

la referencia de que sus pinturas tuvieron una gran difusión en España, e donde llegaron exportadas desde Amberes en el siglo XVII por el célebre comerciante Willem Forchoudt¹⁰ para quien el artista trabajó de 1665 a 1678. Al ser Sevilla el principal puerto de España donde desembarcaban las mercancías procedentes de Amberes es lógico que muchas de sus obras se quedaran en la propia ciudad y en los contornos de la misma.—ENRIQUE VALDIVIESO.

UNAS VANITAS DE ARELLANO Y CAMILO

En la colección de don Carlos Medina de Sevilla, hemos localizado una espléndida pintura que representa una guirnalda de flores en cuyo centro hay un medallón que incluye los clásicos elementos de una «vanitas»¹. La obra aparece firmada por dos artistas sobradamente conocidos dentro de la escuela madrileña del siglo XVII, como son Juan de Arellano y Francisco Camilo². La cooperación entre dos artistas, escasamente usual en España, ha dado como resultado en este caso una obra de gran interés dentro del panorama de nuestra pintura barroca.

Refiriéndonos en primer lugar a la guirnalda de flores podemos afirmar que es el mejor ejemplar en esta modalidad de cuantos conocemos de Arellano. Es por otra parte una obra realizada casi justamente en la mitad de la vida del artista, cuando se advierte que se encuentra en la plenitud de sus facultades artísticas; asimismo la ejecución de la obra muestra un especial empeño por parte del pintor, ya que satisfecho por el resultado artístico obtenido, incluyó la edad que tenía, treinta y dos años, al lado de la firma y la fecha lo que además concuerda exactamente con el año de su nacimiento, acaecido en 1614³.

En cuanto a las características de la guirnalda hemos de destacar el gran repertorio de flores que el artista incluye en ella pudiendo identificarse lirios, azucenas, azafranes, dalias, jazmines, margaritas, hortensias, tulipanes, narcisos, crisantemos, jacintos, anémonas, clavele, rosas y espigas⁴. Al mismo

¹⁰ R. H. WILLENSKY, *Flemish painters*. London, 1960, t. I. p. 395.

¹ Lienzo. 1,46 × 1,24 cms.

² La guirnalda de flores está firmada en un papel doblado que aparece en la parte inferior de la composición en los siguientes términos: *De Arellano faciebat etatis suae 32 1646*. Los rasgos de la D inicial contienen la J también inicial del nombre del artista.

³ Ello demuestra que Arellano fue uno de los escasos artistas de su época que supo exactamente su edad, cuando lo normal es que sólo concieran los años que tenían de forma aproximada.

⁴ Agradezco a don Santiago Silvestre, profesor agregado de Botánica en la Uni-

tiempo aparecen también pululando entre las flores numerosos pájaros, mariposas, caracoles, abejas, libélulas y orugas en una profusión no prodigada con tanta intensidad en otras obras del artista y que denota el buen conocimiento que Arellano tuvo de la pintura flamenca de su época, donde la introducción de insectos en las pinturas de flores era un hecho habitual. La ejecución de todo el conjunto floral está realizada con una precisión y habilidad técnica que Arellano descuidó en exceso en otras ocasiones para tender la intensa demanda que sus obras tuvieron en el mercado artístico.

El medallón de Francisco Camilo constituye por sí solo una obra independiente, aun cuando su simbología guarda estrecha relación con la guirnalda como veremos más adelante. Su contenido es amplio en iconografía, siendo su centro temático la figura de un niño junto al cual otro niño sentado y con alas hace pompas de jabón, mientras que a su lado figura una calavera. Su simbología no es la de Eros ni la de Cupido sino la de un genio que muestra la alegoría del «Homo bulla est». Por ello al niño que da sus primeros pasos en la existencia se le advierte que ésta transcurrirá brevemente y que el fugaz paso de los años le conducirá irremediamente a la muerte claramente aludida por la calavera. Este sentido de la fugacidad de la existencia humana fue recogido ya en la antigüedad clásica por los escritores Varrón y Lucano quienes consagraron las frases del «Homo bulla est» y la de «Vita quasi fumus, bullula flosque perit». Ambas sentencias fueron transmitidas a la cultura cristiana del renacimiento a través de los «Adagia» de Erasmo⁵ y pervivieron intensamente dentro de la ideología del barroco. El sentido de la primera frase explícita claramente que el hombre es frágil como una pompa de jabón y el de la segunda que la vida parece como el humo, como una pompa de jabón y como una flor. La comparación entre la duración efímera de la vida y la de las flores da sentido a la guirnalda que rodea al medallón, puesto que al igual que las flores, la vida puede ser hermosa pero fugaz y rápidamente precedera.

El sentido iconográfico del medallón se refuerza con la presencia en el segundo plano del mismo de dos genios que al lado de un pedestal muestran otros símbolos claros de «vanitas», como es el reloj de arena con alas, clara alegoría del paso fugaz del tiempo, y una vela apagada, iconografía que alude a una vida que se ha extinguido. Uno de los genios tiene en sus manos un molinillo de viento, evidente referencia a la inconsistencia y versatilidad del destino humano y de la condición física y espiritual del hombre. Otro genio señala con uno de sus dedos el frente de pedestal donde dentro en una cartela figura una piel de carnero, quizás alusoria al vellocino de oro de Jasón, que

versidad de Sevilla, la identificación que ha realizado de las especies florales integradas en esta guirnalda.

⁵ Sobre la iconografía del «homo bulla est». cfr. J. BIALOŚTOCKI, *Estilo e iconografía*. Barcelona. 1973, pp. 185-226. Y también W. STECHOW, *Homo bulla*. The Art Bulletin XX, 1938, p. 227.



1



2

1. Sevilla. Colección Carlos Medina. Vanitas, por Juan de Arellano y Francisco Camilo.—2. Detalle del mismo, por Francisco Camilo.

puede simbolizar el poder y la riqueza que el hombre se empeña en conseguir a lo largo de su vida. Un suave paisaje ondulado, animado por una arboleda en primer término y un caserío en lejanía sirve de fondo escenográfico al grupo infantil.

Como comentario final señalaremos que tanto por la calidad de la guirnalda de Arellano como por las figuras del medallón de Camilo y asimismo por la compleja iconografía que esta obra presenta, puede ser considerada como una pequeña obra maestra dentro del panorama de la pintura barroca española.—ENRIQUE VALDIVIESO.

MAS OBRAS DE PINTORES MENORES MADRILEÑOS (II): ALONSO DEL ARCO Y JOSE GARCIA HIDALGO

No sorprende encontrar nuevas obras del prolífico discípulo de don Antonio de Pereda, el madrileño Alonso del Arco. Al catálogo abierto por nuestra compañera Natividad Galindo¹ añadimos ahora dos nuevos lienzos cuyo paradero creemos que indirectamente señaló el abate Ponz.

Cuando éste visitó en Avila el convento carmelita de San José, reparó indudablemente en alguna obra de Alonso del Arco, pero debió de tomar sus notas atropelladamente o sufrir un *lapsus* cuando redactó su texto, ya que atribuyó a este pintor, en la iglesia del Convento, una pintura del Martirio de San Lorenzo, obra de un buen pintor de comienzos del siglo XVII, con recuerdos todavía escorialenses, olvidando, sin embargo, citar los cuadros originales de del Arco que ahora comentamos.

A ambos lados del retablo mayor se instalaron dos pequeños retablos que se estaban construyendo en 1675 y cuyo importe ascendía entonces a la suma de 15.595 reales, cantidad en la que no sabemos si entraría el costo de los dos lienzos colocados en sus áticos respectivos². Los retablos no han conservado sus imágenes primitivas, pero los lienzos, más difíciles de sustituir, por su altura, permiten sospechar la titularidad de las esculturas desaparecidas.

En el retablo del lado del Evangelio figura un lienzo de *San Juan Evangelista en Patmos*, mientras que el retablo del lado de la Epístola conserva el dedicado a narrar una *Visión de San Juan de la Cruz*. Ambas pinturas se encuentran firmadas, visiblemente, con el apellido del artista en letras capitales ARCO F.

No son obras de excesiva calidad dentro de la mediocridad de su autor

¹ N. GALINDO, «Alonso del Arco», *Archivo Español de Arte*, 1972, pp. 347-386.

² J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca castellana*, II, Madrid, 1972, p. 75.