

tada oeste de San Salvador de Ejea de los Caballeros (Zaragoza), San Pedro el Viejo de Huesca, San Felices de Uncastillo (Zaragoza), Tamarite de Litera (Huesca), Sainte Engrace (Pyrénées). De todas éstas la primera receptora de la iconografía del crismón sostenido por dos ángeles se encuentra en San Pedro el Viejo de Huesca hacia la mitad del siglo XII; luego estaría la iglesia de Sainte Engrace y Tamarite que se fechan hacia el último tercio del siglo XII; Uncastillo todavía se sitúa en el siglo XII, hacia su final, y Ejea de los Caballeros sobrepasa las primeras décadas del XIII. Para Labastida no contamos con fechas precisas, pero teniendo en cuenta las anteriores y su factura popular, todo nos induce a creer que estaría más cerca de la última que de la primera.

Estilísticamente el tímpano de Labastida presenta unas características sumamente populares. Se trata, en efecto, de un escultor rural que interpreta una iconografía oficial, y como suele ser frecuente en este tipo de obras populares, no se encuentran relaciones estilísticas claras. De hecho, con los otros cuatro tímpanos existentes en Alava –Añes, Zambrana y dos en Armenia– no guarda ninguna relación estilística, aspecto que es extensivo a los dos únicos crismones alaveses existentes, el de Armentia y el de Zambrana.

Agustín GÓMEZ GÓMEZ

Doctor por la Universidad del País Vasco

UN BODEGÓN FIRMADO POR «CARRILLO»

El número de cuadros firmados, dentro de la pintura española es tan relativamente escaso que siempre es de celebrar la aparición de uno de ellos con estas características. Es el caso del bodegón que nos ocupa (1,25 × 2,25 m), en el comercio, y del cual sabemos el nombre del autor, Carrillo, cuya firma se encuentra en el papel del envoltorio situado en el centro de la composición (Fig. 8 y 9.)

Desafortunadamente, nada más se sabe de este artista. Tan sólo el «Lexikon»¹ menciona a un tal Juan Carrillo, ubicándolo en Sevilla hacia 1513. Esta fecha no coincide con la del cuadro estudiado ya que la aparición del bodegón en España se sitúa a finales del XVI y, dados los elementos presentes en esta obra, no se puede aceptar una datación anterior.

La obra es interesante al tratarse de un «Bodegón» en el más estricto sentido de la palabra², en el cual las figuras humanas aparecen en un interior mezcladas con alimentos. Esta definición de bodegón procede del «Tesoro de la Lengua española» de Covarrubias (1611) donde aparece el término como: «*El sótano o portal baxo, dentro del cual está la bodega a donde el que no tiene quien le guise la comida la halla allí aderezada y juntamente con las bebidas*». Dos años antes, en 1599, se recogen, en el testamento de Pantoja de la Cruz y como pintados por él, unos «*bodegones de Italia, pinturas grandes*». No se sabe con precisión el tipo de pintura a la que alude pero trae a la memoria las obras del norte de Italia las cuales, fechadas en época similar e imbuídas de un aire flamenco, serían llamadas «bodegones» en España. Estos cuadros recogen escenas con vendedores de aves, de pescados o de frutas³. El cuadro que nos ocupa encaja a la perfección dentro

¹ «Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler», Thieme-Becker, 1932, T. VI: «Carrillo, Juan: spanische Maler in Sevilla um 1513».

² Véase PÉREZ SÁNCHEZ: «La Nature Morte espagnole de XVIIe ème siècle a Goya», 1971, pp. 13-16.

³ Ver: PÉREZ SÁNCHEZ: «Pintura española de bodegones y floreros. De 1600 a Goya», Catálogo Exposición Museo del Prado, 1983, p. 24. Por su parte, en el Diccionario de la Real Academia Española se define «bodegón» como «Tienda donde se guisa y se sirven comidas ordinarias». De estas dos últimas acepciones, que identifican el bodegón con la venta de algún producto alimenticio, puede proceder la idea, sin confirmar, de que estos cuadros colgaban de las paredes a la entrada de tiendas o mesones, anunciando la mercancía.

de este género, al tratarse de un interior, situado al nivel de la calle, lo que se comprueba a través de la abertura del fondo de la composición, en el cual aparecen personas comiendo y bebiendo.

Al no conocer más datos sobre el artista, es difícil la adscripción a una corriente determinada dentro del género que nos ocupa. En España la pintura de flores y objetos cotidianos se desarrolla en dos frentes fundamentales que son Castilla y Andalucía ⁴. Los orígenes proceden tanto de Flandes (los dos Brueghel, Georg Flegel, Ambrosius Bosschaert), como del mundo italiano (los Bassano, Gianbattista Crescenci, Campi, Procaccini).

En Castilla ⁵, donde se considera fundador de este género a Blas de Prado (h. 1545-1599), vamos a encontrar un magnífico ejemplo de bodegonista en la figura de Sánchez Cotán, discípulo del anterior. En la Corte, brilla con luz propia la figura de Van der Hamen; en contacto más o menos directo con Madrid, aparece Juan Fernández Labrador relacionado con una clientela de aristócratas ingleses. Pero quienes más nos interesan son dos artistas concretos, Alejandro de Loarte cuya «Gallinera», de colección particular, se podría considerar como la obra maestra del tipo de composición analizada y, por otra parte, Francisco Barrera autor de unos bodegones, en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, que hacen referencia a las cuatro estaciones del año. Temáticamente, «El invierno» del autor anterior podría relacionarse con el cuadro estudiado, al mostrarnos, los dos, productos de esta estación del año.

Tal vez, donde mejor se ubique este bodegón sea en la escuela andaluza, tanto desde una perspectiva formal como temática. Pacheco es quien nos dice que el género, en dicha región, fue introducido por Julio de Aquilis y Alejandro Meyner, dos fresquistas y decoradores italianos que trabajaron para el Palacio de Carlos V en La Alhambra ⁶. Con ellos se relacionan Antonio Mohedano y Blas de Ledesma quienes van a mezclar flores y objetos concediéndoles la misma importancia. Pero con quien entronca más directamente el bodegón de Carrillo, dentro de esta escuela, es con el realizado por Juan de Esteban, de Ubeda (Jaén), autor de un «Puesto de caza, fruta y verduras», firmado y fechado en 1606, hoy en el Museo de Granada; los dos cuadros discurren por unos niveles similares en cuanto a línea compositiva y calidad técnica.

Dentro del mundo sevillano, Francisco López Caro es autor de un bodegón ⁷ con la figura de un muchacho y en el que aparecen algunos alimentos colgados de la pared. A su vez, este autor recuerda a los magníficos bodegones de la primera etapa velazqueña, lo que nos indica el éxito y la calidad de que gozó este género en la capital hispalense. En este sentido, hay que aludir también a una versión de «Los Borrachos» de Velázquez (Colección Earl of Plymouth, Inglaterra) en la cual aparecen las figuras velazqueñas de los acólitos del dios Baco sentados ante una mesa con alimentos y detrás, colgados, distintos tipos de viandas. La factura de esta obra dista mucho de la alcanzada por el pintor de Cámara de Felipe IV, no obstante nos muestra lo exitoso de la fórmula.



Fig. 9. Carrillo, *Bodegón*, detalle de la firma.

⁴ Ver PÉREZ SÁNCHEZ: *op. cit.*, pp. 21-25.

⁵ *Op. cit.*

⁶ PÉREZ SÁNCHEZ: «La Nature Morte...», pp. 81 y ss.

⁷ Dado a conocer por Enriqueta Harris en 1935, se encuentra hoy en paradero desconocido. Véase PÉREZ SÁNCHEZ: *op. cit.*, p. 106.

Por lo que respecta a la calidad del cuadro, es Carrillo un pintor tosco que no llega a alcanzar los niveles de los grandes bodegonistas del xvii. La manera en la que están conseguidas las calidades de los distintos objetos, dista mucho de la de los más destacados artistas de este género. A pesar de ello y, a diferencia de los mencionados con anterioridad, Carrillo introduce un elemento anecdótico en el cuadro que obliga al espectador a entrar en él. Esta inclusión, detalle muy barroco por otra parte, es debida a las figuras femeninas. Las dos miran directamente al espectador: la mujer señalando a la niña de rasgos velazqueños, quien come con delectación; por su parte, el perro trepa a la mesa en busca de las sobras. La figura mejor conseguida es la del hombre quien, en el centro de la composición, bebe de la jarra. Lo más interesante es el grupo formado por ambas mujeres de las cuales encontramos una réplica casi idéntica en «Cristo en casa de Marta y María» de Velázquez, en la National Gallery de Londres. Las más ancianas, en ambas composiciones, miran al espectador apuntando con sus índices a las niñas, quienes, a su vez, ya sea comiendo ya cocinando, dirigen la mirada hacia fuera del cuadro ⁸. Sin querer comparar calidades, las miradas del de Carrillo son más vivas que en el bodegón de Velázquez. La conclusión que se obtiene de todo ello es que este tipo de distribución pudo ser frecuente y con algún significado que, todavía hoy, se nos escapa ⁹.

En cuanto a los alimentos se refiere, se trata de una muestra de caza menor y, en general, de alimentos de invierno, como señalábamos anteriormente, incluida la gran coliflor del extremo inferior izquierdo.

Pero lo más importante en este cuadro, sin duda alguna, es la firma situada en el extremo superior izquierdo del papel que guarda unos granos —¿pimienta?—. Esta firma se une a las ya mencionadas de pintores que cultivaron este género e indica el afán de autoría que demuestran estos artistas y que se les debería haber contagiado a otros más importantes, de los cuales no se conserva ningún cuadro autografiado. Aquí, por el contrario, el nombre escrito claramente en el centro de la composición, nos permite unir una obra a un pintor que carecía de ella y, otro factor importante, nos abre más puertas a la hora de una atribución de escenas de género que se hayan sin adscripción segura y de las cuales la pintura española del siglo xvii es tan abundante.

M.^a del Mar DOVAL TRUEBA
Licenciada en Historia del Arte

«LA CARTA DE DOTE DE DOÑA JUANA PAULA COELLO, HIJA DEL PINTOR CLAUDIO COELLO» (1712)

Claudio Coello (1642-1693), contrajo un primer matrimonio, el 14 de marzo de 1674, con Doña Feliciano de Aguirre y Espinosa, de cuya unión nació un hijo bautizado en la parroquia de Santiago, el 26 de mayo de 1675, con el nombre de Bernardino. este enlace duró poco tiempo, ya que el día 22 de septiembre de 1675 fallecía, prematuramente, Doña Feliciano de Aguirre.

Dos años más tarde, concretamente el 15 de agosto de 1675, Claudio Coello volvía a casarse

⁸ Esta misma composición se encuentra en otro bodegón adquirido por el Museo del Prado recientemente; se trata de «Cristo en casa de Marta y María» de Joachim Beuckelaer. Ver «Catálogo de las Últimas adquisiciones del Museo del Prado», 1995, n.º 29.

⁹ Para los significados de los objetos dentro de los bodegones velazqueños, ver: CÉSAR PEMÁN: «Acerca de los llamados almuerzos velazqueños», Archivo Español de Arte, 1961.