

# Prólogo

Entre las figuras de su padre Felipe II y de su hijo Felipe IV, la de Felipe III queda empobrecida y desdibujada desde el punto de vista de la historia del arte. Aunque en los últimos años se le ha prestado atención en alguna exposición y en pequeños trabajos, todavía no existe un estudio de conjunto y riguroso como se requiere. Para llegar a él habrá que completar varios parciales desde distintas perspectivas. Por un lado teniendo en cuenta a su esposa Margarita de Habsburgo y a su valido el duque de Lerma, pues desempeñaron con sus fundaciones de iglesias y conventos y con el encargo de obras artísticas un papel principal durante el reinado, superando en ocasiones la iniciativa real. De otra parte habrá que considerar todas las facultades artísticas, es decir, arquitectura, escultura, pintura, así como platería y otras suntuarias. Y los enfoques y métodos utilizados en estos estudios deberán cubrir aspectos variados como los biográficos, formales, sociológicos o iconográficos, por sólo mencionar algunos principales.

Las preferencias de Magdalena de Lapuerta se dirigían hacia la pintura cuando iba a comenzar su tesis doctoral y pensamos en un primer momento que investigara todo lo que se refería a ese aspecto en relación con Felipe III, aunque desde la perspectiva de sus iniciativas cortesanas. El análisis de las realizaciones llevadas a cabo por su impulso decidió pronto a la autora a considerar acertadamente que debía centrarse y dedicar su atención exclusiva a lo que constituye sin duda la empresa pictórica más sobresaliente de este reinado: la decoración de la Casa Real de El Pardo tras el incendio acaecido el 13 de marzo de 1604.

Así llevó adelante la tesis doctoral que, defendida el 6 de julio de 1999 en la Universidad Complutense de Madrid ante el tribunal formado por los doctores Jesús Urrea, director del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, Virginia Tovar, Antonio Martínez Ripoll, Rogelio Buendía y Alfonso E. Pérez Sánchez, catedráticos de Historia del Arte, obtuvo la máxima calificación. Ese trabajo, con las correcciones y adaptaciones oportunas, es el que ahora se presenta como libro y tiene el lector entre las manos.

Si la gran obra de Felipe II en el terreno pictórico es la decoración de las distintas dependencias del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, y la de Felipe IV, con la ayuda inexcusable del conde duque de Olivares, el palacio del Buen Retiro y la Torre de la Parada, la Casa Real de El Pardo tiene un significado equivalente para Felipe III.

Es de lamentar que los retratos que ocupaban la galería a ellos dedicada se dispersaran y sea muy difícil seguir su rastro y que gran parte de las pinturas al fresco que decoraron las diversas piezas del palacio se hayan perdido, mientras otras quizá permanecen ocultas bajo techos postizos, y las visibles estén repintadas en cierta medida. Si a eso añadimos las dificultades que desde hace mucho tiempo han existido para visitar el palacio con carácter investigador y científico, por estar dedicado a usos oficiales y protocolarios, se comprenderá mejor que no existiera un estudio serio y profundo dedicado a la decoración pictórica de la antigua casa real.

La autora ha realizado un examen prácticamente exhaustivo de la bibliografía existente, extrayendo noticias, por menudas que

fueran, de cualquier publicación que directa o marginalmente se hubiera referido a la casa real de El Pardo. Pero sobre todo ha realizado una impresionante labor de archivo. Son muchos los utilizados pero, como es lógico, la mayor parte de los documentos proceden del Archivo General de Palacio en Madrid y del Archivo General de Simancas. Así ha podido describir todo el desarrollo de la decoración pictórica desde que se produjo el incendio hasta el final del larguísimo pleito que se suscitó con motivo del pago de las obras a los pintores, ya en época de Felipe IV, pasando por el concierto de los frescos en 1607, salvo los de dos salas en 1613, y su realización pormenorizada.

La estructura del libro responde al propio reparto que se hizo de las pinturas, pues cada ámbito se adjudicó a un artífice diferente, aunque la muerte de alguno —Bartolomé Carducho o Pantoja de la Cruz— durante su ejecución obligara a su sustitución y varios pintores intervinieran en salas que otros habían iniciado. Ante esta situación, Magdalena de Lapuerta optó por redactar pequeñas o grandes monografías de cada pintor antes de ocuparse de su parte respectiva. Si bien algunos como Luis de Carvajal, Pantoja, los Carduchos o Cajés cuentan con estudios recientes bastante completos y la autora se ha dedicado a resaltar su labor cortesana —no sin añadir aquí o allá noticias y datos desconocidos—, en otros muchos casos construye estudios biográficos y de actividad muy novedosos y, a veces, de considerable extensión.

Se establecen con toda claridad y apoyo documental las piezas y recintos que pintó cada artífice con las vicisitudes que se siguieron y descubriendo la intervención de colaboradores que se ignoraba, como es el caso del veneciano Bernardino dell'Acqua.

A través de la observación personal, cuidadosa y atenta, y de las fotografías realizadas de los frescos conservados o de descripciones documentales y de dibujos preparatorios, la profesora Lapuerta ha podido analizar la iconografía de los distintos ámbitos.

Las partes conservadas son la galería de la Reina de Patricio Cajés con la historia de José, el cuarto de la Reina de Jerónimo de Cabrera con la historia de Ester, la sala de la Infanta de los Carvajales con el mito de Aurora y un fragmento del techo de la galería de retratos de Francisco López con la Toma de Granada. A ello hay que añadir algunos de los retratos de dicha galería que realizaron Juan Pantoja de la Cruz y Bartolomé González, sobre los que la autora hace justificadas propuestas de identificación. Como hemos dicho, se aportan también dibujos relacionados con otras pinturas no conservadas, como la historia

de Aquiles de Vicente Carducho en la galería del Mediodía, el Juicio de Salomón de Eugenio Cajés en la sala de Audiencias, el mito de Psiqué y Cupido de los Semini en la antecámara del Rey y el Triunfo de la Eucaristía de Vicente Carducho en la capilla. El estudio iconográfico es detallado y profundo, dando cumplida explicación de cada asunto principal o secundario y también del programa general, que se debe a Bartolomé Carducho, aunque a su muerte pasó la dirección a manos del erudito Pedro de Valencia.

Aunque por la pérdida de obras y por los repintes que todavía desfiguran gran parte de los frescos conservados es improcedente en el momento actual intentar realizar un análisis estilístico pormenorizado, la doctora Lapuerta ha llevado a cabo otra importante investigación en este campo formal: la búsqueda de fuentes inspiradoras. El resultado ha sido significativo. Se señalan el palazzo Vecchio de Florencia, las estampas de Antiguo Testamento y otras de Antonio Tempesta y los frescos de genoveses de la villa Centurione, además de dibujos del también genovés Lazaro Tavarone. Todo ello resulta justificado con argumentos diversos.

Dadas las fechas en que se realizó la decoración de la Casa Real de El Pardo, la intervención de artífices nacidos o formados en Italia y las fuentes inspiradoras utilizadas, resulta evidente a nuestro juicio que el conjunto de los frescos no podía sino responder al modo de pintura del llamado manierismo tardío, lo que confirma el análisis formal a la vista por ejemplo de la fragmentación de las superficies, de los cambios de escala entre figuras y escenas, del uso de los elementos ornamentales, de los fondos arquitectónicos de austera severidad, del empleo plano de los colores o de los despliegues anatómicos. Cabe calificar esta obra como una etapa final de toda una manera de entender la decoración pictórica que aún encontrará el epílogo inmediato en los frescos de la capilla del Sagrario de la catedral de Toledo, donde también intervinieron Carducho y Cajés. Nada parecido se verá en los palacios de Felipe IV amueblados en el gran decenio de 1630 a 1640 y habrá que esperar a la actividad de Ricci y Carreño a fines del reinado de Felipe IV para que se distinga una nueva etapa.

La presencia de una galería de retratos es tradicional. No en balde, venía a sustituir a la que se hizo en tiempos de Felipe II destruida por el incendio de 1604. Pero la costumbre persistiría durante muchos años y el valor ejemplar se manifiesta en tantas galerías como conocemos por inventarios y otros documentos. La autora, con ayuda de relaciones inéditas, estudia minuciosamente la composición de una nueva galería y el variado proceso de ejecución —copias,

estudio del natural, invenciones— de los distintos retratos.

También son relevantes las conclusiones que en el orden sociológico pueden extraerse de los análisis y exposiciones que realiza la doctora Lapuerta. Por ejemplo, lo que afecta al trato otorgado a los artífices al servicio del Rey y los nombramientos de pintor real. Mucho más interesante es todo lo relacionado con el pago de las obras y con el inacabable pleito suscitado y las diversas tasaciones, cuyas soluciones desvela por primera vez la autora. Frente al inadecuado e inmoderado uso que se está haciendo en los últimos años en la historiografía artística española del significado de la palabra mecenas, resulta patente que los retrasos en los pagos y los regateos en razón de la precaria situación de la hacienda real son la actitud usual durante el reinado de Felipe III —y, por cier-

to, también en los siguientes— y nada puede haber más distante del mecenazgo.

Hemos procurado resumir algunos de los contenidos de esta extensa obra, donde ninguna afirmación queda sin respaldo documental que lo justifique, y mostrar ciertas vías abiertas por la investigación de Magdalena de Lapuerta. El libro es denso: una vez leído se convertirá en obra de consulta imprescindible para la época y los pintores de que se ocupa, pues son innumerables las noticias que contiene que serán de utilidad para muy diversos estudiosos. Cuando se publica tanto libro inútil sin rigor científico alguno hemos de felicitarnos por la edición del que nos ofrece la profesora Magdalena de Lapuerta Montoya.

José Manuel Cruz Valdovinos