

Mercedes Simal López (coord.), *La Corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica. Arte, coleccionismo y sitios reales*, (Madrid: Polifemo, 2017, 812 páginas) (ISBN:978-84-16335-43-5).

El volumen concluye la magna obra dirigida por José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez dedicada al reinado de Felipe IV en tres volúmenes, si bien el tercero cuenta con cuatro tomos, lo que da idea de la ambición y amplitud del estudio. El cuarto tomo está dedicado íntegramente al arte de la Corte de Felipe IV, centrándose por lo tanto únicamente en Madrid y los sitios reales, y alcanzando con ello las 795 páginas de extensión. Eso no quiere decir que las otras regiones de la Monarquía Hispánica no queden representadas de alguna manera en el volumen pues en el mismo se tratan las obras italianas realizadas para el palacio del Buen Retiro o los pintores flamencos cuyas obras coleccionó el rey. La amplitud de los trabajos y el rigor de los mismos lo convierten en una obra de consulta inexcusable para cualquier estudioso interesado en el arte de la España de Felipe IV.

El texto comienza con dos monumentos regios de importancia capital durante el reinado del monarca, el panteón real de El Escorial y el palacio del Buen Retiro. El primero, escrito por Agustín Bustamante, traza un breve recorrido por los panteones reales de la España medieval destacando como la idea de un cementerio real era algo novedoso en Castilla, aunque no tanto en Aragón, se analizan también los cambios realizados en la obra escurialense, desde un primer planteamiento a modo de columbario o catacumba hasta la realización final, de planta octogonal alterada en las proporciones pensadas por Juan de Herrera para dotarlo de mayor altura y una articulación mural más coherente, lo que tuvo importantes consecuencias en el desarrollo de su construcción, que se vio plagada de dificultades. El autor, en un texto modélico y perfectamente documentado, demuestra que la idea del panteón, tal como ha llegado a nuestros días es de Giovanni Battista Crescenzi, auténtico renovador de la concepción del arte y del artista en la España de su tiempo, aunque las trazas específicas y todo lo referido a la cantería se deben a Juan Gómez de Mora, responsable último de las obras reales.

El palacio del Buen Retiro durante el reinado de Felipe IV es estudiado por Mercedes Simal López, que analiza, con un ingente aparato crítico, el proceso constructivo del mismo y también el impacto que causó en la Corte, tanto por lo que se entendió como modestia arquitectónica, como por el esplendor de las colecciones de su interior. La autora, en la línea del magistral estudio de Brown y Elliott, va desgranando el proceso de construcción del edificio y sus jardines así

como el de decoración de sus salas desde el momento de su inauguración en 1633 hasta 1649 y en la que la pintura tuvo un papel fundamental, con obras de pintores españoles y flamencos y con series de cuadros de pintores italianos, pero donde también había relevantes ejemplos del arte de la escultura, el mobiliario o la tapicería que la autora estudia a través de la documentación conservada. Una parte igualmente interesante del texto es la de la utilización del palacio por la Corte, en la que la autora orienta al lector a través del laberinto de estancias de un palacio modificado en el siglo XVIII y que, además, con la excepción de una mínima parte, ha desaparecido. Se trata de un capítulo fundamental para la comprensión del complejo palatino, en el que se incluye un amplio apartado sobre el tan analizado como famoso Salón de Reinos.

María del Mar Doval Trueba destaca en su texto la importancia de Diego Velázquez y su taller en la Corte de Felipe IV, con una amplia primera parte en la que se estudia la carrera cortesana del pintor y una segunda parte en la que se trata su dedicación a la arquitectura y su relación con la escultura. El resto de los pintores cortesanos del reinado de Felipe IV son estudiados por Álvaro Pascual Chenel y Ángel Rodríguez Rebollo, desde el momento en que el rey sube al trono en 1621 hasta su fallecimiento en 1665, período en el que los autores distinguen tres generaciones: la del primer tercio del siglo, representada por Vicente Carducho y Eugenio Cajés, la de los artistas nacidos hacia 1600, como Pedro Núñez del Valle o Félix Castelo y los pintores de la segunda mitad del siglo como Francisco Rizi o Juan Carreño de Miranda. Esta sucesión generacional está acompañada por los respectivos cambios artísticos según los autores del texto, desde el predominio de la pintura de caballete hasta la búsqueda de expertos en pintura mural para los espacios del Alcázar y de las iglesias de la Corte, por lo que los otros edificios representativos del arte del reinado de Felipe IV, casi ausentes hasta ahora en el tomo cuarto, sean también tratados, el Alcázar, del que se analizan los cambios de decoración en sus estancias, y la Torre de la Parada.

Ana Diéguez Rodríguez es la encargada de estudiar el papel de los pintores flamencos durante el reinado de Felipe IV, de entre los que el protagonismo indiscutible correspondió a Rubens pero que, como bien se recuerda, no fue el único que pintó para el rey. La pintura flamenca se constituyó en esta época como medio de unión entre las Cortes de Madrid y Bruselas. Las posibilidades diplomáticas del arte fueron perfectamente percibidas por las gobernadoras de los Países Bajos, Margarita de Austria, María de Hungría y sobre todo por Isabel Clara Eugenia y los pintores que trabajaron para los archiduques, como Joos de Momper, Jan Brueghel de Velours, Denis van Alsloot o Peter Snayers, se encontraban representados en las colecciones reales españolas, recordando así implícitamente que el arte español del siglo XVII no se entiende sin su componente flamenca, que alcanzaría su momento culminante con el encargo de la serie de la Torre de la Parada en 1636. La importancia del arte flamenco para la España del s. XVII se pone de manifiesto en el hecho de que las obras de Rubens seguirían siendo coleccionadas por la casa real incluso después de la muerte del artista. Este éxito explica la amplia presencia de pintores flamencos en la España de Felipe IV como Juan de la Corte, Antonio van de Pere o Pablo van Mullen.

La presencia flamenca aparece también en el siguiente texto, de Peter Cherry sobre Juan van der Hamen, en el que se analizan, con rigor de arqueólogo, las tipologías y el significado de los objetos representados en sus bodegones, el vidrio, la porcelana o los “barros”, piezas tanto de ostentación como de uso cotidiano, o como recuerda el autor hechas “para el uso y para la curiosidad”. Y también los lugares en los que se exponían, que el pintor aprovecha para dotar de prestigio a sus bodegones, incluyendo objetos que eran fácilmente identificables como pertenecientes a la aristocracia.

Leticia Azcue Brea, a continuación, presenta un estado de la cuestión sobre el coleccionismo de escultura en la Corte, lugar de recepción de los modelos italianos y flamencos, presentes en las estancias y en los jardines de las residencias reales. Resaltando la importancia del segundo viaje de Velázquez a Italia para conseguir esculturas para el Alcázar, proyecto en el que estuvieron implicados artistas como Giuliano Finelli o Matteo Bonucelli, pero también los regalos de escultura que recibió el rey, como la *Apoteosis de Claudio* o el relieve en pórfido con el *Amor sagrado y el Amor profano*.

El último texto se debe a Marcus B. Burke, especialista en el coleccionismo cortesano en la España del s. XVII y se dedica a la figura del rey Felipe IV, analizando el estado en el que se encontraban las colecciones reales antes de su llegada al trono y poniendo de relieve los importantes cambios en las mismas gracias al gusto del monarca por la pintura, tanto en el Alcázar como en el Buen Retiro, el monasterio de El Escorial o la Torre de la Parada. El ejemplo del rey sirvió para interesar a los cortesanos por este arte, por lo que intentaron conseguir obras de los mismos artistas en el mercado internacional, destacando figuras como el conde de Monterrey, el marqués de Castel Rodrigo o el marqués de Leganés.

Miguel Hermoso Cuesta¹
Universidad Complutense
Noviembre, 2018

¹ ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5665-1406>