

de obras de un estilo similar, dentro del haber de Frans Floris y sus discípulos, y en algunos casos, de otros maestros

Así, en la segunda parte del libro el autor estudia de una manera concienzuda las obras atribuidas al supuesto Frutet, empezando por las que le asignó Ceán, como son el retablo de la Merced y el retablo del Calvario del Hospital de las Bubas. Del primero hace un seguimiento y revisión crítica del destino de las distintas pinturas que lo compusieron y propone una posible estructuración del mismo. Del segundo acepta la atribución a Frans Francken I propuesta por Bruyn y tras el análisis del mismo alude a la influencia que tuvo en distintas obras sevillanas, como en un Calvario de Francisco Pacheco. Del *Entierro de Cristo* de Santa María de las Gracias, hace su seguimiento hasta la ubicación actual en la Academia de Bérgamo, y su atribución a Pedro de Campaña. A continuación analiza diversas obras que la historiografía posterior a Ceán puso en relación con el supuesto Frutet, que por su origen variopinto, nos indican el grado de falta de criterios científicos en sus autores. Así aparecen pinturas de Pacheco, caravaggistas en torno a Trophime Bigot o Bartolomeo Manfredi, Antón Pérez, Hernando de Sturnio y otras españolas anónimas.

En conclusión, es un trabajo riguroso, en el que aparece un conocimiento exhaustivo de la bibliografía sobre Francisco Frutet, así como un rigor analítico a la hora de hacer la revisión de los datos ciertos sobre la pintura del momento tanto en Flandes como en Sevilla. Aporta también una rica bibliografía, en la que nos encontramos al mismo tiempo con una completa exposición de la fortuna crítica de todo el arte sevillano del momento. El conjunto de ilustraciones, muy cuidado, completa el interés de este libro. Como el autor indica en la introducción, el mismo fue su Trabajo de investigación del Curso de Doctorado “Patrimonio Andaluz y su proyección Iberoamericana” de la Universidad de Sevilla, dirigido por el profesor Enrique Valdivieso González.- Jesús M^a PARRADO DEL OLMO, Universidad de Valladolid.

MÍNGUEZ, Víctor. *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la casa de Austria*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013, 404 pp., 164 ils. en color.

La ya muy larga trayectoria intelectual del profesor Víctor Mínguez tiene uno de sus últimos puntos de llegada en lo que fue uno de sus inicios. En efecto, *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la casa de Austria* tiene sus remotos orígenes en la tesis doctoral del autor que fue defendida en el año 1990 en la Universidad de Valencia. El tiempo transcurrido entre estas dos fechas abarca una de las mejores trayectorias investigadoras de la Historia del Arte español en la última generación.

La década de los ochenta del siglo pasado fue la de la expansión, tantas veces alocada e indiscriminada, de la historiografía artística española al socaire de los nuevos y demasiado abundantes Departamentos de Historia del Arte que se crearon aquí y allá. Por otra parte, fue también la época de la puesta en cuestión y la crisis de unos modos de hacer Historia del Arte fundamentados en el atribucionismo y en un formalismo ramplón que ignoraba casi siempre sus gloriosos precedentes teóricos y filosóficos de principios del siglo XX, apenas atisbados en nuestro país. Por fin, estos años fueron los de traducción, conocimiento y difícil asimilación de otras tendencias metodológicas

como la iconografía y la iconología, tanto en sus autores clásicos (Panofsky, Saxl, Gombrich, Wittkower), como en sus consecuencias posteriores.

Con la perspectiva de los años, que ya alcanzan décadas, no es aventurado decir que la obra del profesor Víctor Mínguez es hoy día una de las más sólidas referencias en nuestro país en lo que al empleo del método iconográfico e iconológico se refiere. El tema de su último libro es, como decimos, el de la imagen artística de Carlos II, el monarca con el que tristemente culmina el recorrido, tan a menudo triunfal, de la Casa de Austria en España. Uno de los aciertos de este libro es precisamente éste, el de plantear la imagen del último rey de la dinastía como la culminación de un sistema simbólico y unas estrategias representativas que ya se habían propuesto desde la época de Carlos V, y aun más allá, en el mundo de la corte de Borgoña y en la del emperador Maximiliano I. Para comprender la imagen de Carlos II hay que estudiar previamente lo que había sucedido, al menos, desde el siglo anterior en el campo de la imagen del poder. Por eso, en la mayor parte de los capítulos de este libro la referencia a los antepasados y a su sistema de representación simbólica se convierte en ineludible, y uno de ellos, el III, “Único Universo. El espejo dinástico”, se dedica expresamente al tema.

Este libro de Víctor Mínguez resulta omnicomprendivo en lo que se refiere a la producción artística de la corte. En las cortes del Antiguo Régimen, en esa “sociedad cortesana” que alcanzó su mejor intérprete teórico en Norbert Elias, tan importante resultaba un retrato de caballete, como una escultura, una medalla conmemorativa, como una fiesta. Desde el punto de vista de la corrección metodológica, el estudio, por tanto, del arte de corte ha de comprender todas estas manifestaciones que, además, en muchos de los casos se producen de forma simultánea. Por ello, la fiesta, tan excelentemente estudiada por autores como Roy Strong o en nuestro país por Antonio Bonet Correa, alcanza el epitome de este arte, de manera que el estudio de estas celebraciones, campo en que no sólo el profesor Mínguez sino buena parte de su equipo son reconocidos especialistas internacionales, se convierte en uno de los ejes ineludibles del trabajo.

La corte de Carlos II fue uno de los lugares de Europa en los que, a pesar de la decadencia política y económica de la monarquía, se produjo una mayor producción simbólica. No solo la fiesta, sino también el retrato, el grabado, la medallística o las portadas de los libros, se convirtieron en soporte de una abundantísima iconografía simbólica servida por numerosos ingenios, tanto literarios como artísticos, que encontraban siempre su mejor momento en lo que la alabanza y el ditirambo del pobre monarca se refiere. Jeroglíficos y emblemas, es decir, el lenguaje favorito del mundo europeo encontraron su apoteosis en esa extraña corte madrileña en la que, junto al rey, deambulaban personajes del interés de su madre la reina Mariana de Austria o el segundo don Juan de Austria, igualmente destinatarios de abundantes y cada vez más complicadas imágenes. Bien se puede decir que, si en lo que se refiere al poder político la corte de Carlos II no podía competir con la francesa de Luis XIV, estudiada por Bernard Teyssèdre en un libro hoy algo olvidado pero fundamental, por Peter Burke, Gérard Sabatier y tantos otros, sí lo podía hacer en lo que a creación de símbolos e imágenes de gran potencia significativa se refiere. Todo ello por no hablar de la altísima calidad de los retratos cortesanos que, en la estela del gran Velázquez, eran los de mayor calidad en la Europa de las cortes de fines del siglo XVII.

Esta corte ciertamente melancólica tuvo la suerte, en efecto, de ser retratada por la estupenda generación de artistas posvelazqueños Juan Bautista Martínez del Mazo, Juan

Carreño de Miranda o Claudio Coello, y tuvo su apoteosis final con la llegada del napolitano Luca Giordano que la vistió con fastos brillantes, pero imposibles, en lugares como la escalera de honor de El Escorial, el Salón de baile del Palacio del Buen Retiro o el despacho del rey en Aranjuez.

El desafío del que Mínguez ha salido triunfante era el dotar de sentido y orden a unos años finales de época, en los que la producción de imágenes se disparó de manera espectacular, quizá para cubrir con el oropel algunas otras carencias fundamentales. Para ello, las técnicas del método iconográfico, hábilmente dosificadas, resultan de extraordinaria utilidad. De esta manera en este libro recorreremos la vida en imágenes, símbolos y jeroglíficos, del rey hechizado desde su niñez, ya huérfano, a su educación, pasando por la construcción de la idea del rey como héroe y nuevo Hércules, a la importancia de la dinastía, el rey sabio, como nuevo David y renovado Salomón, el rey felino en defensa de la monarquía y la iconología del león, la imagen religiosa del rey y el concepto básico de *pietas austriaca*, que tan bien fue definido por Anna Coreth, las bodas del rey, la importancia de la iconografía solar, tema esencial en los estudios fundamentales de Ernst Kantorowick, la muerte del rey... Todo ello, además, sin olvidar en muchas ocasiones el mundo americano, una de las pasiones del autor.

Ante tantos y tan apabullantes datos como los que emanan de la corte carolina y una ordenación muy clara y legible del material (se trata, además, de un libro muy pulcramente editado y bellamente ilustrado), ¿cómo señalar que se echa en falta algo? Resulta imposible dar más en las densas 400 páginas de esta obra con la que podemos decir que los estudios de iconografía y emblemática de la Edad Moderna en lo que se refiere a la corte de los austrias españoles alcanzan uno de sus puntos culminantes.- Fernando CHECA, Universidad Complutense de Madrid

PALIZA MONDUATE, Maite, *El escultor Adolfo de Aréizaga (1848-1918)*, Bilbao, bbk =, Bizkaiko gaiak = Temas vizcaínos n° 436-437, 2011, 164 pp., ils. en b. y n. y en color.

La historia del arte del siglo XIX en España tiene aún mucha memoria por recuperar, sobre todo en los focos provinciales donde, pese a la distancia, no dejó de establecerse una relación con los grandes centros, como es el caso de Madrid para Adolfo de Aréizaga, el artista al que Paliza Monduate dedica este libro. La inevitable formación en el círculo académico de la capital para un joven que tuviera aspiraciones de triunfo se llevó a cabo en el taller de uno de los Bellver, probablemente en el de José. Posteriormente, como también fue usual, pasó durante algunos años a Roma, donde fue discípulo de Suñol y reforzó su familiaridad con la escultura en mármol y con el gusto clásico, material y estética a los que siempre se mantuvo apegado el escultor bilbaíno. De regreso en su ciudad natal en 1873, volvió más veces a Italia. En 1886 otra estancia en Roma y su integración en el grupo artístico español que se encontraba entonces allí está atestiguada por la paleta en la que pintaron pequeños fragmentos Federico de Madrazo, Ulpiano Checa, Sorolla y otros pintores.

Gracias a sus búsquedas en diversos archivos bilbaínos y de otros lugares, a su conocimiento del contexto histórico abordado y a las noticias proporcionadas por los descendientes del artista, Paliza ha reconstruido la trayectoria vital, artística y empresarial