

## *Felipe III y las artes*

J. Miguel MORÁN TURINA

Cuando Felipe II abandonaba este mundo en la madrugada del 13 de septiembre de 1598, lo hacía con la congoja de dejar en el trono a un hijo al que sabía incapaz de mantener la monarquía hispánica en el lugar en el que estaba encumbrada. Días antes de morir confesaba su amargura y su decepción: «Me temo que lo han de gobernar.» El 30 de marzo de 1621, veintitrés años después, Felipe III, antes de entregar su alma a Dios, y acuciado por los remordimientos, al hacer el balance de sus años de gobierno sólo podía decir en su descargo que «¡si me diera vida el cielo, cuán de otra suerte gobernara!».

Quizá Dios y su padre escucharan este arrepentimiento, sincero aunque tardío, y le concedieran su perdón. Pero lo que sí es indudable es que la Historia ha tardado mucho más en perdonarle, si es que lo ha hecho. A pesar de los intentos de Matías de Novoa y otros panegiristas suyos para presentar una imagen favorable del monarca, hasta las últimas revisiones historiográficas <sup>1</sup>la única e incierta gloria que correspondía al rey era la de ser el primero de los Austrias menores y a su reinado la de haber iniciado la imparable decadencia española.

Felipe IV ha sido, durante mucho tiempo, un personaje igualmente maltratado por la Historia, pero ni siquiera sus más feroces detractores

---

<sup>1</sup> Véanse por ejemplo, las de R. A. STRADLING: *Europa y el declive de la estructura imperial española. 1580-1720*. Madrid. Cátedra, 1983, y A. FEROS: «Felipe III» en *Historia de España. La crisis del siglo XVII*. Barcelona. Planeta, 198.

podieron dejar de reconocer su decidida protección a las artes y encontraban en Velázquez la justificación de un reinado; en Felipe III no era posible encontrar ni siquiera eso. La apatía y la abulia del rey no sólo le impedían gobernar, sino también proteger las artes. Así Cruzada Villamil podía escribir que «el poderoso impulso que dio D. Felipe II al desarrollo y prosperidad en Castilla de las bellas artes, a causa de la obra del monasterio de El Escorial, no era posible que su hijo D. Felipe III lo prosiguiese con igual vigor. Falto del grande objeto y de la tenacidad y perseverancia con que su padre llegó a realizar el propósito de enriquecer su querido monasterio con cuantas obras maestras del arte pudiera adquirir en Europa, y con el trabajo de los mejores artistas que en su tiempo había fuera y dentro de España, murieron, puede decirse con Felipe II, los mejores pintores de su tiempo»<sup>2</sup>. Su reinado, desastroso económica y políticamente, en el terreno artístico no era sino un oscuro paréntesis entre dos de las grandes cimas del arte español: El Escorial y Velázquez. Por un lado el padre y por el otro el hijo, anulaban por completo a Felipe III.

Destruídos o totalmente transformados sus palacios de Valladolid y El Pardo, de su relación con las artes sólo se ha recordado durante demasiado tiempo el abandono en que tuvo sometido al Escorial cerca de una veintena de años<sup>3</sup>. Curiosamente se demostraba así profética una boutade que corrió por la corte en los años de su traslado a Valladolid: «el gran rey Filipo segundo ganó y adquirió inmortal fama y con razón, y que es digno de eterna memoria y de inmortal faena y eterna alabanza por las grandes y heroicas cosas que hizo y fundó con que eternizó su nombre; pero mayor la hace el tercero Filipo en dejarlas y desampararlas»<sup>4</sup>. Frente a tan graves acusaciones, la Historia sólo ha recordado una frase del rey en que éste demostrase interés y amor por las bellas artes. Al tener noticia del incendio ocurrido en El Pardo, preguntó si había ardido una pintura de Tiziano, Antiope perseguida por Júpiter, «y diziéndole que no —cuenta Carducho—, dixo, basta, que lo demás se volverá a hacer»<sup>5</sup>.

Por otra parte, incluso, algunos de sus contemporáneos parecían insistir, por muy diversos motivos, en un franco desinterés del rey por el arte. En 1600, recién subido Felipe III al trono, circuló por Madrid un libelo que tardó más tiempo de la cuenta en ser perseguido por la justicia<sup>6</sup>. En él, su

<sup>2</sup> «Rubens, diplomático español». *Revista europea*. Madrid, n. 4. 22-III-1874, p. 7.

<sup>3</sup> Sobre esto véase especialmente A. CÁMARA: «El Escorial de Felipe III. Historia y arquitectura». *Fragmentos*, n.º 4-5, Madrid, 1985, pp. 21-33, y *Elementos manieristas en la arquitectura del primer barroco español: arquitectura y sociedad en el reinado de Felipe III*. Madrid. Universidad Complutense, 1987, p. 96 y ss.

<sup>4</sup> J. DE SEPÚLVEDA: *Historia de varios sucesos y de las cosas notables que han acaecido en España y otras naciones desde el año de 1584 hasta el de 1603*, en J. ZARCO: *Documentos para la historia del Monasterio de El Escorial*, t. IV. Madrid. Imprenta Helénica, 1924, p. 242.

<sup>5</sup> V. CARDUCHO: *Diálogos de la pintura*, ed. F. Calvo. Madrid. Turner, 1979, p. 436.

<sup>6</sup> I. IBÁÑEZ DE SANTA CRUZ: *Discurso crítico contra el Gobierno del Sr Rey D. Phelipe II y en favor de su Hijo el Sr Phelipe III que Reynaba. Escribió el judiciario...*. Biblioteca Nacional de Madrid. Ms. 10635. Cabrera de Córdoba se hace eco de que en la corte se murmuraba que el

autor, Íñigo Ibáñez de Santa Cruz, para ensalzar las virtudes del joven monarca trazaba una muy curiosa contrafigura del viejo rey en la que su amor a las artes y su decidido mecenazgo adquirirían unas connotaciones completamente negativas, como síntoma de afeminamiento y pusilanimidad de carácter:

«Se dize q<sup>e</sup> [el difunto rey] tuvo a Libra por ascendiente, que es propia casa de Venus sin alguna dificultad. Es cierto, que nadie puede dar lo q<sup>e</sup> no tiene ¿luego, que puede dar esta influencia de Venus, ahun echando el resto a todo su poder, sino hazer a un Hombre limpio, aseado, y pusilánime, amigo de Mugeres y Pinturas, Jardines sumptuosos, grandes edificios, Aposentos curiosos, y bien compuestos, desidia al trabajo, mucha boluntad a perfumes, y olores Aromáticos, y otros femeninos adornos? Y es tan mal remirada y contentadiza la S<sup>ra</sup> Venus y todos los que participan de sus influxos: que si hay una puerta a un lado, y al otro no se puede habrir otra: es forzoso que por quitarla, y a sus influidos de su congoja, q<sup>e</sup> se pinte otra puerta con que se satisfagan tan torpes imaginaciones. Hasí hallándose los enemigos galleardeándose en ser señores del Mar, haciéndonos mil ofensas y quien pudiera impedirlo se estaba mui tranquilo en El Escorial, dando disposiciones para hermosear cada vez más tan robusto edificio, olvidando aquellas marciales disposiciones que eran más propias de un Monarca para gloria suya, y crédito de la nación».

Años después, Baltasar Porreño, desde una óptica completamente distinta, pues no intentaba difamar al padre, sino sólo resaltar la gran piedad de Felipe III, insistía en el poco interés que demostró hacia las artes cuando decía de él que «no gastó su tiempo en edificar sumptuosos Palacios, sobervios Edificios, Viñas, Bosques, Jardines, Casas de Recreación, y otras cosas que acá se quedan, sino en raras y singulares obras de piedad»<sup>7</sup>.

Evidentemente esta imagen de Felipe III, que sin embargo ha calado bastante honda, es falsa, o por lo menos muy inexacta. Pues aunque durante su reinado, y directamente auspiciadas por la corona, se elevaron un importante número de construcciones religiosas —la Encarnación, la

---

escrito tenía el beneplácito del rey y del duque de Lerma, pues se tardó mucho tiempo en hacer las averiguaciones pertinentes y en aplicar a su autor el justo castigo, castigo que, debido a la protección que Lerma dispensaba a Ibáñez, fue bastante benévolo, si tenemos en cuenta la magnitud de la ofensa (*Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614*. Madrid, 1857, pp. 55-56).

<sup>7</sup> *Dichos y hechos del Señor Rey D. Felipe III El Bueno*. Madrid, 1723, p. 330. Y lo mismo Ana DE CASTRO EGAS («Aficionóle tanto el continuo exercicio de la virtud a los que la professavan, que siedo amicissimo de buenos religiosos, se fundó en su tiepo por orden de su Magestad y algunos grandes señores, infinito número de Conventos, Colegios, y Iglesias en España, dotadolos muy magníficamente: y por visitallos el rey muy de ordinario, hazía reparar los edificios, y ornamentos del culto Divino a su costa, con largas y copiosas limosnas». *Eternidad del Rey Don Filipe Tercero nuestro señor, el Piadoso, Discurso de su vida y sus santas costumbres*. Madrid. Viuda de Alonso Martín, 1629, fols. 15v-16r) y Gil GONZÁLEZ DÁVILA («Usando de la grandeza de su piedad, dio grandes dádivas para edificar conventos y reedificar los hechos; y de esto he visto tanto en los libros Reales de su tiempo, que pone pasmo el considerar el caso; y mirando de hito en hito su modo de proceder, veo que su piedad invencible fue en esta parte incansable.» SALAZAR MENDOZA: *Monarquía de España*, t. III. Madrid. Ibarra, 1770-1771, p. 209.

Clerecía, el panteón de El Escorial...— que enumera morosamente Porreño<sup>8</sup>, el mayor interés del rey se centró —como otrora el de su padre— en sus palacios, sus jardines y sus pabellones de caza<sup>9</sup>.

Por otra parte, también tendría que ser necesariamente falsa porque atenta directamente contra una de las más importantes virtudes que deben adornar la persona del rey: la de la magnificencia. Y en este sentido, Felipe III, siguiendo el ejemplo de su padre<sup>10</sup>, gasta en obras de arte enormes sumas de dinero con la mayor liberalidad<sup>11</sup>. Lo que sucede es que, indudablemente, Felipe III, como mecenas y protector de las artes, se resiente de la comparación con su padre y con su hijo, entre otras razones porque no dispuso de artistas de la talla de Tiziano o de Velázquez, y, aunque intentó

<sup>8</sup> B. PORREÑO: *op. cit.*, t. III, pp. 84, 198-9, 208-11 y 248, donde se dedica un capítulo a los «muchos Conventos, y Lugares sagrados que se acabaron de edificar por este tiempo».

<sup>9</sup> M. MORÁN y F. CHECA: *Las casas del rey. Casas de campo, cazaderos y jardines. Siglos XVI y XVII*. Madrid, El Viso, 1986. En el retrato que traza Malvezzi del monarca dice que éste «manifestó únicamente afición a andar a caballo y a la caza», y que ya desde pequeño «no se le reconoció demasiado afecto a los Juguetes Pueriles, siendo su mayor diversión el Campo; y así gustava mucho de los Jardines del Parque, y quando su Padre le llevaba a las Jornadas de Etiqueta, Escorial, Aranjuez, y El Pardo, manifestava alegrarse mucho en aquellos amenos sitios». «Historia del marqués Virgilio Malvezzi...», en J. YAÑEZ: *Memorias para la historia de don Felipe III, Rey de España*. Madrid, 1723, pp. 133-4. Y Contarini nos dice de él que «es amigo de la soledad, y los ocho meses del año los gasta en casas de campo», en Cabrera de Córdoba: *Relaciones...*, p. 563. Afición que se recrudesc tras la muerte de su padre: «El Rey ¿Felipe III?, hechas las honras de su padre, se vino a tener la fiesta de San Jerónimo a esta su casa (del Escorial) y se anduvo entretenido algunos días en cazar, como era tiempo de brama en este término de Campillo y Monesterio, y de allí pasó al Pardo y se fue a Madrid, que como ya no tiene quien le mande gusta extrañamente de andarse cazando.» SEPÚLVEDA: *op. cit.*, p. 212.

<sup>10</sup> Cuando hay que ilustrar tal virtud en los frescos del Pardo, se decide que «no es razón buscar el exemplo de la magnificencia en la Antigüedad teniéndole tan ilustre y cercano en casa en la persona del Rei don Philippe 2.<sup>o</sup> nro st<sup>o</sup> que se pintará mirando a su obra de fábrica de San Lorenzo». P. DE VALENCIA: *Descripción de la pintura de las virtudes*. Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 13348, fol. 25. La obra del Pardo proporcionó también la oportunidad de establecer un nuevo parangón con la magnificencia del rey padre: cuando en el pleito de las pinturas los pintores recurren la retasa de Horfelin exponen a Felipe III que «no son hombres que deban ser tratados como oficiales mecánicos, antes bien deben con la magnificencia y majestad real ser premiados por alentar en ellos las buenas artes, como lo hizo siempre su padre de Vuestra Majestad». J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: «Arte y artistas del siglo XVII en la corte». *Archivo Español de Arte*. Madrid, 1958, p. 135. La comparación con Felipe II resultaba inevitable y, en determinadas ocasiones, la lisonja del cortesano más que la verdad ponía al hijo por encima del padre: así, por ejemplo, con motivo de sus honras fúnebres y hablando del panteón del Escorial llegó a decirse que «dexó atrás las obras de su padre» A. MANRIQUE: *Exequias, Túmulo y Pompa Funeral que la Universidad de Salamanca hizo en las Honras del rey Nuestro Señor don Felipe III*. Salamanca, A. Vázquez, 1621.

<sup>11</sup> El padre SEPÚLVEDA (*op. cit.*, p. 312), entre otros de sus contemporáneos, señala que «gasta este Rey el doble que su padre». Y, cuando el Conde Duque pretende justificar sus gastos del Retiro, no puede menos que señalar, refiriéndose tan sólo a los palacios de Valladolid y a los de Lerma que «sí de diez partes de lo que costaron al patrimonio aquellas casas hubiere costado una el Retiro yo me ajusto a la murmuración». Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 10984 cit. en J. Brown y J. H. Elliott: *Un palacio para el Rey*. Madrid, Alianza, 1981.

retener a Rubens a su paso por Valladolid <sup>12</sup> y Pompeo Leoni aún trabajó algunos años para él, tuvo que contentarse con los servicios de Pantoja de la Cruz y Carducho y con otros pintores de segunda fila.

De creer a Rubens, el panorama artístico de la corte en 1603 era bastante sombrío, y en sus cartas no faltan juicios despectivos para los pintores españoles <sup>13</sup>. En las palabras de Rubens había, sin duda, una buena dosis de verdad, pero también de exageración, tendente a reforzar su propia posición cara al duque de Mantua. Así, después de hacer unos comentarios ligeramente sarcásticos acerca de como se tomaron por originales antiguos las copias restauradas por él, no puede menos de reconocer «la admiración juiciosa que le producía lo que era bueno» al duque de Lerma, quien «no es del todo ignorante de las cosas buenas» y que «se deleita en la costumbre que tiene de ver todos los días cuadros admirables en Palacio y en El Escorial» <sup>14</sup>. Y es que, a pesar de no contar con artistas extraordinarios, la corte de Felipe III era una corte brillante en que las artes florecían y cuyos miembros gozaban de los placeres de la pintura y de cuantos refinamientos pudiera proporcionar el dinero. El propio rey, como recuerda Pedro de Madrazo, enriqueció las colecciones reales con más de cuatrocientos cuadros —entre los que figuran importantísimas obras de Rubens— <sup>15</sup>, y entre sus ministros y colaboradores más cercanos nos encontramos a exquisitos coleccionistas como el duque de Lerma, don Juan de Borja, conde de Ficalho, don Lorenzo Ramírez de Prado, etc... <sup>16</sup>, que imponen su moda a los miembros de una nobleza media que —en palabras de Cristóbal Suárez de Figueroa— «revientan por tener adornadas

<sup>12</sup> El 17 de junio de 1603 Rubens escribe que va a recibir «algún encargo del rey o del duque de Lerma», y al día siguiente Iberti precisa que «Su alteza ha dirigido frases sumamente benévolas al flamenco, que se halló presente a la entrega de la Carroza y de los cuadros y, me preguntó si V. A. le había enviado para que se quedara aquí al servicio de S. M., pues en ello tendría mucho gusto». Un Rubens joven y casi desconocido aún, cuya categoría saben descubrir al primer golpe de vista, pues, aunque el propio artista, en un determinado momento, afirmaba que «mi nombre... no es aquí desconocido», lo cierto es que sí lo era. De ahí su enfado cuando se le encarga tan sólo restaurar las pinturas deterioradas y protesta «no por murmurar de él, sino para demostrar cuán difícil me es darme a conocer en obras poco dignas de mí», y su satisfacción cuando se produce el encargo de Lerma y ve posible cumplir «la esperanza en que estoy de darme a conocer en España», G. CRUZADA VILLAAMIL: *op. cit.*, 1874, n.º 4, pp. 101-2 y n.º 5, pp. 130-2.

<sup>13</sup> Habla de «la increíble insuficiencia y negligencia de estos pintores, y de su manera (a la que Dios me libre de parecerme en nada)». Y más adelante señala que en la corte, de pintura moderna, «no hay nada que valga». Cit. por G. CRUZADA VILLAAMIL: *op. cit.*, 1874, n.º 4, p. 101.

<sup>14</sup> Carta de Rubens a Annibal Chieppio, Valladolid, 24 de mayo de 1603, en A. BASCHET: «Pedro Pablo Rubens pintor de Vicente I Gonzaga, duque de Mantua (1600-1608). Su residencia en Italia y su primer viaje a España, según sus cartas y otros documentos inéditos», *El Arte en España*. Madrid, t. VI, 1867, pp. 218 y 222.

<sup>15</sup> P. DE MADRAZO: *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España*. Barcelona, D. Cortezo, 1884, p. 77 y ss.

<sup>16</sup> M. MORÁN y F. CHECA: *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid. Cátedra, 1985, especialmente p. 213 y ss.

sus salas y retretes como suelen los suyos los personajes de más consideración»<sup>17</sup>.

La corte de Valladolid, llena de «sátrapas... que arrastran más oros y sedas»<sup>18</sup>, provoca una imagen de riqueza y fastuosidad poco corriente, cuyo exponente más claro lo constituyen las tiendas de joyas, alhajas y brincos de Valladolid —donde «hay más y mejores tiendas que en ninguna otra parte del mundo»<sup>19</sup>—, los aparadores repletos de vajillas de oro y plata<sup>20</sup> y las riquísimas almonedas que se celebran por todas partes.

Un deseo de ostentación, ya claramente barroco, es el que prima por doquier, y las grandes almonedas, enormemente concurridas<sup>21</sup> debían ofrecer un espectáculo realmente notable. Pinheiro da Veiga cuenta que «una de las más notables cosas que en Valladolid observé, y que más gusto me dio, son las almonedas», pues «el ver aquí las riquezas y la barbaridad de vestidos, es cosa que no se concibe: porque en todo aquello que tiene relación con el moblaje de las casas, todos los castellanos son príncipes». Y, hablando de la de la marquesa del Valle, una vez que la reina había retirado ya lo mejor, señala que «las imágenes de oro y pedrería, y las infinitas alhajas de plata incrustadas que allí había, eran tantas y tan ricas, que no se concibe como una familia pudo reunir tal cantidad de ellas, ni menos que se vendiesen como se vendieron por más de su tasación»<sup>22</sup>.

<sup>17</sup> *El pasajero*. Madrid. Luis Sánchez, 1617, ed. F. Rodríguez Marín. Madrid, Renacimiento 1913, p. 339. Muy interesantes son al respecto las palabras de González Dávila, cuando comenta que «si como el Rey (Felipe III) mandó registrar la plata se registrarán los diamantes y otras piedras, que no tienen más virtud, ni más valor que el que les da la codicia del que vende, y fácil credulidad del que compra, pudiendo más con nosotros la opinión que la verdad, se conociera otra causa de nuestro daño y viéramos verificado lo que dice Tácito: "Que la pedrería fue causa de que las riquezas Romanas pasasen a Naciones extrañas y enemigas." Y si diera el registro un paso más adelante y considerara las muchas pinturas, escritorios de évano, colgaduras y camas de extraordinarias maderas, vestidos bordados y recamados, comidas excesivas y olores afeminados, instrumentos de gastos impertinentes y vanos, se conociera otra causa de nuestra necesidad, y aprendiéramos aquella doctrina tan verdadera y segura del gran Séneca, que pregunta: "¿qué cosa es moderación?". Y responde: "Es una ciencia para excusar gastos superfluos, y un arte para usar con templanza de las riquezas domésticas"... En este tiempo y en el siguiente de don Felipe IV diré de nuestra España lo que el emperador Juliano de los Antisquenos. En primer lugar no sabemos que cosa sea moderación: sólo conocemos su nombre, e ignoramos lo mucho que puede y vale. ¡Gran lástima ver profanadas las riquezas de esta Monarquía, adquiridas con largas navegaciones, poniendo debaxo de los pies y en usos vanos los metales preciosos de oro y plata, por quien... inventan los hombres guerras sangrientas...! Todo esto se veía y nada se remediaba: amando, o llamando al parecer a voces a causas de nuestro daño y ruina». SALAZAR y MENDOZA: *op. cit.*, t. III, pp. 79-80.

<sup>18</sup> C. SUÁREZ DE FIGUEROA: *op. cit.*, p. 337.

<sup>19</sup> PINHEIRO DA VEIGA: *La fastiginia*, en J. GARCÍA MERCADAL: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Madrid. Aguilar, 1959, t. III, p. 138.

<sup>20</sup> Pinheiro da Veiga describe los tres construidos con motivo del banquete ofrecido por Lerma al embajador inglés, uno de los cuales «cogía toda la pared de alto a bajo con peldaños de la misma forma y pared frontera para la plata, en que había cuatrocientos vasos, todos de invención hermosísima, a más de la plata ordinaria».

<sup>21</sup> C. SUÁREZ DE FIGUEROA: *op. cit.*, p. 339.

Pero la corte del tercer Felipe no venía marcada sólo por este nuevo afán de ostentación, que está sacando a la luz pública tesoros y riquezas que hasta este momento estaban guardadas en los camarines, sino también por un nuevo estilo de vida mucho más lúdico y festivo —y, por tanto, más acorde con la edad del nuevo rey— que la aparta de la severidad y gravedad que había distinguido a la de su padre. Se afianza así desde los años iniciales del reinado un nuevo estilo cortesano, decididamente fastuoso —tiene «la corte con opulencia, lucimiento y grandeza», nos recuerda Matías de Novoa <sup>23</sup>—, tendente a recalcar la posición central y dominante del rey y su valido, en un mundo en el que las fiestas se suceden casi continuamente, destacando entre ellas muy especialmente las celebradas con motivo del nacimiento del príncipe Felipe y de la visita del embajador inglés Lord Howard. Cuenta el padre Sepúlveda que «para enamorar al rey a que se esté quedo en aquel lugar [Valladolid] le hacen cada día mil invenciones de fiestas y de regocijos y en el río mucho más, y le dicen sus lisonjeros que no tuviera tal cosa en Madrid ni fuera posible» <sup>24</sup>. Y, de hecho, Valladolid, durante los años en que estuvo allí la corte, fue considerada la «más brillante del mundo» <sup>25</sup>.

Entre 1601 en que abandona Madrid y 1606 en que regresa, por todas partes se oyen voces —y especialmente de los madrileños— que proclaman su profunda extrañeza ante el hecho de que «un príncipe tan grande... deje tantas recreaciones y casas de placer como tiene en Madrid, y sus alrededores y se vaya a donde no tiene nada, ni donde tener un rato de entretenimiento ninguno, ni en muchas leguas a la redonda, sino que ha de vivir en casa prestada o alquilada» <sup>26</sup>. En cuanto a lo primero, el abandono no

<sup>22</sup> *Op. cit.*, p. 139. Y, en otro lugar, hablando de las riquezas de Lerma dice que «yo vi parte de sus vestidos una tarde, que me afirmaron valían 120.000 cruzados y que no estaban allí todos: por aquí se puede deducir cuales serán las colgaduras, vajillas y diamantes; y queda menos digno de admiración ante quien sabe que ordinariamente hay almoneda abierta por tercera persona, donde vende el desecho de su recámara y joyas». *La fastiginia*, ed. N. Alonso Cortés, Madrid, 1916, p. 35.

<sup>23</sup> Y en otro lugar señala que había que contar entre «las virtudes de su esclarecidísimo padre (Felipe III)... el lustre... con que tuvo su corte y su palacio». *op. cit.*, CODOIN, XL, p. 60.

<sup>24</sup> J. DE SEPÚLVEDA: *op. cit.*, p. 265.

<sup>25</sup> C. PÉREZ BUSTAMANTE: *La España de Felipe III*. Madrid, Espasa-Calpe, 1983, pp. 110-2. Véase también A. REVILLA: «Últimas gestiones de Valladolid para el traslado de la corte», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, t. XXX, 1923, p. 260. L. Cabrera de Córdoba da cuenta de muchos de estos festejos.

<sup>26</sup> J. DE SEPÚLVEDA: *op. cit.*, pp. 242 y 229; también B. PORREÑO: *op. cit.*, p. 227. En este sentido no deja de ser curioso que, en 1606, cuando se plantea el traslado a la inversa se echen de menos las comodidades de Valladolid. Una buena prueba de ello encontramos en la carta de Mateo Velázquez de Bustamante a Diego Sarmiento de Acuña en la que, refiriéndose a Madrid dice que «se podrá vivir con gusto aunque no con tantas comodidades como allá ay» (Real Academia de la Historia, Madrid, a/79 fol. 72. Cit. por A. ALVAR: *Estructuras socioeconómicas de Madrid y su entorno en la segunda mitad del siglo XVI*. Madrid, Universidad Complutense, 1988. El libro de Alvar ofrece la mejor y última revisión sobre el tema del traslado de la corte y a él me remito.

fue tal; basta hojear por encima la relación de *Las jornadas que ha hecho su Mgd. desde el año de 1599... asta fin del de 1606*<sup>27</sup> para comprobar la frecuencia con que se encuentra cazando por Valsain, El Pardo, El Escorial y Aranjuez. Y en cuanto a lo segundo ya se cuidaron mucho el duque de Lerma y el propio rey de que esto no fuera así; Lerma vendiéndole su palacio y la Huerta de la Ribera, y el rey intentando crear en torno a Valladolid y el Pisuerga —que en un momento se intenta hacer navegable—<sup>28</sup> una nueva serie de casas de campo y cazaderos que cumplieran con respecto a la nueva corte un papel análogo al que habían jugado sus cazaderos alrededor de Madrid.

El duque de Lerma —grande edificador, como nos lo presenta Pinheiro da Veiga<sup>29</sup>— había sido el inspirador directo del frenético ritmo de fiestas y espectáculos en que se vio envuelta la corte, y él será también el responsable directo, o por lo menos el animador, de éstas y otras obras<sup>30</sup> y algunas se las vendió hasta con la colección de pinturas ya formada. Pero ello no significa que supiera ese tan traído desinterés del monarca por las artes —también el Conde Duque habría sido el responsable de la construcción y decoración del Buen Retiro—, pues aunque antes decíamos que la Historia sólo había conservado un testimonio —el que nos daba Carducho— del amor de Felipe III hacia la pintura, leyendo despacio a sus contemporáneos podemos encontrar muchos más: Cuenta el padre Sepúlveda que «en estos días [1600] envió el Rey a decir a D. Juan de Borja... que le hiciese placer de mandar que los bultos que estaban en casa de Jacome Trezo, de las personas reales de su padre y madre, con otros tres, que viese como se acabasen y se trujesen a esta su casa [del Escorial], juntamente con los cuadros de las personas reales y armas, que eran para la sacristía... y después de acabadas las mandó traer a Casa y el Rey se halló a verlas poner. Y altercándose mucho como se pondrían los cuatro cuadros que están en la sacristía, porque había muchos pareceres sobre esto, el Rey dió el suyo y fue el mejor y más acertado, como se ha visto por la obra, y mandó se pusiesen como ahora están, y fue traza suya, y salen las pinturas muy bien»<sup>31</sup>. No es éste tampoco el único caso: cuando viaja a Toledo por primera vez, en 1600, además del Sagrario de la Catedral, «que es de mucho ver» y las iglesias y conventos, visita todas las «antiguallas» de la ciudad<sup>32</sup>. Por no hablar de los relicarios y de su gusto —en este sentido tan parecido al de su padre— de ordenarlos y disponerlos personalmente<sup>33</sup>.

<sup>27</sup> Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 2348.

<sup>28</sup> En 1607 Juan Bautista de Lavaña, Jerónimo Soto y Mateo Cuadrado informan favorablemente acerca de un proyecto para permitir la navegación por el Esgueva, el Pisuerga y el Duero. J. ORTEGA Y RUBIO: *Historia de Valladolid*. Valladolid, 1881, pp. 93 y 94.

<sup>29</sup> *Op. cit.*, 1916, p. 101.

<sup>30</sup> Como por ejemplo los aposentos que hizo en su castillo de Denia «con mucha costa y curiosidad» para «aposentar a los Reyes cuando fueran allí». L. CABRERA: *op. cit.*, p. 457.

<sup>31</sup> J. DE SEPÚLVEDA: *op. cit.*, pp. 225-6. Vuelve a insistir sobre este episodio en la p. 300.

<sup>32</sup> J. DE SEPÚLVEDA: *op. cit.*, p. 227 y Matías DE NOVOA: *op. cit.*, LX, 1875, pp. 130-131.

<sup>33</sup> «Este día a la tarde entró el Rey a ver los relicarios y las reliquias, guarnecidas, que

del interés que demuestra en escoger personalmente el emplazamiento del nuevo convento de El Pardo, recorriendo a caballo el bosque hasta dar con el lugar idóneo <sup>34</sup>, y en estudiar la ampliación de sus jardines en Valladolid <sup>35</sup>, de su afición por visitar las colecciones de curiosidades de la corte <sup>36</sup> o de su interés por que sus hijos tuvieran una educación artística <sup>37</sup>.

Cuenta León Pinelo que Francisco de Mora «no concluyó todo lo que tenía trazado y dispuesto [en el Alcázar de Madrid], diciéndole el Rey: “dejemos algo que haga el príncipe <sup>38</sup>”», pero el príncipe, sin necesidad de terminar los de su padre —cosa que también hizo—, iba a tener bastante con sus propios trabajos para llenar los primeros años de su reinado: las obras en los palacios de Valladolid, la reconstrucción del Pardo, los trabajos en sus casas de campo y cazaderos, sin contar, por supuesto, otras obras de gran envergadura como la Encarnación o la Clerecía, patrocinadas directamente por la monarquía.

Las obras llevadas a cabo en el palacio de los Mendoza-Cobos —como las de la Huerta de la Ribera— y sus sucesivas ampliaciones para convertirlo en un palacio real son de todos conocidas, y, si en principio se trata únicamente de reformar y adaptar un edificio preexistente, el resultado final fue muchísimo más interesante de lo que a primera vista pudiera pensarse, pues «la unión de todos estos núcleos constituyó un singular conjunto palacial, sin duda de los más complejos que existieron en España en el siglo XVII. Urbanísticamente, y sin formación premeditada, todas las necesidades de la aristocracia real quedaron satisfechas... Los Reyes tenían

---

Antonio Voto, guardajoyas suyo, trujo cuarenta y dos cabezas y llegaron el domingo pasado y las pusieron en el guardajoyas, y allí las fue a ver el rey; y ahora que estaban puestas en sus lugares las quiso ver y las mandó poner de manera que ahora están y hoy día se ven; y fue traza suya y fue muy acertada, como lo fue en el poner de las personas reales que están pintadas y puestas en sus cuadros y son del emperador Carlos quinto y su mujer la Emperatriz, y sus dos hermanas y su hija la Emperatriz... que están en la sacristía, que todos eran de parecer se pusiesen mucho más alto de lo que ahora están y el Rey que no, sino que se pusiesen como ahora se ven, y fue lo más acertado.» J. DE SEPÚLVEDA: *op. cit.*, p. 300. Y PORREÑO (*op. cit.*, p. 224) nos recuerda que Loaysa «como testigo de vista, afirmó averle visto muchas veces en San Lorenzo el Real, ocupado en sacudir el polvo de los Relicarios, hincada la rodilla, y descubierta la cabeza».

<sup>34</sup> *Descripción del Palacio y Convento de los frayles Capuchinos que se fundó a los 1 de enero de 1613*. Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 3661, fol. 86v.

<sup>35</sup> J. MARTÍ Y MONSO: *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid, 1898-1901, p. 610.

<sup>36</sup> Véase J. DE SEPÚLVEDA: *op. cit.*, p. 303. L. CABRERA: *op. cit.*, p. 429.

<sup>37</sup> Mayno fue profesor de dibujo de Felipe IV siendo príncipe. Cajés poseía dibujos y pinturas de los infantes Fernando y Carlos y don Juan de Austria fue un discreto pintor. En este sentido Felipe III actuó igual que su padre, preocupándose por los avances de sus hijos en el dibujo y comprándoles libros de pinturas; en este sentido véase, por ejemplo, la carta que escribe a sus hijas, las infantas, el 4 de junio de 1582 desde Lisboa. Véase también L. DÍAZ DEL VALLE: *Origen e Ilustración del nobilísimo y real arte de la pintura y dibujo...*, en F. CALVO: *Teoría de la pintura del siglo de oro*. Madrid, Cátedra, 1981, pp. 468-9.

<sup>38</sup> E. LLAGUNO: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Madrid, 1829, t. III, p. 127.

asegurado Alcázar Regio, servicios religiosos, lugares urbanos donde celebrar sus festividades al aire libre, palacios de recreo con espacios naturales para la caza y cuantas diversiones campestres pudieran desear y zonas para espectáculos debidamente controladas»<sup>39</sup>.

Estos trabajos estuvieron animados y dirigidos por el duque, y a Lerma siempre le vamos a encontrar detrás de todas las obras y reformas llevadas a cabo en la corte, movido por un doble interés, político y personal. Sus intereses políticos como valido eran los de fijar al rey en su capital y situarle en el centro de una corte brillante, dirigida por él. Sus intereses personales, como hombre ambicioso, eran conseguir su máximo lucro. Y ambos podían coincidir perfectamente en las amplias operaciones especuladoras que llevó a cabo, primero en Valladolid y que intentó repetir, con menos éxito, en Madrid unos años más tarde, cuando empieza a comprar terrenos alrededor de las Descalzas con la intención de construir allí un nuevo palacio de verano para el rey, más salubre que el viejo alcázar<sup>40</sup>.

Pero si en lo que se refiere a estos casos, el rey adopta una posición pasiva, limitándose a ir comprando lo que Lerma le vende y ordenando librar las cantidades que se le van pidiendo, no sucede lo mismo en El Pardo —los diseños de cuyas pinturas fueron examinados y aprobados previamente por él<sup>41</sup>— ni en los pequeños pabellones de caza, por los que

<sup>39</sup> J. RIVERA: *El palacio real de Valladolid*. Valladolid, 1981, p. 53; J. MARTI MONSO: *op. cit.*, E. GARCÍA CHICO: *Documentos para el estudio del arte en Castilla*. Valladolid, 1940-1946; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: *Arquitectura doméstica del Renacimiento en Valladolid*. Valladolid, 1948; L. CERVERA VERA: *El conjunto palacial de la villa de Lerma*. Madrid, 1961; J. URREA: «El palacio Real de Valladolid». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XL-XLI. Valladolid, 1981; A. BUSTAMANTE: *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*. Valladolid, 1983; A. CÁMARA: *op. cit.*

<sup>40</sup> Es cierto que el Alcázar se consideraba insalubre y que ya Felipe II escribía a las infantas que le parecía bien que «os paséis todos a las Descalzas; y con las casas que se han de tomar, creo que no estareis tan apretados, y que os podréis aprovechar de las piezas que caen a la huerta grande, que son muy buenas de verano» (cit. por C. PÉREZ BUSTAMANTE: *op. cit.*, 1983, p. 18); pero también es cierto que las intenciones de Lerma no escaparon a sus contemporáneos: en 1602 se decía ya que «también ha comprado el duque en Madrid la casa de Juan Fernández de Espina... con fin de comprar las demás que están a la redonda para acrecentarlas, de lo cual han querido decir que vendrán a ser después de S. M. como la que compró en esta ciudad (Valladolid) del marqués de Cmarasa que son agora Palacio; porque en el de Madrid no se podría estar los veranos porque se tiene por enfermo, y de necesidad los Reyes han de mudar de casa; y aquel sitio es muy a propósito por estar de frente el monasterio de las Descalzas», y en 1608, coincidiendo con un nuevo impulso en las reformas del Alcázar, concretamente en la zona del aposento de la reina, se vuelve a hablar de nuevas compras de casas en ese lugar «para pasar sus altezas allí los veranos cuando están fuera de aquí los Reyes, por ser enfermo Palacio entonces por al vecindad del río; y hasta que no esté hecha la compra no quieren se declare haya de ser para S. M.». L. CABRERA: *op. cit.*, pp. 145, 176, 357 y 359. Archivo General de Simancas. P. R. 3325.

<sup>41</sup> J. A. CEÁN: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, Viuda de Ibarra, 1800, t. II, p. 299. La intervención del rey en estas pinturas, haciendo que Pedro de Valencia se encargase de la confección del programa tras la muerte de Pantoja de la Cruz y Bartolomé Carducho, está atestiguada por Jerónimo Mora, C. DE LA VIÑAZA: *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid. Tipografía de los Huérfanos, 1894, t. III, p. 103.

él, personalmente, se sentía mucho más atraído y en los que va a desarrollar una actividad constante. Pues si en 1600 quiere hacerse una nueva casa de campo en las afueras de Madrid, en la zona de los prados, «para retirarse allí cuando le pareciere», uniendo con una alameda las huertas de don Juan de Borja y don Pedro de Baeza <sup>42</sup>, en los años siguientes, con la corte ya en Valladolid, y precisando tener, además del Abrojo, una nueva red de cazaderos a su alrededor, multiplica su actividad: en 1601 envía a Francisco de Mora a Tordesillas «para ver si había forma de hacer un parque a las espaldas de la casa que... llegue hasta el río» <sup>43</sup> y decide comprarle al conde de Siruela el lugar de Ventosilla, para, una vez despoblado en más de dos leguas, edificar allí «una casa de bosque» <sup>44</sup> y, en 1605, compra al conde de Salazar la casa y bosque de la Quemada por 6.000 ducados. En esos años, y en los inmediatamente siguientes, compra a muy alto precio el Cigarral del Cardenal Quiroga en Toledo, una espléndida construcción con jardines, fuentes y un extenso viñedo, manda «executar la planta de la casa de Monasterio y adornar la de Campillo», hacer un cuarto real en la casa de la Trofa, en El Pardo <sup>45</sup> y otro cuarto real en la villa de Lerma <sup>46</sup>, sin contar, por supuesto, trabajos de más envergadura en la Casa de Campo, Valsain, Aranjuez y El Pardo.

En la Casa de Campo construye, aparte de algunas salas como la del Mosaico y la de las Burlas, nuevas fuentes y adornos para el jardín, coloca su estatua ecuestre y lleva a cabo un ambicioso proyecto de reorganización del territorio para eliminar compartimentaciones internas y reestructurar los plantíos del Manzanares y el camino de Valladolid. En la casa real del Bosque, en Valsain, se modifica la fachada al suprimirse dos de las torres y hacer una nueva galería y se plantean modificaciones en el parque que incluirían un Vía Crucis. Y en Aranjuez, si no hace progresar excesiva-

<sup>42</sup> Por la de don Juan de Borja paga 2.000 ducados, aunque no debía encontrarse en muy buen estado, pues en septiembre del mismo año, cuando llevaba una semana instalado allí, tuvo que volverse al Alcázar «porque la noche antes se levantó tan recio viento que... se mencaban algunos aposentos, y temían se cayesen algunas paredes». En abril de 1602, para no entrar en Madrid, se aloja también en ellas. L. CABRERA: *op. cit.*, pp. 66, 67, 82, 139 y 142. *Archi Histórico de Protocolos de Madrid*, Pº 933. Años después, y en un intento de la Junta de Obras y Bosques por reducir gastos, se propone su venta junto con la casa de la Fuente del Sol y el Cigarral del Cardenal Quiroga. Para esto y lo siguiente véase M. MORÁN y F. CHECA: *op. cit.*, 1986, pp. 127-141.

<sup>43</sup> Sin embargo, el informe que emiten Mora y un ingeniero enviado al efecto es negativo. L. CABRERA: *op. cit.*, p. 110.

<sup>44</sup> L. CABRERA: *op. cit.*, p. 10. Sin embargo, quien acaba comprando la finca es Lerma, aunque el rey la usa con tanta frecuencia que, en 1605, se habla de las obras que están realizando «en Ventosilla los gentiles hombres de la Cámara y mayordomos, por no tener donde acomodarse cuando el Rey estuviese allí si no es a media y una legua». L. CABRERA: *op. cit.*, p. 254.

<sup>45</sup> Probablemente se refiere a ella L. CABRERA (*Op. cit.*, p. 364), cuando en 1609 escribe que «mandan ya a Francisco de Mora... al Pardo, para trazar cierta casa que S. M. manda hacer en aquel monte».

<sup>46</sup> L. CABRERA: *op. cit.*, p. 364.

mente la construcción del edificio, se ocupa repetidamente del adorno de los jardines, reparando y aumentando el número de fuentes, utilizando para ello las esculturas de la colección Mansfeld<sup>47</sup>. Pero las obras más importantes son las que lleva a cabo en la que será su residencia favorita, El Pardo.

Inmediatamente después de acaecido el voraz incendio que destruyó el palacio en 1604, el rey, queriendo «tornarla a reedificar como estaba», ordena personalmente que se «rrepare y rrehedifique con la mayor brevedad que se pueda». Sin embargo, no es exactamente cierto que tornara a reedificarla como antes estaba, sino que Felipe III aprovecha «la ocasión para enmendar la[s] gran[des] falta[s] que esta casa tenía», y ordena que todo «sse aga mejor de lo que antes estava», de forma que el viejo palacio de Felipe II quedó «de tal manera y con tanta belleça que sin comparación parece mejor y es más bividero»<sup>48</sup>.

La silueta y el aspecto exterior del edificio son los mismos, pero se ha cuidado más la distribución interior, los materiales que se han utilizado son mejores, y los dinteles, jambas, cornisas y otros adornos, que antes eran de trampantojo, se han convertido en reales<sup>49</sup>.

Y lo mismo cabría decir respecto a sus decoraciones pictóricas. Gracias a Argote de Molina y a algún otro testimonio contemporáneo conocemos muy bien el carácter de las colecciones del Pardo en tiempos de Felipe II<sup>50</sup>. Con la galería de retratos, las grandes pinturas mitológicas de Tiziano, los cuadros de caza y las vistas de ciudades, constituye el ejemplo arquetípico de lo que debe ser la decoración de una casa de placer en el campo.

Tras el incendio, exceptuando las vistas de Vingaerde y los lienzos de la Sala de Retratos, que no pudieron ser salvados pero que se rehicieron, el resto de las pinturas volvieron a ocupar de nuevo sus antiguos emplazamientos<sup>51</sup>; y haciendo un recorrido ideal con el inventario de 1614 en la

<sup>47</sup> J. A. ALVAREZ QUINDÓS: *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez*. Madrid, 1804.

<sup>48</sup> Archivo de Palacio, Patrimonio, caja 9385. Sobre este tema véase también J. M. PITA: «Un informe de Francisco de Mora sobre el incendio del Palacio de El Pardo». *Archivo Español de Arte*. Madrid, 1962, t. XXV, pp. 265-270.

<sup>49</sup> Enriquece también el lugar con un monasterio de capuchinos, de modesta arquitectura por voluntad, no del rey, sino de su prior Serafin de Polissy (véase la *Descripción del Pardo y Convento de los frailes Capuchinos que se fundó a los 1 de enero de 1613*. Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 3661, fols 86v-87r) y al que regala gran cantidad de cuadros y esculturas, entre las que se encuentra el Cristo de Gregorio Fernández (J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: *op. cit.*, 1948, pp. 131-2).

<sup>50</sup> G. ARGOTE DE MOLINA: *Libro de la Montería*. Sevilla, 1582; PÉREZ DE MESA: *Libro de las grandezas de España*. Madrid, 1593; F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: «El primer inventario de El Pardo, 1564.» *Archivo Español de Arte y Arqueología*. Madrid, 1934, t. X, pp. 69-75; Inventario de 1591, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, P<sup>o</sup> 924, fol. 161 y ss. Para este tema véanse especialmente P. MADRAZO: *op. cit.*, 1884 y M. MORÁN y F. CHECA: *op. cit.*, 1885 y *op. cit.*, 1986.

<sup>51</sup> Algunas pinturas, sin embargo, volvieron al edificio, pero se colocaron en otras habitaciones, como es el caso, por ejemplo, del retrato del enano Estanislao, de Tiziano. *Inventa-*

mano, podemos reconstruir perfectamente el aspecto general del palacio tras su reconstrucción: en el zaguán de entrada pinturas de soldados romanos; en el corredor primero, en el segundo, en el de la reina y en algunas de las piezas adyacentes, cuadros de caza; en la antecámara del rey, la *Danae*, *La piedra de la locura* y otros cuadros flamencos; en la sala de audiencias, nuevos cuadros del Bosco y más poesías de Tiziano; en la sala de los retratos, los que hizo Pantoja para sustituir a la antigua serie de Tiziano, Moro y Coello; en el retrete del rey, retratos de enanos y de personajes grotescos; en su alcoba, una vista de Venecia; en el corredor de las damas, tablas del Bosco, cuadros de batallas y alegorías; en el camarín de la reina, la serie de la prisión del duque de Sajonia; en el sarao de la reina, los cuadros de Binche, cuadros de caza y varias tablas del Bosco; en la sala baja de Levante, cuadros de batallas; y en el zaguán trasero más cuadros de batalla y de caza.

Si aparentemente no ha cambiado la estructura del palacio, tampoco ha cambiado nada, a primera vista, en su decoración: los cuadros del Pardo mantienen no sólo un mismo número de temas sino también esa doble inclinación hacia la pintura italiana y la flamenca, hacia Tiziano y el Bosco, que había caracterizado el gusto de Felipe II. Pero en este terreno, como sucedía también en el de su arquitectura, El Pardo de Felipe III excede con mucho al de su padre, y entre uno y otro empiezan a aparecer diferencias notables. Pues si bien es cierto que la base de la decoración sigue siendo de tema cinagético y mitológico, hay un aumento significativo de los temas representativos. Los techos dorados y estucados de Becerra se reconstruyen, pero en vez de las historias mitológicas de Ovidio, los pintores de Felipe III desarrollan un ciclo diferente, inspirado en su mayor parte en Pedro de Valencia<sup>52</sup>: en las habitaciones de la reina se eligen historias como la de Esther y Mardoqueo, la de José y la mujer de Putifar o las complejas alegorías puestas bajo el reinado de Palas, que aluden a la pureza y otras virtudes que adornaban a la reina Margarita<sup>53</sup>, mientras que en las del rey se eligen historias relacionadas con el buen gobierno del rey, como la del juicio de Salomón, la de Asuero, las de los hechos de Carlos V<sup>54</sup> o las alegorías de las virtudes y los frutos del buen gobierno<sup>55</sup>.

---

*rio de las Pinturas y demás cosas que están en la real Cassa del Pardo en poder Xaques Lemuch su conserje. 1614-1617.* Archivo de Palacio. Administrativa 768.

<sup>52</sup> C. VIÑAZA: *op. cit.*, t. III, p. 103, y Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 13348.

<sup>53</sup> La historia del casto José, pintada por P. Cajés, en la galería de la Reina; la de Esther, por J. Cabrera, en el cuarto de la reina; y la de Palas —«diosa de la sabiduría, la pureza y de toda virtud... tal cual la(s) de la Majestad de la Reina Nuestra Señora»— por J. de Mora, en la escalera de la reina. J. DE MORA: «Relación hecha a S. M. de la obra de...», pintor del Pardo, por él mismo», en C. DE LA VIÑAZA: *op. cit.*, t. III, p. 96 y ss. Sobre las pinturas del Pardo véase también V. CARDUCHO: *Diálogos de la Pintura*, ed. F. Calvo. Madrid. Turner, 1979, pp. 330-3; J. CEÁN: *op. cit.*, 1800; «Relación que da el veedor Sebastián Hurtado de los maravedises que S. M. ha mandado librar para los pintores de El Pardo». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, n.º 22; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: *op. cit.*, 1948.

<sup>54</sup> La del juicio de Salomón, por Cajés, estaba en la Sala de Audiencias; la de Asuero en

En la misma dirección habría que entender, por un lado el traslado a El Pardo de obras tan representativas como los grandes cuadros de Tiziano de *Carlos V en Mühlberg*, la *Alegoría de la Batalla de Lepanto* o *La Religión socorrida por España*, que colgaban en la misma pieza junto con las grandes batallas de Carlos V y de Felipe II —la *Conquista de Túnez*, la *Batalla de Pavía*, el *Asedio de Amberes* y la *Conquista de Sluis*—, una serie de dieciséis retratos dinásticos de la casa de Austria, la Fama, y las tres Virtudes teológicas. Y, por otro, las modificaciones importantes que se establecieron en la Sala de los Retratos.

En tiempos de Felipe II, los lienzos de Tiziano, Moro y Sánchez Coello que había en esta sala representaban a algunos miembros de la familia real, pero el grueso de los cuarenta y cinco retratos reproducían las efigies de otros monarcas y emperadores, de miembros destacados de la nobleza española y europea, e, incluso, de otros personajes que iban desde el propio Tiziano hasta el célebre enano Estanislao, sin que en ellos se manifestara una idea ni un programa conductor. Sin embargo, en los retratos que se encargan a Pantoja de la Cruz la casualidad que había reunido a aquella amalgama variopinta de personajes ha dejado paso a un programa muy preciso: un árbol genealógico de la dinastía que, arrancando de los Reyes Católicos, llega hasta los hijos del monarca reinante <sup>56</sup>.

---

el Cuarto del Rey; las de Carlos V en la Galería de Mediodía —sustituídas después por las Aquiles— y en la Sala de Retratos. La única noticia de su tema es que «del ínclito Emperador / q de Hércules es esfuerzo / dexó jotra bóveda; llevando el suyo al Indio y bárvaro Reino. / Están pintadas al vivo / en hermosísimos lienzos / las victoriosas hazañas», *Descripción...* Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 3661, fol. 86.

<sup>55</sup> «Propónese si será bien q se pinten en la galería las imágenes de doce virtudes, las quatro cardinales acompañadas de otras ocho subordinadas a ellas, la Prudencia, con la Providencia y la Soledad, la Justicia con la Clemencia y la Gratitude, la Fortaleza cō la Magnanimidad i la Constancia, la Templança con la magnificencia y la Frugalidad. Del ejercicio de estas virtudes se siguen, como frutos de ellas en los Reinos y repúblicas Felicidad, Paz, Concordia, Abundancia, Vitoria, Honra, Fama i Eternidad.» Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 13348, fol. 22.

<sup>56</sup> No deja de ser curioso que se ponga el origen de la dinastía en Isabel y Fernando y no en Carlos V; pero la situación y la opinión española estaban empezando a cambiar muy rápidamente en el reinado de Felipe III, y «el español del siglo XVII, cuando reflexiona sobre la situación económica de España, tomaba automáticamente como punto de referencia comparativa, como período a recuperar, no el siglo XVI, sino la época de los Reyes Católicos, cuando España por sus propias fuerzas, sin contar con el dinero americano y sin soportar una gravosa presión fiscal, había conseguido una floreciente economía y una política exterior llena de éxitos. Por el contrario, desde la perspectiva de 1600, el reinado del César Carlos aparece ya con sombras, como señalaba un decidido admirador del emperador (fray Prudencio de Sandoval)». J. I. GUTIÉRREZ NIETO: «El pensamiento económico, político y social», en *El siglo del Quijote (1580-1680). Religión, filosofía, ciencia. Historia de España Menéndez Pidal*, T. XXXVI, vol. I, Madrid, 1986, p. 248. En la sala sólo quedan los de los emperadores Maximiliano, Rodolfo y Matías, el rey don Sebastián y el archiduque Alberto, mientras que el grueso de los retratos de miembros de otras casas reales y nobiliarias se coloca en otros lugares periféricos, como la Sala del Sarao de la Reina, donde aparecen hasta «treinta y seis retratos de medio cuerpo... de la casa de Francia y de Flandes», o el zaguán de la puerta del campo.

La importancia y el papel representativo de este conjunto de habitaciones, imposible de encontrar en El Pardo de Felipe II, es innegable <sup>57</sup> y sobre ellas planea, como punto de referencia fundamental, la presencia del César Carlos <sup>58</sup>, con cuya persona nos volveremos a encontrar asociado a Felipe III en más de una ocasión.

La organización de estas habitaciones había servido de pretexto para sacar del Alcázar, en beneficio del Pardo algunas de sus obras maestras, a las que habría que añadir otras más, como el *Ecce Homo* y la *Dolorosa*, también de mano de Tiziano, y el magnífico retrato doble de Carlos V y la emperatriz Isabel, que vendrían a sumarse a algunas de las llevadas allí ya antes del incendio <sup>59</sup>. A todo ello habría que añadir aún la gran colección de pinturas del conde de Mansfeld, comprada en 1608 e instalada en bloque en El Pardo, cuadros procedentes de alguna otra compra dispersa y lienzos pintados exprofeso para aquel destino, entre los que destacan la serie de once retratos encargada a Bartolomé González o los dieciséis «hechos aquí para servir donde están», que colgaban junto a la cornisa de la Sala donde se cubre el Rey <sup>60</sup>. Así, El Pardo, en tiempos de Felipe III, supe-

<sup>57</sup> J. BROWN y J. H. ELLIOTT (*op. cit.*, p. 160) hablan de un auténtico Salón de la Virtud del Príncipe, aunque para ellos su autor sería Felipe II. Sin embargo, por razones estrictamente cronológicas, la organización de estas salas corresponde exclusivamente a Felipe III, pues los cuadros de Tiziano se encontraban colgados en la Casa del Tesoro en 1600 (*Inventario de las joyas, alhajas, pinturas, efectos de iglesia, etc... del palacio real y familia de Felipe II. Inventario de efectos existentes en las casas reales de El Pardo. Aranjuez. Bosque de Segovia...*, Archivo Zabálburu, Carp. 104 y F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: *Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1956-1959, pp. 250-2.

<sup>58</sup> Todas y cada una de estas habitaciones estaban presididas por «un escudo de yerro colado con las armas del emperador». Además a Carducho se le encarga copiar «dos batallas del Emperador Carlos V, en lienzos de vara y tercia, que se pusieron en el Tocador de la Reina, nuestra señora, en la casa del Pardo», y entre las obras de arte con que Felipe III enriquece el monasterio de El Pardo aparecen nuevos cuadros de batallas del emperador, de mano de V. Carducho (J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: *op. cit.*, 1948, pp. 132-133).

<sup>59</sup> El retrato doble aparece citado en 1600 en el guardajoyas (F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: *op. cit.*, 1956-9, t. II, p. 230) y nuevamente en 1636, con la indicación de que «se trajo de la Casa Real del Pardo» (M. DÍAZ PADRÓN: *Catálogo de la exposición Pedro Pablo Rubens (1577-1640)*, Madrid, 1977, p. 111). En el inventario de la Casa del Tesoro de 1600 figura el asiento de «un retrato entero del Emperador don Carlos V, nuestro señor, que se llevó al Pardo». En 1600 hay constancia de otra entrega para El Pardo de una serie de dieciséis lienzos de parábolas y milagros de Cristo que no vuelven a aparecer en 1614. Archivo de Palacio, Administrativa, leg. 902.

<sup>60</sup> J. MORENO VILLA y F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: «Noventa y siete retratos de la familia de Felipe III por Bartolomé González». *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1937, pp. 142-3. Esta serie no se identifica como tal en el inventario del Pardo, y no puede corresponderse con la segunda pues no coinciden ni en número ni en tamaño, siendo los primeros de cuerpo entero y de medio cuerpo los segundos. También se pintan exprofeso un lienzo de la Sagrada Familia «hecho en el Pardo y sirve allí donde se encargó» y una vista de Madrid de J. de la Corte que se tasa en 1613 (D. ÁNGULO y A. PÉREZ: *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1969, p. 366), sin contar otras copias como las del Bosco y Brueghel que se encargan a Francisco Granelo y a Julio César Semín (Archivo de Palacio, leg. 768; Archivo General de Simancas, CSR, leg. 324; M. MORÁN y F. CHECA: *op. cit.*, 1986, p. 156, n. 33). También van a parar allí obras compradas por él en almonedas y

ra con mucho los trescientos cuadros y adquiere la condición de verdadero epicentro de la colección real, posición privilegiada que no sobrevivirá al rey, pues su hijo, nada más subir al trono, entre 1622 y 1625, devuelve al Alcázar la mayoría de las pinturas importantes.

Evidentemente, las pinturas de El Pardo fueron la gran empresa decorativa del reinado, pero no la única. En el Alcázar de Segovia y en el palacio de Valladolid nos encontramos, casi en las mismas fechas, con trabajos decorativos muy importantes, sobre todo en éste. Pues si en el primero, Bartolomé Carducho está pintando al fresco y dorando las bóvedas de la capilla a fines de 1600 <sup>61</sup>; en el segundo las obras adquieren casi la misma envergadura que en El Pardo. Unos meses antes de que Lerma vendiera al rey sus casas, Carducho había empezado a pintar y dorar la Sala de los Retratos, y en los años siguientes siguió haciendo lo mismo en las restantes piezas del palacio, con la ayuda de otros pintores entre los que se cuentan su hermano Vicencio, Fabricio Castelo, Patricio Caxés y Juan Torres. Perdidas estas decoraciones, sólo conocemos los temas de algunas de ellas —las historias de la guerra de Antequera en la Sala de la Torre, Dios Padre en una de las piezas de Fuensaldaña, arquitecturas fingidas en la Sala del Sarao— y la impresión general de riqueza y fastuosidad que producían. El impacto de estos trabajos se puede apreciar todavía hoy por el elevado número de descripciones que hicieron sus contemporáneos de la Sala del Sarao <sup>62</sup>.

Si el Alcázar de Madrid había suministrado cuadros para enriquecer El Pardo, también servirá como base para la decoración del palacio de Valladolid, llevándose a la nueva corte una importante colección de retratos de Antonio Moro —entre ellos el de *Felipe II en la jornada de San Quintín*—, Tiziano y Sánchez Coello, que figuraban en el Alcázar en tiempos del rey padre y que constituyen el grueso de los noventa y seis cuadros que aparecen inventariados en 1606 en la galería del jardín, entre los que aparece un bodegón con figuras atribuido a Rubens, prueba de nuevos encargos al pintor durante su estancia de 1603 <sup>63</sup>.

---

colecciones, como unos paisajes del Cardenal Sandoval y Rojas que compra en 1619 para colocarlos en la galería del mediodía (M. DE SALTILLO: «Artistas madrileños (1603-1805). *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Madrid, 1953, p. 166), o un cuadro de romanos que, en el inventario de 1614, lleva al margen la anotación de que «se compró».

<sup>61</sup> Además de otras pinturas para el retablo, J. MARTÍ MONSÓ: *op. cit.*, 1898-1901, p. 605.

<sup>62</sup> Véanse, sobre todo, los de PINHEIRO DA VEIGA: *op. cit.*, 1916, p. 91 y ss., las de Matias DE NOVOA: *op. cit.*, LX, 1875, p. 257 y ss., y las de L. CABRERA: *op. cit.*, p. 238 y ss., y 251-2.

<sup>63</sup> Archivo de Palacio, C<sup>a</sup> 10977/5. De Madrid vienen, por lo menos los números 3955, 3974, 3978, 3979, 4013, 4036 y 4041 de F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: *op. cit.*, 1956-9. Probablemente también se llevaron los números 4044, 4159, y casi con toda seguridad algunos cuantos más. Aparece también otra partida importante de retratos de los príncipes de Saboya de Jan Krack, dos cuadros de Carducho con las fiestas hechas en Madrid en la entrada de la reina Margarita, algunos cuadros de El Bosco, varias vistas de ciudades —una de ellas atribuida en el inventario a Pantoja de la Cruz— y un bodegón de Rubens «que en el medio tiene a una mujer vestida de amarillo con otras muchas figuras», que figura entre los llevados a Madrid en 1636.

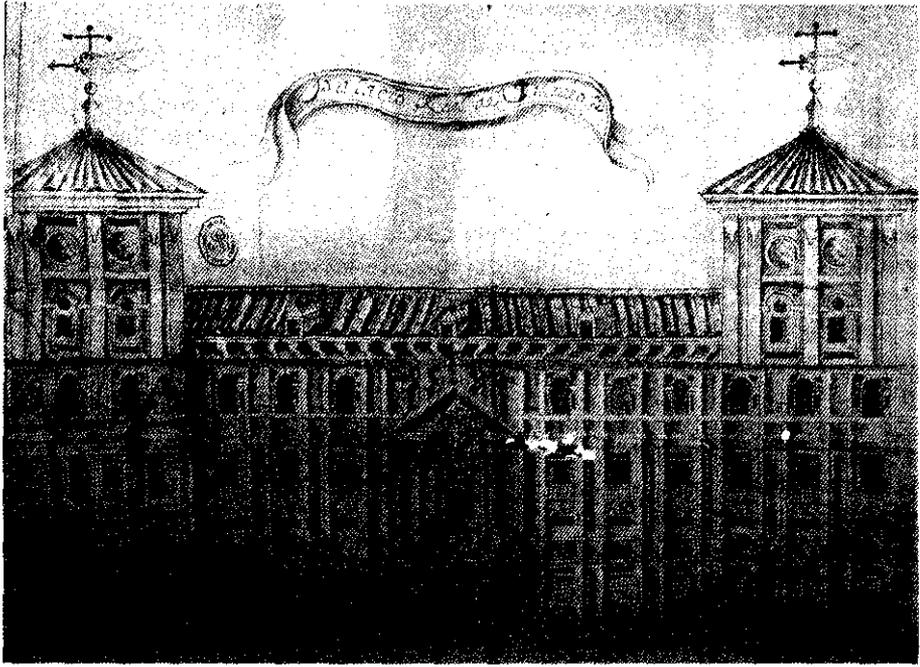
Pero las colecciones reales de Valladolid no sólo se mantendrán intactas durante todo el reinado —pues aunque en 1615 se llevan lienzos para El Pardo, casi inmediatamente «su Mag<sup>d</sup> manda q. enbien luego a Vallid las pinturas originales que se truxeron... para que se buelvan a poner donde estaban»<sup>64</sup>, sino que se acrecienta con la compra en bloque de las que poseía el duque de Lerma en el palacio de la Ribera. Una colección enormemente interesante en la que, además de obras como el gran retrato ecuestre de Rubens, empieza a manifestarse ya un gusto nuevo por una nueva pintura italiana más moderna, de la que Leandro Bassano sería un típico exponente<sup>65</sup>.

Después de examinar lo que fueron las empresas artísticas de Felipe III se puede pensar que el rey no tuvo excesiva fortuna con el destino de sus palacios y colecciones o con sus artistas, pero lo que no puede hacerse es pensar, como hiciera Cruzada Villaamil y tras él tantos historiadores, que su reinado fue una época artísticamente anodina, un mero puente entre las grandes obras de Felipe II y de Felipe IV. Esta imagen cada vez resulta más difícil de sostener, y cada vez es mayor la evidencia de que, durante los años en que Felipe III ocupa el trono, el patrimonio arquitectónico y las colecciones artísticas de la corona aumentaron considerablemente. Y esto es así hasta el punto que en 1656, cuando el rey llevaba ya muerto muchos años, don Lázaro Díaz del Valle podía afirmar no sólo «que todos los tres monarcas Filipos han sido muy inclinados a la pintura», sino que «el Sr. Rey D. Felipe 3.º fue no menos que su glorioso padre, amigo de la pintura»<sup>66</sup>.

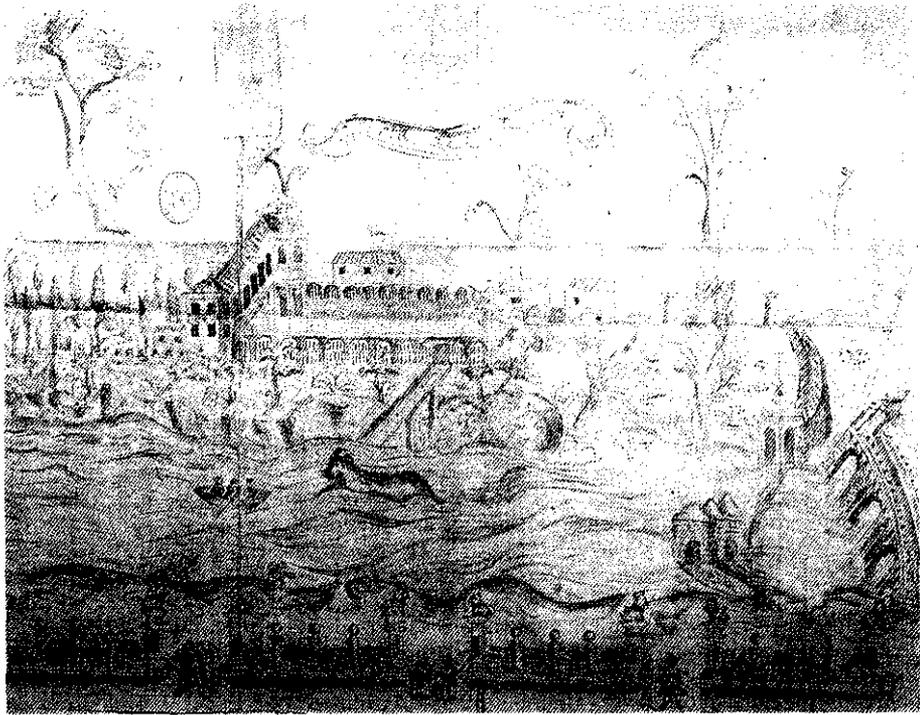
<sup>64</sup> Es un conjunto de diez retratos de Antonio Moro —los de Felipe II con las armas de San Quintín, el de la reina Ana y el de Juana de Portugal—, Pantoja de la Cruz y Jan Kraek (Archivo de Palacio. Administrativa, 902). P. DE MADRAZO: (*op. cit.*, p. 96) dice que se trasladaron para sacar copias de ellos. En 1618 se había ordenado ya su vuelta a Valladolid, que no se debió efectuar pues se renueva el 30 de abril de 1621. La dispersión de la colección —ésta y la de la Ribera— se produce en 1636 cuando se destina un importante número de cuadros al Retiro (J. MARTÍ MONSÓ: *op. cit.*, 1898-1901, p. 617; J. PAZ: «Traslados de pinturas del Alcázar de Valladolid al palacio del Buen Retiro», *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1907-8, p. 500; J. BROWN y J. H. ELLIOT: *op. cit.*, p.?).

<sup>65</sup> Recuérdese el papel destacado de Bartolomé Carducho en la corte de Valladolid y su importancia, como marchante, en la difusión de este tipo de pintura (A. PÉREZ: *Pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid, 1965, p. 38). Los inventarios en Archivo de Palacio, caja 10777/7 y F. ARRIBAS: «Inventario de los cuadros y otros objetos de arte de la quinta real llamada "La Ribera" en Valladolid.» *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Madrid, 1906, n.º 121, pp. 153-70. Un viajero contemporáneo decía de esta colección que «las casas (de la Ribera)... están todas llenas de las más hermosas pinturas que hay en España, y muchas de ellas originales de Urbino, Miguel Angel, Ticiano, Leonardo, Mantegna y otros más modernos que fueron los Apelés, Timantes, Zeuxis, Parrasios, Protógenes y Apolodoros de nuestros tiempos». PINHEIRO DA VEIGA: *op. cit.*, 1916, p. 29.

<sup>66</sup> L. DÍAZ DEL VALLE: *op. cit.*, p. 468.



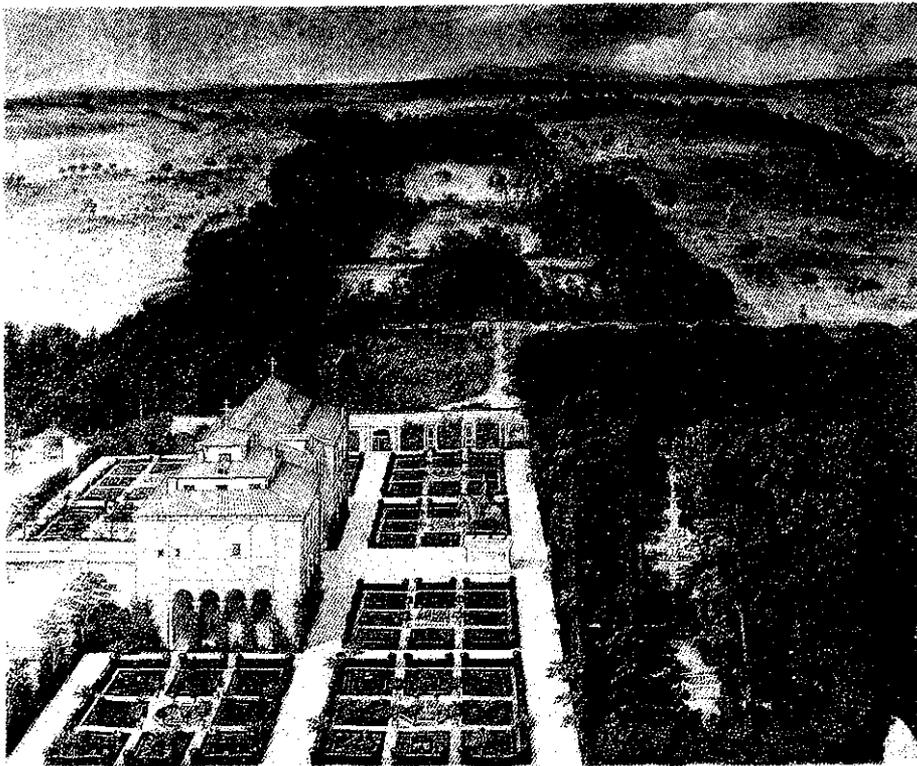
Lám. 1.—Palacio Real de Valladolid.



Lám. 2.—La Huerta de la Ribera.



Lám. 3.—*Palacio de El Pardo.*



Lám. 4.—*Casa de Campo.*



Lám. 5.—*Monesterio.*



Lám. 6.—*Antonio Moro. Felipe II en la jornada de San Quintin.*



Lám. 7.—Bartolomé González. *Felipe III* (Museo del Prado).



Lám. 8.—Bartolomé González. *Margarita de Austria* (Museo del Prado).