el gusto estético del príncipe. Su torre-cazadero debía mostrar el esplendor de una morada regia renacentista.



Figura 31. Diego de Sagredo. *Medidas del romano*. 1526.

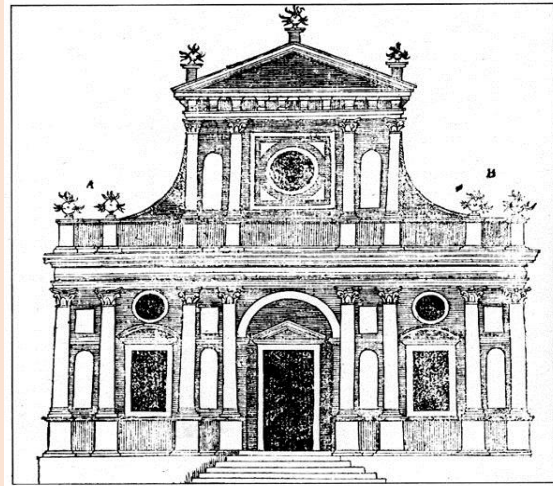


Figura 32. Tratado de Serlio. Fachada de iglesia.1573

Una vez demolido el viejo castillo, las trazas del Palacio Real mandado edificar por Carlos I para sustituirlo, se fechan en 1544, y fueron realizadas por el arquitecto **Luis de Vega** que, casi a la vez, planteó las de la Torre de la Parada, por lo que podemos hablar de una uniformidad estilística en el Real Sitio.

Luis de Vega contrató, por el precio de **1.500** ducados, a los maestros y cuadrillas que ya trabajaban en la construcción del palacio (Figura 33), para que lo hicieran también en la obra de la torre, que no "se sacó a pregón" porque "no convenía para el bien de dicha obra", ante el temor de contratar a desconocidos que fueran poco fiables. En **1546**, Felipe II, siempre atento a la cuentas, pidió los presupuestos que se habían fijado para gastar en la construcción.



Figura 33. Anónimo. Milagro de la Virgen de Atocha en las obras de construcción de la Casa de la Villa. Detalle con albañiles trabajando. Siglo XVII.

La descripción de cómo era la Torre de la Parada de Felipe II, nos ha quedado en el testimonio del veedor real, **Francisco de Luzón**, en una visita al edificio en **1548** cuando ya estaba terminada:

La obra de la Torre de la Parada es muy buena... es de forma cuadrada, con una altura de 21 varas, 21 pies de anchura y cinco de espesor en cimientos. Consta de 5 cuerpos, los cimientos son de sillería granítica, de lo que son las esquinas de la Torre en tres varas de alto desde el suelo y de ladrillo cogido con cal hasta el tejado. El macizo es de mampostería con ventanas provistas de arcos de ladrillo. Se entra franqueando una ancha puerta de granito con escudo real envuelto en guirnalda.

Además de esta descripción de la época, en la actualidad, contamos con el estudio de Araceli Martínez, "Un edificio singular en el Monte de El Pardo: La Torre de la Parada", donde nos describe con más detalle cómo serían el aspecto exterior y la estructura interior de la Torre:



EXTERIOR: muros de ladrillo (Figura 34), cimentación de cal y canto, zócalo de piedra berroqueña (Figura 35) e hiladas de sillares en las esquinas (Figura 36), estos últimos solo hasta una altura del primer piso. Se remataría con chapitel de hoja de lata sobre una armadura de madera, al que coronaría una bola dorada con una cruz (Figura 37). Aunque se veían cuatro chimeneas, en realidad solo había una en la capilla y otra en la sala principal, el resto se colocaron para guardar la simetría (Figura 38).



Figura 34. Muros de ladrillo

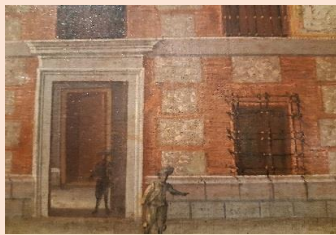


Figura 35. Zócalo de piedra berroqueña



Figura 36. Hiladas de sillares

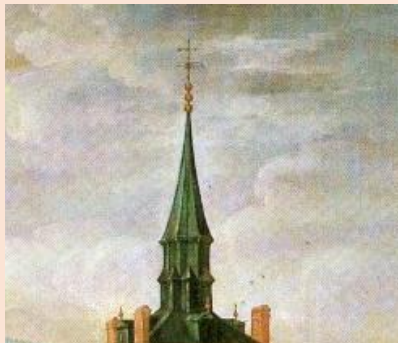


Figura 37. Chapitel



Figura 38. Chimeneas

INTERIOR (Figura 39): un piso bajo o “planta de andar del suelo” que haría las funciones de zaguán y caballeriza, otros tres pisos más y un **ático** con tres ventanas en cada frente con una balaustrada rodeándolo.

Para acceder a los pisos había una escalera de caracol y los techos se cubrían con bóvedas de yeso sobre vigas de madera. En la **planta tercera**, “que es el aposento de su Alteza”, había dos piezas, con cuatro ventanas grandes. Una de las piezas tenía chimenea y un oratorio.



Figura 39. Tercer y cuarto piso desde el exterior.

Las obras, que estaban terminadas en **1549**, sobrepasaron bastante el presupuesto inicial según la tasación de los trabajos finales presentada por Luis de Vega.

De nuevo contamos con el testimonio del cortesano flamenco Jehan L'Hermite que en su obra "El pasatiempos", describe la Torre en 1590:

... diré que Su Majestad salió de San Lorenzo el Real el día siguiente a Todos los Santos hacia El Pardo, donde se quedó todo el mes de noviembre, como de costumbre; durante este mes disfrutamos de varios entretenimientos y diversiones; era éste un lugar muy agradable y ameno, y la casa que se había construido allí [...], era muy cómoda y había sido hecha a imitación de las de nuestro país. [...]

*Como he dicho, la casa es bastante bella y aunque es pequeña está bastante bien construida, sus techos están cubiertos de **pizarra** y en sus cuatro esquinas se han construido **pequeñas torres elevadas**; es cuadrada y está rodeada de un foso sin agua en cuyo fondo hay un vistoso espacio ajardinado adornado con flores a todo alrededor.*



EL CHAPITEL



El **chapitel** es, sin duda, un singular y destacado elemento en la silueta de la torre. Fue el maestro **Gaspar de Vega**, sobrino y sucesor de Luis de Vega, quien lo levantaría en 1566. Ya conocemos *“la natural inclinación que tenía este monarca por los asuntos relacionados con la arquitectura y, especialmente con la buena traza y acabado de las casas”*, por eso, no es de extrañar que, en su viaje a Europa en 1548, se interesara por las cubiertas empizarradas de las altas torres de los Países Bajos y centrales de Europa, y las incorporara a los edificios españoles. En años sucesivos, se fueron sustituyendo las torres de tejas por las de pizarra, tanto en el Palacio (Figura 40) como en la Torre.

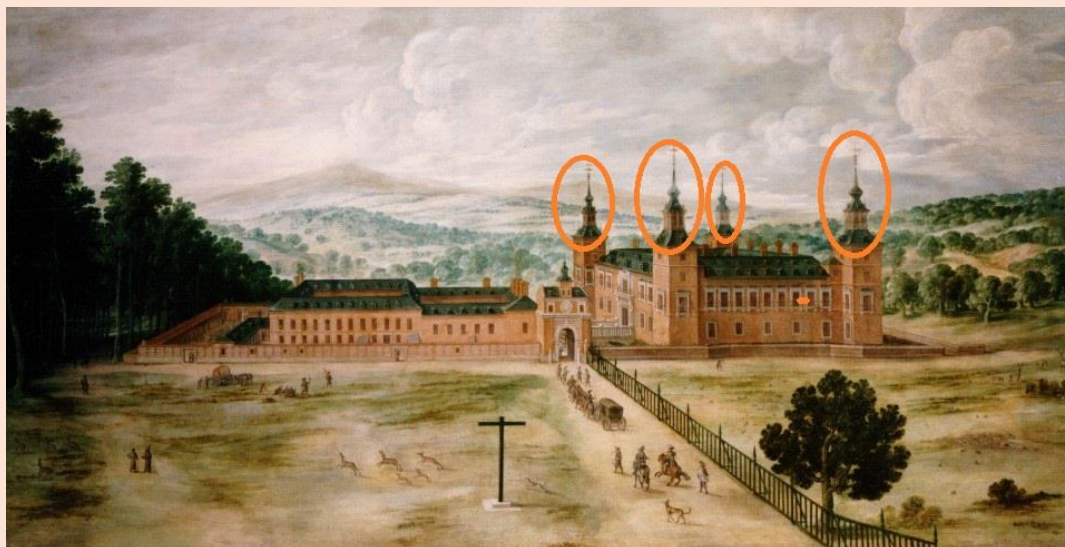


Figura 40. Torres del Palacio Real de El Pardo

Gaspar de Vega que había trabajado también en el chapitel de la Torre Dorada del Alcázar, en la Torre, sustituyó la antigua cubierta al “modo castellano”, de madera y latón, por otra de hierro y pizarra (“40 hojas de lata”) a la “manera de Flandes”. La armadura tenía un cuerpo intermedio de forma **ochavada** (Figuras 41), con **aristas salientes de base triangular en cada cara del prisma** (“limas tesas”) en los ángulos que formaban el encuentro de los **faldones** del tejado (Figura 42).

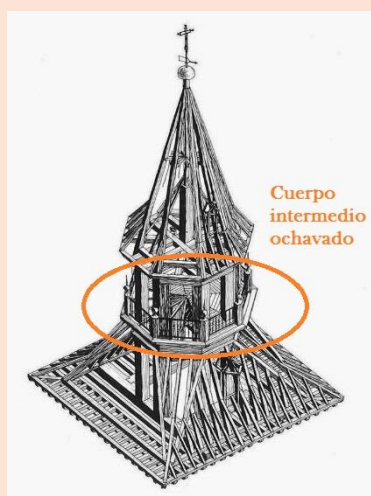


Figura 41

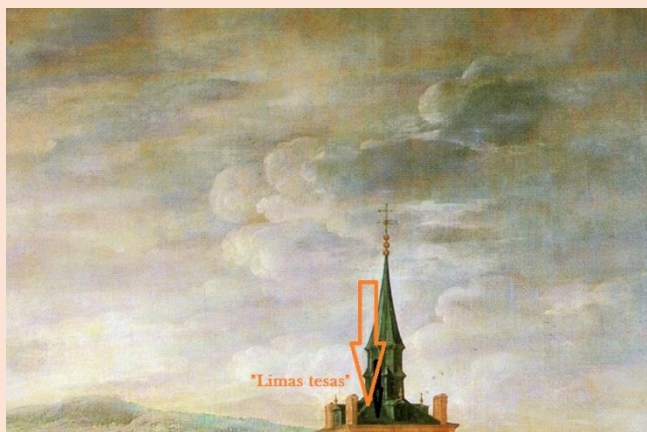


Figura 42

Este cuerpo se remataba con una **aguja** también **ochavada**, de cinco metros de altura, terminada con veleta y una **cruc** que ya tenía la cubierta anterior, aguja que se convierte en protagonista del chapitel. (Figura 43)



Figura 43

La cubierta se realizó en el recinto del Palacio y las Casas de Oficios, y una vez terminada se llevó a la Torre. (Figura 44)



Figura 44



En el siglo XVII, como en otros muchos edificios que se construyeron en España en el siglo XVII, siguieron este modelo de cubierta con chapitel de pizarra. En Madrid, otra torre exenta, la Torrecilla de música, situada en el Prado de san Jerónimo, lo siguió, aunque más simplificado que el de la Torre de la Parada (Figura 45).



Figura 45. Anónimo. *El Prado de San Gerónimo*. Segunda mitad del siglo XVII. Museo de Historia de Madrid.

Hasta aquí la que sería la edificación proyectada por el rey **Felipe II**. Ninguna otra torre semejante se erigía en el monte de El Pardo.

LAS TRANSFORMACIONES: el guardainfante de Felipe IV

En el reinado de Felipe IV, la Torre seguía siendo el pabellón de descanso donde finalizaban las partidas de caza del rey por el monte de El Pardo. Sin embargo, este monarca quiso ampliarla creando espacios para pernoctar y



embellecerla con una espléndida decoración. Si los anteriores reyes apenas la utilizaron para dormir en ella, *salió su Magd. de Madrid y fue a comer a la torrecilla y a **cenar** al Pardo, del nuevo rey se dice que ha convidado S.M. de mandar labar en él casa bastante en que alguna vez pueda pernoctarse*".(Figura 46).



Figura 46. Diego Velázquez. *Felipe IV a caballo*. 1635. Museo Nacional del Prado

Juan Gómez de Mora será el arquitecto al que se encarguen las trazas de este proyecto de ampliación, en **1635**, tal como figura en el pliego de condiciones de la obra que esta vez sí se pregonó: *es condición que se ha de obligar a hacer toda la dicha obra conforme a las trazas que se le entregarán formadas de Juan Gómez de Mora, maestro y trazador mayor de las obras de Su Majestad*.

Se trataba de ampliar la superficie habitable sin tirar la Torre, por lo que el nuevo proyecto consistiría en envolverla con un **nuevo cuerpo de habitaciones**, como si se le pusiera un "**guardainfante**", expresión que anotó en su diario el **conde Ferdinand Harrach**, embajador de Viena en la



corte española, cuando la visitó en 1677, en alusión a la armazón de aros que se había puesto de moda para ahuecar las faldas de las damas (Figura 47).



Figura 47. Diego Velázquez. La reina doña Mariana de Austria. 1652-1653. Museo Nacional del Prado



Gómez de Mora **rodeó** los dos primeros cuerpos de la Torre existente con una edificación, en la que también mezcló el ladrillo y la mampostería. (Figuras 48 y 49)

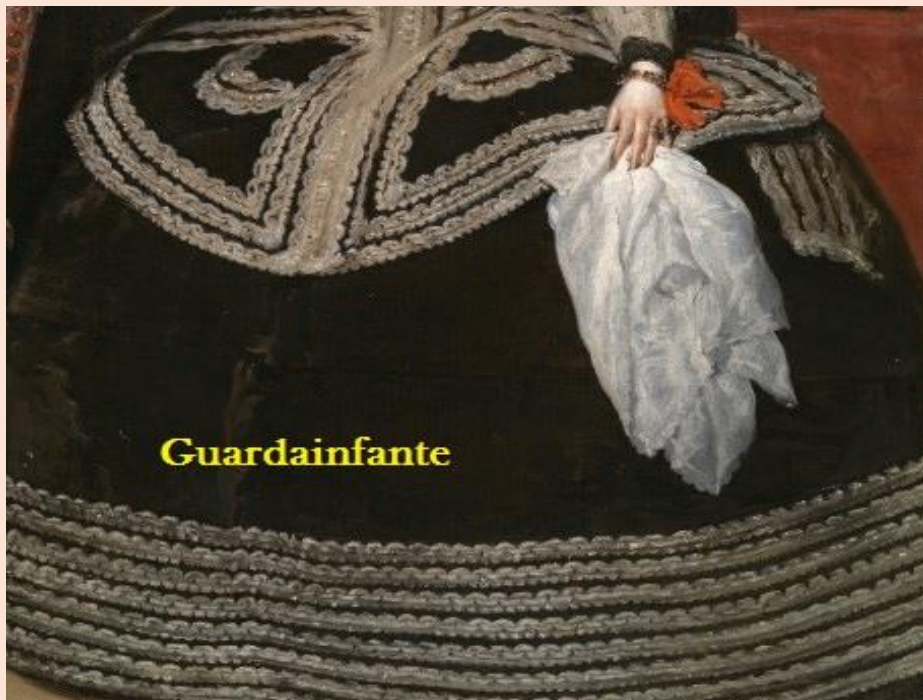


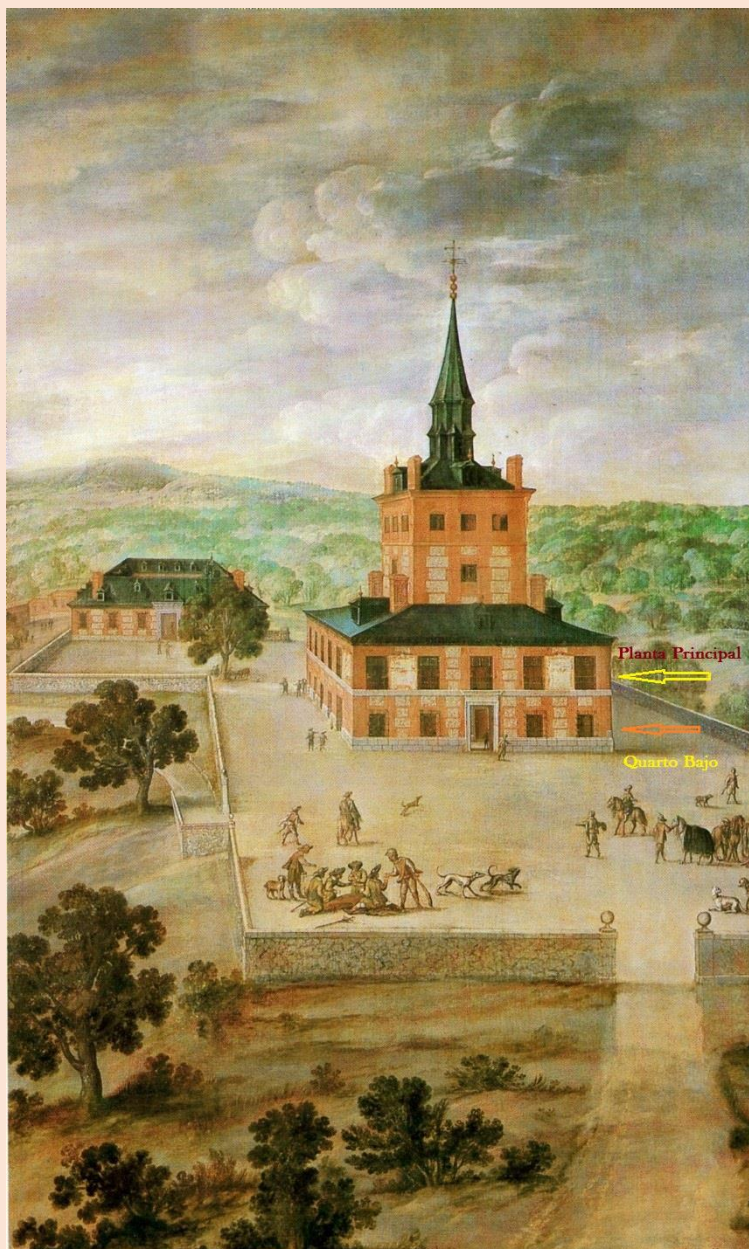
Figura 48



Figuras 49



Constaba de **dos pisos**, el Quarto Bajo y la Planta Principal.



El **Quarto Bajo** (Figura 50) contaba con zaguán de acceso, una ermita, cocina y despensa; al fondo, las caballerizas, y al oeste un espacio con cuatro habitaciones para reposo del rey y sus acompañantes.

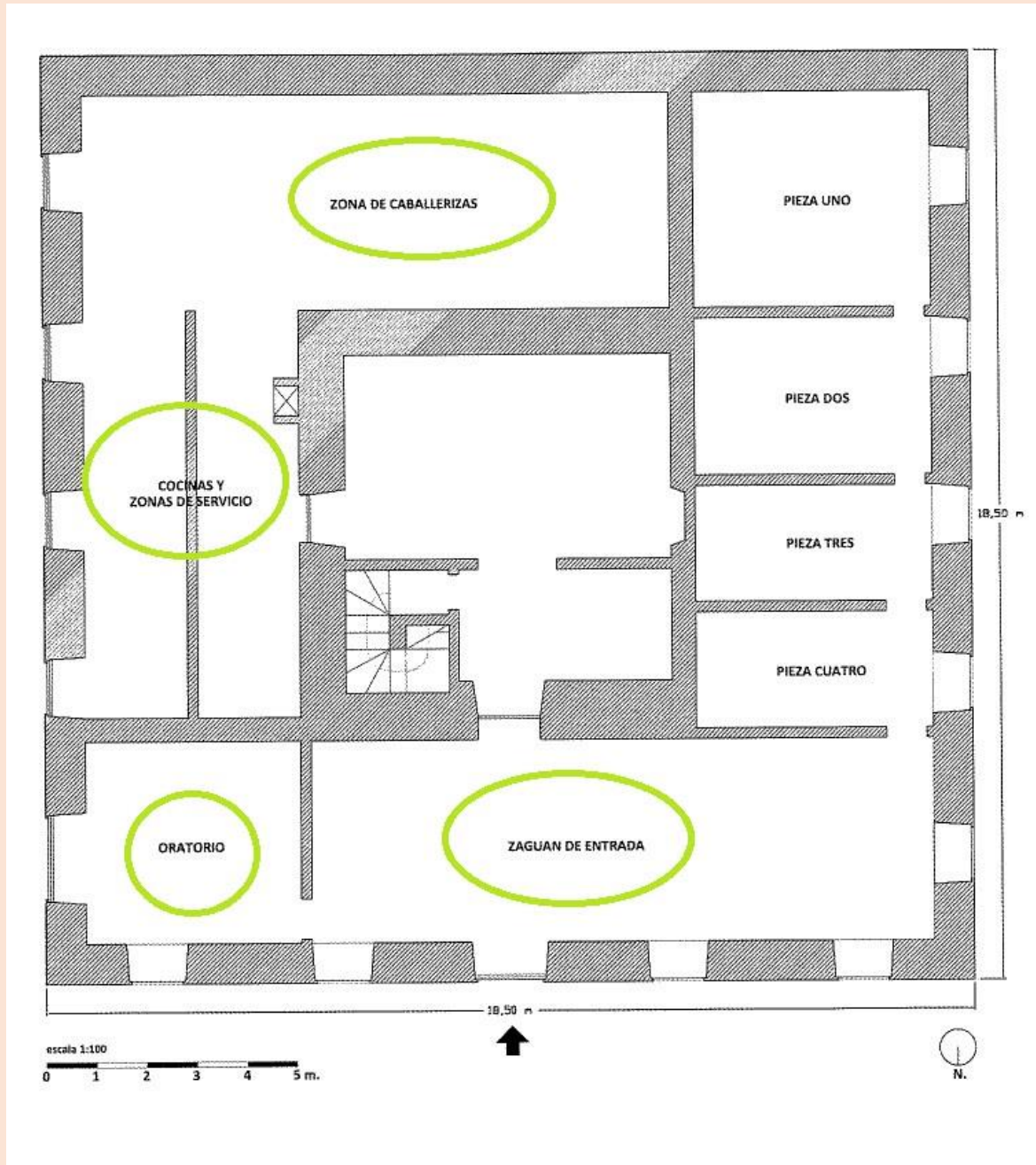


Figura 50. **Quarto Bajo**. Dibujo obtenido del artículo de I. Bustamante y C. Jiménez Camacho en la revista *Reales Sitios* nº 199. Año 2014.



Por la escalera se accedía al **piso principal** que contaba con ocho “piezas” o habitaciones, un oratorio, una “pieza de cubierto” que era un espacio cuadrado que daba paso a este nuevo espacio de habitaciones y una “pieza excusada”, con una puerta que comunicaba con la escalera de la primitiva torre. (Figura 52)

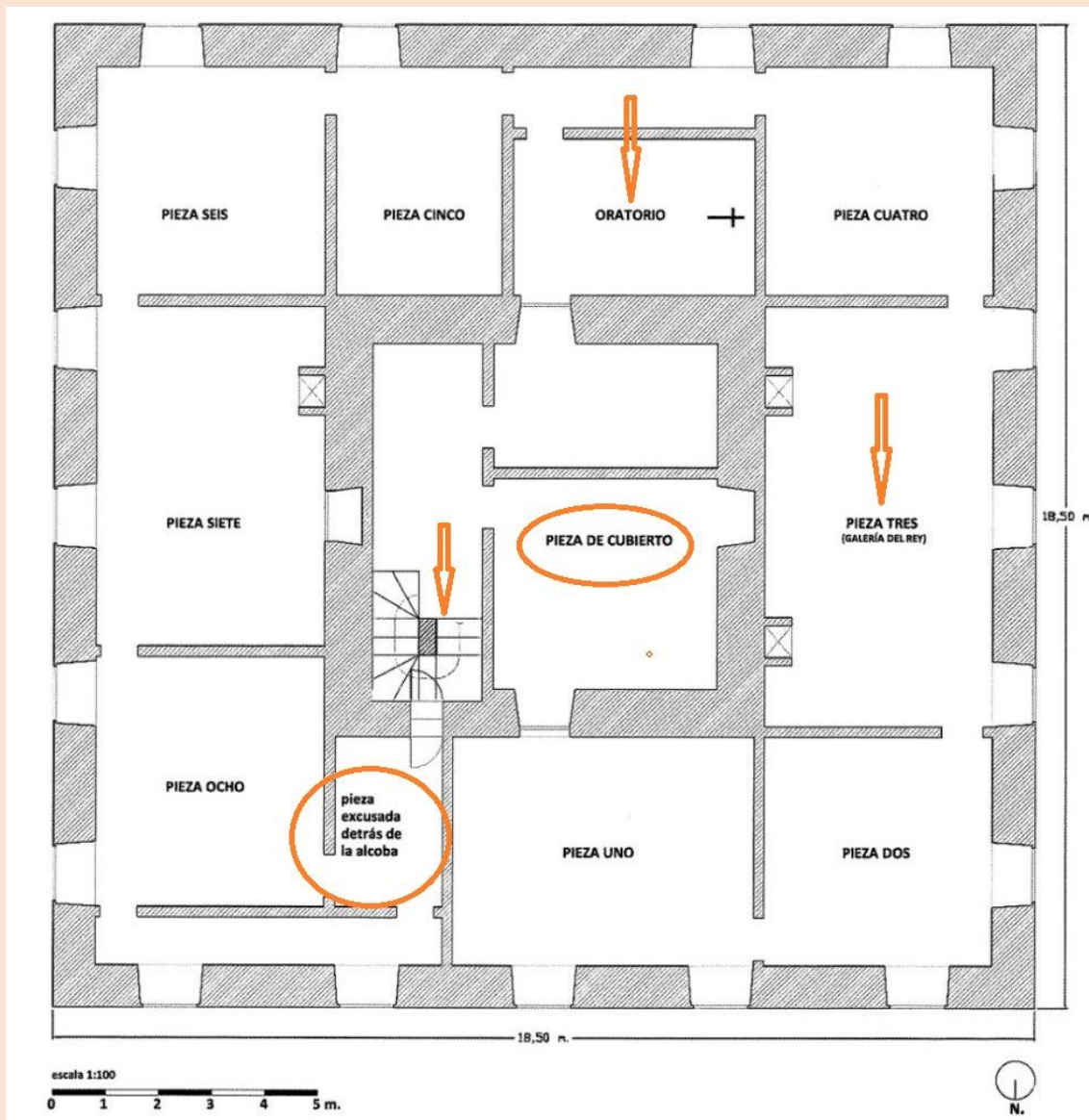


Figura 51. **Planta Principal**. Dibujo obtenido del artículo de I. Bustamante y C. Jiménez Camacho en la revista *Reles Sitios* nº 199. Año 2014, pp. 4 a 25.



La Galería del Rey (pieza tres) se situaba al **oeste** para recibir el sol de la tarde tras la jornada de caza y allí se celebrarían reuniones. La Pieza Séptima, situada al este, era la de **descanso** del rey y la más cuidada. El resto de las estancias tenían todas el mismo ancho y variaba su número de ventanas. En el exterior, podemos ver la **vereda** o **calzada** que permitía la circulación a través del edificio: realizada con adoquines discurría alrededor de la torre y se unía con la vía principal que conducía hasta la entrada del recinto. Una **tapia** rematada por dos grandes postigos, colocados en eje con el ingreso de la torre, delimitaba todo el perímetro capaz de albergar y permitir el tránsito de carretas. (Figura 53).



Figura 53. Detalle de la calzada y tapia.



CASA DE OFICIOS

Se construyó al fondo una **Casa de servicio**, similar a las Casas de Oficios del Palacio de El Pardo, con el fin de albergar los pertrechos de caza, coches y cuantas otras necesidades tuviera la servidumbre para realizar su trabajo. (Figura 54)

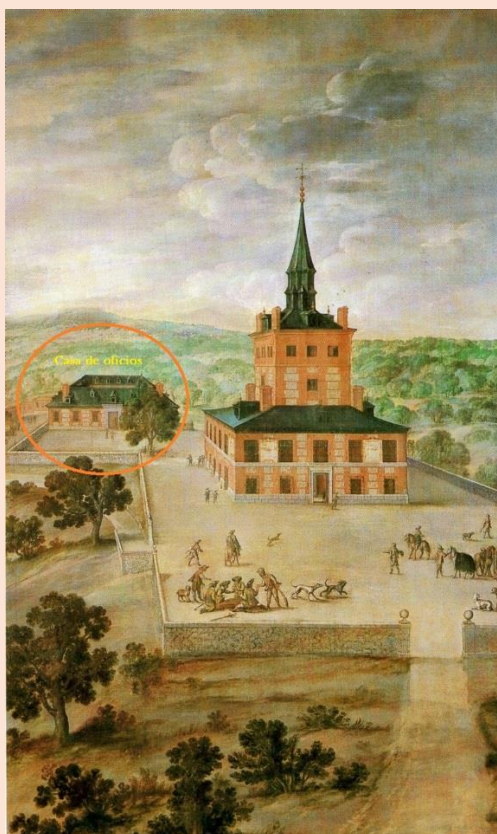


Figura 54. Casa de Oficios.



La casa de la Torre estaba construida con materiales idénticos a los utilizados en esta: piedra berroqueña, ladrillo y pizarra para la cubierta; las trazas se debieron también a Gómez de Mora. Se construyeron en ese recinto además de la casa de oficios, las cocheras, otras caballerizas y una capilla. Esta última no se puede ver en el cuadro, pero debía de ser similar a la que aparece en el de la Casa de la Nieve (Figura 55).



Figura 55. Casa de la Nieve. Detalle de la ermita.

Recientes estudios han calculado cuáles podrían haber sido las medidas en altura de la torre y se estima que serían de 37 m, calculando que el “guardainfante” mediría 4 metros en el Quarto bajo y 3,50 el piso principal (Figura 56)



Figura 56. Altura estimada de la Torre.

Las obras de ampliación finalizaron en **1636**, tal como se estableció en el pliego de condiciones: [...] *Se ha de acabar para fin de septiembre de 1636, a contento del Marqués de las Torres y oficiales reales de ella.*



OTRAS TORRES "GEMELAS".

La ampliación de la Torre con el "guardainfante" de Felipe IV, siguió una tipología que ya habían incorporado otros edificios desaparecidos en Madrid, como la **ermita de San Antonio de los Portugueses** en el Buen Retiro, (Figura 57 y 58), o la **ermita de la Casa de Campo**, conocida como "La Torrecilla (Figura 59).



Figuras 57 y 58. Ermita de San Antonio de los Portugueses en el Buen Retiro.



Figura 59. La Torrecilla de la Casa de Campo.

Existe un palacio en Lombardía (Italia), el **Palacio de Mombello**, en el que se encontraban cinco pinturas: "El Sitio de la Florida" (el Museo de Historia de Madrid guarda una copia de principios del siglo XX), "El Prado de San Jerónimo" (también se encuentra en el Museo de Historia de Madrid una copia); "La Quinta de Queluz"; el monasterio de "Sao Bento dos Negros" y el

que más nos interesa, “La Torre de la Parada” (Figura 60), que ya presentaba las ampliaciones de Felipe IV.



Figura 60. Anónimo. Torre de la Parada, ca. 1670. Colección Abelló

Esta pintura, de autor anónimo, fechada a finales del siglo XVII, pertenece en la actualidad a la colección Abelló y, si la comparamos con el cuadro de Félix Castello, observamos que los muros de ladrillo han sido **revestidos**; las hiladas de granito de las esquinas se han desarrollado hasta los pisos altos; han desaparecido las chimeneas y se han reforzado con piedra los perfiles de todas las puertas y ventanas (Figura 60 bis), perdiendo la gracilidad y porte esbelto de la torre de Castello que parece más próxima a la realidad de lo que fue esta que ofrece la imagen de Mombello.



Figura 60 bis. Anónimo. Torre de la Parada, ca. 1670. Colección Abelló.



UNA CURIOSIDAD

Si nos fijamos con atención descubrimos en ambas pinturas unos detalles decorativos muy interesantes, los **relojes de sol** que cuelgan de los muros de la fachada norte y este del segundo piso en el caso de la Torre de la Parada de Castello (Figura 61).



Figura 61. Detalle de los relojes de sol.



En la pintura del Museo de Historia solo se ven tres de ellos, dos en la fachada norte y uno en la de poniente. (Figuras 62, 63 y 64)



Figura 62



Figura 63



Figura 64



En el de la colección Abelló alcanzamos a ver un cuarto en la misma orientación este. Es posible que también los tuvieran en la fachada oeste.



Figura 65. Cuatro relojes en las fachadas del cuadro de Mombello.

Era frecuente colocar estos relojes de sol en las fachadas de los edificios, en algunas ocasiones pintados sobre una tabla o lienzo como los que vemos aquí, que se fijaban o colgaban en los muros. En la pintura de Castello, en los que, si nos acercamos podemos ver las cintas de las que pendían.

Era un motivo decorativo y práctico a la vez que, rompía de forma elegante, la austeridad constructiva de la torre.

También descubrimos otro en la Casa de la Nieve. (Figura 66)



Figura 66. Reloj de sol de la Casa de la Nieve

El autor de los relojes pintados de la Torre de la Parada fue **Juan Fernández de Gandía**, que estuvo al servicio de las Obras Reales a partir de 1650 y consta que, en 1651, se le pagan 158.232 maravedíes "por hazer y pintar los quatro relojes de sol de la Parada".

FÉLIX CASTELLO

Frente a la pintura anónima de Mombello que se considera algo idealizada, el autor de nuestro cuadro, **Félix Castello**, nos ofrece una visión **objetiva** del edificio, tanto de la estructura, como de los materiales, como si hubiera seguido la descripción del pliego de condiciones de las obras.

Nacido en **Madrid**, pertenecía a una familia de artistas italianos que vinieron a trabajar a la Corte española. Su padre era Fabrizio Castello, pintor formado en El Escorial, que llegó a ostentar el cargo de Pintor del Rey. Félix fue bautizado en la parroquia de San Sebastián y tenía casa en la Plazuela de Antón Martín. A la muerte de su padre, solicitó el cargo de Pintor del Rey, pero nunca le fue concedido.

Formado como discípulo de **Vicente Carducho**, en 1634 intervino en la decoración del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, pintando uno de los lienzos de batallas, "La recuperación de la isla de San Cristóbal por don



Fadrique de Toledo”(Figura 67); al año siguiente pintó “Teodorico, rey godo” (Figura 68) para la serie de reyes godos del mismo palacio.



Figura 67. Félix Castello. *Recuperación de la isla de San Cristóbal*. 1634. Museo Nacional del Prado



Figura 68. Félix Castello. *Teodorico, rey godo*. 1635. Museo Nacional del Prado.

En los paisajes es donde este artista muestra una mayor **libertad de ejecución y movimiento**, de la que es buena muestra el que rodea a la



Torre en nuestro cuadro y quizá por esa razón participara con otros pintores en el encargo para realizar cinco lienzos con temas de paisajes con destino a la Torre de la Parada. Podríamos pensar que el cuadro del Museo de Historia de Madrid formara parte de ese encargo, aunque nada se puede asegurar. En el museo conservamos otras dos vistas más de este pintor: "Vista del Alcázar" (figura 69) y "La Casa de Campo" (Figura 70).



Figura 69. Félix Castello. *Vista del Alcázar*, h. 1615-1651. Museo de Historia de Madrid



Figura 70. Félix Castello. *Vista de la Casa de Campo*, h. 1615-1651. Museo de Historia de Madrid



EL PARDO: UN PALACIO DE JORNADA

Buscando la distracción de sus obligaciones reales con la caza y el campo, los monarcas abandonaban el Alcázar para trasladarse a otros de sus palacios durante cortos períodos de tiempo, "jornadas", para practicar sus aficiones o buscando un clima menos extremo en cada estación. Estas residencias reales, recibieron el nombre de "palacios de jornada" y tanto el del Pardo (Figura 71) como la Torre de la Parada así lo fueron.



Figura 71. Jusepe Leonardo. Vista del Palacio Real de El Pardo, h. 1615-1651. Patrimonio Nacional.

El Pardo se visitaba dos veces, en el año, el 30 de **noviembre** en que se celebraba San Andrés, patrón del Toisón de Oro y, después, permanecían durante todo el mes de **enero** por ser el Pardo un paraje más templado para practicar la caza que la fría estepa del este y sur de Madrid. También era usual que los monarcas realizaran pequeñas visitas de solo uno o dos días al Pardo para ir a comer o cazar.



"LA REAL CAZA", EJEMPLO DE BUEN GOBIERNO

Cuando **Carlos I** llegó a la Dehesa Vieja con intención de levantar su palacio, expuso las razones por las que deseaba hacerlo y, entre ellas, no faltó la de su gusto por la caza:

"Por cuanto yo he mandado dar orden en la guarda de la dehesa, é términos, é montes, é sotos, del heredamiento de El Pardo, que en cerca de la villa de Madrid, y porque yo quiero para mi recreación la fortaleza, y casas y caza del dicho heredamiento". (Real Cédula de 20 de julio de 1534, de S.M el Emperador Carlos I de España y V de Alemania).

También Felipe II construyó la Torre de la Parada con el mismo fin.

La práctica de la **caza** era fundamental en la formación de los monarcas:

"La dignidad de este noble ejercicio se conoce fácilmente, por ser propia acción de Reyes, y Príncipes".

Desde **niños**, los monarcas eran educados en las artes de la caza, pues estaba vinculada con el arte de la guerra, entrenando el cuerpo y la mente para hacer frente a situaciones adversas. Felipe II disfrutó con esta preparación. La influencia humanística, de la que tanto gustaba el monarca, ahora que ya los reyes no se presentaban en el campo de batalla, fomentaba la formación de un caballero instruido y educado, en el que se aunaban el **conocimiento de las armas y las letras**; la acción y el estudio. Era el paso del "príncipe guerrero al príncipe sabio", cultivado en virtudes morales e ingenio. (Figura 72)



Figura 72. Vittore Carpaccio. Joven caballero ante un paisaje. 1510. Museo Thyssen-Bornemizza.

En la "Galería del Rey" de la Torre de la Parada se recordaban los **"triumfos de las partidas de caza"**, con varias obras en sus muros de asunto cinegético: la "Cabeza de venado de Velázquez" (tal vez abatido por Felipe V) (Figura 73), vistas de cacerías reales con el rey abatiendo piezas e, incluso, el dios Marte (Figura 74), en el que se aunaba su imagen de poderoso dios de la guerra con la de los audaces reyes cazadores.



Figura 73. Diego Velázquez. *Cabeza de venado.* 1626-1636. Museo Nacional del Prado.



Figura 74. Diego Velázquez. *Marte.* 1626-1636. Museo Nacional del Prado.



En los tres retratos de Velázquez del rey Felipe IV (Figura 75) , el cardenal-infante don Fernando (Figura 76) y el príncipe Baltasar Carlos (Figura 77) realizados para la Torre de la Parada, se mostraban como auténticos “señores de la caza”. Se los representa en el paisaje abierto del monte de El Pardo con la Sierra de Guadarrama al fondo, acompañados de sus **perros**. Todos llevan escopeta, ofreciendo una imagen majestuosa de quien ha aprendido y está aprendiendo bien las artes de la caza. Y también las del gobierno.



Figura 75. Diego Velázquez. Felipe IV, cazador. 1632-1634. Museo Nacional del Prado.



Figura 76. Diego Velázquez. El cardenal-infante don Fernando de Austria, cazador. 1632-1634. Museo Nacional del Prado.



Figura 77. Diego Velázquez. El príncipe Baltasar Carlos, cazador. 1632-1634. Museo Nacional del Prado.



En el Museo del Prado se conserva otra imagen del Príncipe Baltasar Carlos como cazador, obra del taller de Velázquez (Figura 78). Ataviado con traje de cazador adulto, se encuentra en una estancia con un balcón que pudiera ser la Torre de la Parada, pues el balcón delata una vista de un verde paisaje muy parecido al de encinas de El Pardo, lugar donde demostrar sus aptitudes físicas y morales, como heredero digno del Imperio.



Figura 78. Diego Velázquez (Taller). El príncipe Baltasar Carlos, cazador. 1632-1634. Museo Nacional del Prado.

LAS MONTERÍAS: ARMAS, PERROS Y PRESAS

Desde el siglo XV, se produjo una continua deforestación de nuestros bosques. Esta degradación influyó en la desaparición de la caza mayor; no ocurrió así con la menor, que continuó siendo abundante, y permitió organizar monterías y jornadas de recreo.

La llegada de las armas de fuego y las cargas de perdigones puso de moda el **arcabuz** con el que se podía acceder fácilmente a la caza menor, especialmente de aves, pues permitieron el **tiro al vuelo**, lo que había sido imposible con arcos y ballestas.(Figura 79)



Figura 79. Vicente Victoria. *Armas y pertrechos de caza*, c. 1700. Museo Nacional del Prado (con firma apócrifa en el ángulo inferior izquierdo).

Felipe IV, experto cazador, era montero y practicaba también la caza menuda “del tiro al vuelo”. En su retrato aparece acompañado de un perro de montería, posiblemente un cruzado de mastín. La escopeta o arcabuz, es largo cañón, obra de los arcabuceros del rey. Llama la atención su **austeridad** decorativa, sin ninguna talla en los hierros ni en la madera. También austera es la vestimenta en colores pardos y oscuros y sin apenas adornos, tal y como imponía la etiqueta de los Austrias (Figura 80).



Figura 80. Detalle de arcabuz.

La nueva tipología de las armas tuvo como consecuencia la aparición de los **perros de parada**, que señalaban el lugar donde estaba oculta la pieza, inmóviles, hasta que llegaba el cazador y le diese la orden de sacarla, para que, ya en el aire disparar sobre ella.

Los grandes pintores no se resistieron a dejarnos **fieles imágenes** de ellos (Figuras 80 bis a 85). A veces, como vemos en el cuadro de Velázquez, se les cortaba las orejas para que no hiciera ruido con ellas cuando acechaban una pieza. En España, se dieron grandes razas de estos perros, de entre los que se seleccionaron sementales y perras parideras que se enviaron a Europa durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Entre sus cuidadores y entrenadores había toda una jerarquía de cargos, lo que nos da idea de la gran estima que en la corte se les tenía.



Figuras 80 bis -81



Figuras 82-83



Figuras 84-85



En esta obra de Peter Snayers (Figura 86) vemos a monteros a caballo de un lado y de otro el rey semioculto debajo de unos árboles, preparando el mosquete de chispa para disparar sobre un grupo de venados ajenos al peligro que les espera.



Figura 86. Peter Snayers. Cacería de Felipe IV. 1636 .Museo Nacional del Prado.

Procedente de las cortes europeas llegó a España una novedosa práctica de caza, una forma de caza no exenta de crueldad que fue la **“montería de telas”**, en la que se llevaba por unos callejones a los ciervos, gamos o jabalíes hasta una plazoleta con tribunas de público, donde, después de agotar a las presas, perseguidas por los perros en el recinto, los reyes y nobles les daban muerte con una garrocha o lanza, una vez que se les había preparadola presa para “rematarla”. Velázquez pintó en un cuadro esta práctica, para la Galería del Rey en la Torre de la Parada (Figura 87).



Figura 87. Diego Velázquez (copia). Cacería de jabalíes en el Hoyo. Segunda mitad del siglo XVII. Museo Nacional del Prado. Mitad siglo XVII.

Peter Snayers representó esta otra montería de tela, también para la Galería del Rey. En la parte inferior, el grupo formado por el rey Felipe IV, el cardenal-infante, con sus esposas sentadas y un tercer hombre que podría ser otro hermano del rey. En este caso, todavía no ha dado comienzo la cacería. (Figura 88)



Figura 88. Peter Snayers. Cacería de Felipe IV. 1636-1638. Museo Nacional del Prado.



Además, se le encargó esta otra cacería también para la Torre. (Figura 89)



Figura 89. Peter Snayers. Cacería del Cardenal-Infante. 1636-1638. Museo Nacional del Prado.

LA TORRE DE LA PARADA, UN PABELLÓN DE ARTE

En **1660**, tras la firma de la **Paz de los Pirineos**, el holandés **Lodewijck Hygens** viajó a Madrid como integrante de una delegación diplomática de las Provincias Unidas (Figura 90).



Figura 90. Anónimo. Retrato de Lodewijck Hygens. 1674.



Durante su viaje, Lodewijck llevó un diario en el que describe su visita a la capital. El 14 de febrero de 1661 visita el palacio de El Pardo y la Torre de la Parada y sobre ella anota:

[...] atravesamos una zona boscosa de encinas en la que se halla El Pardo [...]. Al salir de allí no adentramos de nuevo en el bosque plagado de venados, jabalíes y otros animales de caza en dirección a la Torre de la Parada, que se halla apenas a una legua de El Pardo. Es una modesta pero hermosa construcción situada en un alto. El complejo presenta una planta cuadrada en cuyo centro se erige la torre. Desde allí arriba se tiene una vista espléndida, pues el punto más elevado del entorno. El interior alberga estancias hermosas aunque pequeñas. Todas ellas se encuentran repletas de obras de Rubens. Están las "Metamorfosis" casi al completo, maravillosamente pintadas.

Hay asimismo una preciosa capilla de pequeño tamaño, totalmente dorada y llena de pinturas de maestros españoles. En una de las habitaciones se encuentra también la cama del rey. Es casi idéntica a la del Retiro. [...] Se halla en una alcoba y al lado cuelga una pequeña pintura de Bassano hecha sobre un ágata de unos dos palmos de alto y uno y medio de ancho. [...] En unas escaleras hay cuadros de todas las casas de campo del rey, hasta un total de 17. Otro día anotaré los nombres.

En esta bellísima descripción del diplomático holandés descubrimos que la Torre de la Parada, tal vez impregnada del espíritu humanista de los reyes, también aunó sus virtudes arquitectónicas con las artísticas, la solidez física con la belleza "interior", y quien lo hizo posible fue Felipe IV, que decidió convertir su "guardainfante" en un **pabellón de arte**.

Entre muchas otras obras, encargó dieciocho vistas de los Reales Sitios para decorar las salas de la Torre. Los pintores elegidos fueron **Félix Castello**, que hizo seis; **Jusepe Leonado**, tres; **Juan de la Corte**, siete; y un



desconocido **Pedro Muñoz**, que pintó dos, aunque en el documento no se dice cuál realizó cada uno (Figuras 91y 92).



Figura 91. Palacio de Valsaín. Patrimonio Nacional.



Figura 92. Anónimo. Real Sitio de Aranjuez. 1636. Museo Nacional del Prado.



Es posible que Felipe IV preparara una memoria en **1636**, hoy perdida, con la descripción de su proyecto decorativo que reuniría en la Torre más de 150 obras. Para entonces, **Rubens** (Figura 93) se había convertido en su pintor preferido, al que no dejaba de hacer encargos, por lo que no es de extrañar que le contratase para realizar las pinturas del pabellón de caza.



Figura 93. Pedro Pablo Rubens. *Autorretrato*. 1632.

Rubens, que residía en Amberes, ya con la salud resentida, aceptó el encargo por medio el cardenal-infante, entonces gobernador de los Países Bajos, si bien, dejaría una buena parte de la ejecución de las pinturas en manos de artistas que tenían sus talleres en Amberes, de los que él probablemente habría sido maestro. Se reservó para hacer de su propia mano catorce cuadros de temática mitológica, haciendo un boceto de cada uno de ellos - de los que hoy solo se conservan seis en el Museo del Prado- pintando otros artistas la versión definitiva que colgó en la Torre (Figuras 94 a 97).



Figura 94. Pedro Pablo Rubens. *Prometeo*. 1636. Boceto. Museo Nacional del Prado.



Figura 95. Jean Cossiers. *Prometeo (versión definitiva)*. 1636-1638. Museo Nacional del Prado.



Figura 96. Pedro Pablo Rubens. *Rapto de Europa*. 1636-1637. Boceto. Museo Nacional del Prado.



Figura 97. Erasmus Quellinus. *El rapto de Europa*. (versión definitiva). 1636-1638. Museo Nacional del Prado.

Junto a los bocetos, realizó en su totalidad varias de estas pinturas mitológicas que describen relatos de la *Metamorfosis* de Ovidio: *El rapto de*



Deidamia, o lapitas y centauros; El rapto de Proserpina (Figura 98); El banquete de Tereo; Orfeo y Eurídice (Figura 99); El nacimiento de la Vía Láctea;;La fortuna; Vulcano forjando los rayos de Júpiter; Mercurio; Saturno devorando a un hijo (Figura 100); El rapto de Ganimedes; Heráclito, el filósofo que llora; Mercurio y Argos (Figura 101); Sileno, o un fauno, y Demócrito, el filósofo que ríe.

En noviembre de **1638**, ya tenía terminado el encargo.



Figura 98. Pedro Pablo Rubens. Rapto de Proserpina. 1636. Museo Nacional del Prado.



Figura 99. Pedro Pablo Rubens. *Orfeo y Eurídice*. 1636. Museo Nacional del Prado.



Figura 100. Pedro Pablo Rubens. *Saturno devorando a un hijo*. 1636. Museo Nacional del Prado.



Figura 101. Pedro Pablo Rubens. *Mercurio y Argos*. 1636. Museo Nacional del Prado.

El resto de los cuadros flamencos fueron realizado por artistas como **Cornelis de Vos, Jacob Peeter Gowy** (Figura 102) , **Erasmus Quellinus, Jacques Jordaens, Peeter Symons, Jan Cossiers o Theodoor van Thulden**. Fueron un total de 53 obras, revisadas tal vez por Rubens, pero que no quiso firmar por los fallos que pudieran cometer estos pintores.



Figura 102. Jacob Peeter Gowy. *La caída de Ícaro*. 1636. Museo Nacional del Prado



También se contrató a otros pintores españoles como **Vicente Carducho**, maestro de Castello y muy vinculado al rey. Para la Torre haría cuadros de temática religiosa como el retablo para el Oratorio o algunos dedicados a la vida de la Virgen.

Velázquez participó con seis obras, las tres del rey, el cardenal-infante y el príncipe Baltasar como cazadores; las de los "filósofos" Esopo (Figura 103) y Menipo, el dios Marte y algunos de bufones (quizá estuvieran juntos en la Torre los que mostramos). (Figuras 104 y105)



Figura 103. Diego Velázquez. Esopo. 1638. Museo Nacional del Prado.



Figura 104. Diego Velázquez. *El Niño de Vallecas.* 1635-1645. Museo Nacional del Prado.



Figura 105. Diego Velázquez. *Bufón con libros.* 1640. Museo Nacional del Prado.



Durante el exiguo reinado de **Carlos II** (Figura 106), las visitas a la Torre de la Parada fueron menos frecuentes y algunas de las obras fueron saliendo de ella.



Figura 106. Juan Carreño de Miranda. *Carlos II.* 1675. Museo Nacional del Prado

En el inventario de **1701**, un año después de su muerte, ya solo figuraban **85** lienzos, sin que se haya podido encontrar un **plan iconográfico**, un hilo conductor en la decoración de cada estancia de la que no tenemos descripciones; tan solo puede constatarse que fueron obras de una alta calidad con la temática adecuada para un lugar de descanso como fue la Torre de la Parada.



LA CAÍDE DE UNA TORRE

Con la llegada de los **Borbones**, los reyes prefirieron **La Granja o Aranjuez**, y la situación de abandono del Palacio de El Pardo y de la Torre se incrementó. Las pinturas fueron repartidas entre los palacios de otros Reales Sitios hasta que, durante la **Guerra de Sucesión** fue saqueada y posteriormente vaciada en su totalidad y abandonada.

Utilizada como Casa de Guardas durante el siglo XIX sufrió un incendio que **destruyó** toda la edificación. En la actualidad sólo se conservan los restos de la lonja de piedra levantada por Gómez de Mora y las ruinas de la Casa de Oficios. Los escasos restos solo podemos contemplarlos a vista de pájaro en medio de la soledad del monte de El Pardo. (Figura 107)



Figura 107. Imagen aérea de los restos actuales de la Torre de la Parada.

CONCLUSIÓN

Ahora que ya solo queda un vago recuerdo de este pabellón donde habitó el esplendor, si nos acercamos de nuevo al cuadro de Castello, sentimos una **armonía** sostenida entre la arquitectura y el paisaje; todo está envuelto en una calma silenciosa en la que no sucede nada: los criados de la esquina inferior izquierda del lienzo descansan entretenidos en lo que parece una partida de cartas; las armas bajadas; las obligaciones, también (Figura 108)



Figura 108. Jugadores

Los caballos esperan ser devueltos a las caballerizas o a ser preparados para una batida que, tal vez, no tarde mucho (Figura 109); los perros saltan tranquilos, sin estar al acecho, todo lo contrario a los que pintores flamencos como Frans Snyders o Paul de Vos representaron en plena cacería (Figura 110); unos carros entran ordenados en fila, camino de la casa de oficios,



problemente cargados de provisiones (Figura 111); una bandada de pájaros cerca del chapitel, apenas logra distraer este momento de solaz, de reposo, de "parada", en que el bullicio de una montería está a la espera o ya en retirada.



Figura 109. Caballos



Figura 110. Perros en el cuadro Castello y El perro y la picaza. Paul de Vos. 1636-1638



Figura 111. Carros con provisiones

La Torre vigila, imponente, la espesura del bosque, un extenso perímetro que pudo tener unos 100 km. Albergaba encinas (Figura 112), robles (Figura 113), chaparros, enebros y otras especies arbóreas que en las vegas del río Manzanares eran álamos, fresnos, olmos y chopos. Los campos también estuvieron cubiertos de plantas silvestres como el jaramago, la jara, el cantueso, la retama, o el tomillo.



Figura 112. Encinas



Figura 113. ¿Robles?

A la espesura del monte y su belleza, **Antonio Machado** dedicó estos versos que hacen un fiel retrato de la naturaleza en aquel Real Sitio :

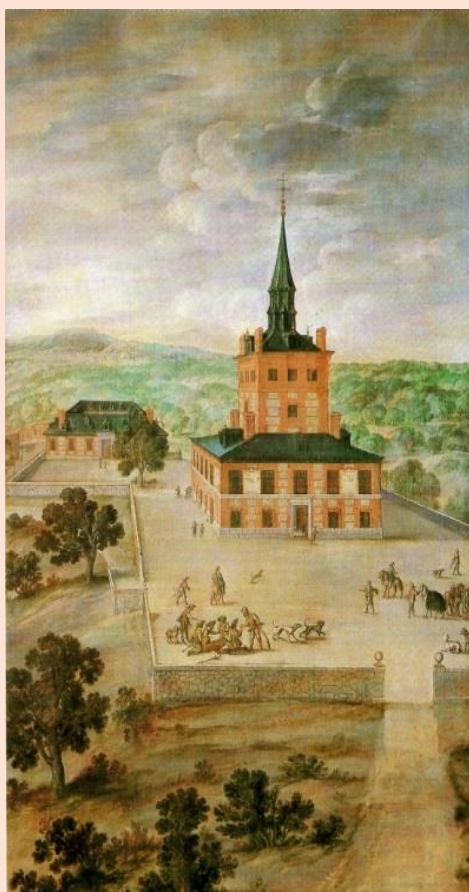
“¡Y tú encinar madrileño / bajo el Guadarrama frío / tan hermoso, tan sombrío / con tu adustez castellana/ corrigiendo / la vanidad y el atuendo / de la hetiquez cortesana!

Poesía para la **soledad y el silencio**; quizá fueran estos los objetivos de aquel Rey Prudente para su “casa en la naturaleza”, un proyecto renacentista



en aquella "Atalaya" en mitad de un paisaje sin nadie, convertido casi en uno de sus delicados jardines, pero aquí agreste, sin fuentes ni laberintos; sin ejes de simetría ni parterres. El campo, la naturaleza y el placer de disfrutarlos: "...aunque huelga mucho en lo de la ballesta, cuando no puede gozar de aquello, huelga con los halcones y **de cualquier manera que sea en el campo**".

Y, dominando el territorio propio, su creación. La Torre, autoritaria, austera, elegante, íntima; "alter ego" de un rey.





BIBLIOGRAFÍA

Alpers, Svetlana, *The Decoration of the Torre de la Parada*, Londres, Phaidon Press, 1971.

Añón, Carmen / Sancho, José Luis: *Jardín y naturaleza en el reinado de Felipe II*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.

AA.VV., *Guía de los Montes de El Pardo y Viñuelas*, Madrid, Consejería de Agricultura y Ganadería, Comunidad de Madrid, 1984.

AA. VV.: *Madrid pintado*, Consorcio para Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura /Concejalía del Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1992.

Brown, Jonathan/Elliot, J.H., *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1981.

Bustamente, Iván / Jiménez Camacho, Claudio: *De vuelta a la Torre de la Parada I: El edificio*. *Revista Reales Sitios*, año LI, nº 199, 1º trimestre, 2014.

Casariego, J. Evaristo, *La caza en el arte español*, Madrid, *El Viso*, 1982.

Ebben, Maurít, *Un holandés en la España de Felipe IV. Diario del viaje de Lodewijck Huygens 1660-1661*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, Doce Calles, 2010.

Martínez Martínez, Araceli, «Un edificio singular en el monte del Pardo: La Torre de la Parada», *Archivo Español de Arte*, n.º CCLVIII, Madrid, 1992, pp. 199-212.

Morán Turina, J. Miguel, *Las Casas del Rey : casas de campo, cazaderos y jardines, siglos XVI y XVII*, Madrid, *El Viso*, 1986.

Serrano Monferrer, Alberto: *Princeps Belli. La "Torre de la Parada" de Felipe IV, las imágenes del Príncipe Baltasar Carlos como cazador y la metáfora*



bélica [archivo PDF], Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2013.
Recuperado de <https://n9.cl/6n4vu>

Tovar Martín, Virginia, El Pardo, Madrid, Fundación Caja de Madrid, 1994

Tovar Martín, Virginia, El Real Sitio de el Pardo, Madrid, Patrimonio Nacional, 1995.

Urteaga, Luis / Camarero Bullón, Concepción, Los planos de los Sitios Reales española formados por la Junta General de Estadística (1861-1869)[archivo PDF], Universidad de Barcelona, 2014. Recuperado de <http://www.ub.edu/goecrist/sn/sn-482.htm>