

GRADO EN HISTORIA DEL ARTE

2015/2016

LA NATURALEZA MUERTA EN LA ÉPOCA MODERNA.
TIPOS E ICONOGRAFÍAS.



TRABAJO REALIZADO POR NIRVANA RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ
DIRIGIDO POR LA DRA. CLEMENTINA C. CALERO RUÍZ

Índice

I. Introducción	3
I.I Objetivos	3
I.II Alcance y límites del trabajo	4
I.III Metodología	4
I.IV Resumen	4
II. Antecedentes de la pintura de naturaleza muerta	6
III. Contexto histórico	13
III.I Origen de la naturaleza muerta entre los siglos XVI-XVII	13
III.II La pintura de naturaleza muerta en España	20
IV. Tipos e iconografía	25
IV.I Frutas y verduras	25
IV.II Animales	33
IV.III Postres	38
IV. IV Flores	40
IV.V Elementos marinos. Naturalezas muertas con peces	46
IV.VI Alegorías de los cinco sentidos	49
IV.VI.I La vista	51
IV.VI.II El oído	53
IV.VI.III El olfato	54
IV.VI.IV El gusto	55
IV.VI.V El tacto	57
IV. VII Museos y gabinetes de curiosidades	58
IV.VIII Vanitas	64
V. Conclusión	74
VI. Bibliografía	76



I. INTRODUCCIÓN

I.I OBJETIVOS

Los objetivos principales perseguidos en la elaboración de este Trabajo de Fin de Grado consisten en tratar de hacer un recorrido temporal y causal por la historia de este género pictórico, para poder entender el por qué de estas manifestaciones artísticas y realizar un estudio iconográfico para conocer su significado. No entra dentro de nuestros objetivos realizar un catálogo exhaustivo y largo de obras o la realización y enumeración de biografía de artistas.

Con la realización de este trabajo hemos podido profundizar en conocimientos que hemos ido adquiriendo a lo largo de la carrera. Al ser un trabajo de iconografía hemos podido jugar y entrelazar muchas ramas paralelas para obtener un resultado mucho más completo. Así, para poder entender por qué un determinado elemento tiene determinado simbolismo o significado debemos conocer el contexto histórico donde se formó, porque en muchos de los casos los elementos con lecturas cristianas derivan de la cultura pagana.

El tema de la iconografía y los simbolismos siempre nos ha apasionado y poder abarcarlo en nuestro TFG más que un trabajo ha sido un placer pues no hemos dejado de enriquecer nuestros humildes conocimientos. Ha sido una tarea completamente satisfactoria, cargada de esfuerzo pero con la que nos hemos visto enormemente recompensados a nivel intelectual. Nos pareció que el campo de la pintura de naturalezas muertas era muy amplio, porque nos permitía jugar con muchos elementos.

I.II ALCANCE Y LÍMITES DEL TRABAJO

Dentro del campo de la pintura de naturaleza muerta decidimos centrarnos en las representaciones pictóricas de la Época Moderna por el mayor número de obras y porque en esta época el género tuvo más cultivadores. Estudiaremos desde los antecedentes más antiguos -egipcios, griegos y romanos- hasta las posteriores manifestaciones pictóricas del siglo XVII, incidiendo de forma notoria en su significado iconográfico. El radio de acción espacial del trabajo abarca toda Europa haciendo especial mención en la producción de los Países Bajos y España. Se le dedica un capítulo a este último país porque creímos oportuno tratar las manifestaciones propias, lo que más cerca tenemos, para ampliar conocimientos respecto a lo que significó este género para la pintura española.

I.III METODOLOGÍA

Se trata de un trabajo donde hemos usado el método sociológico e iconográfico, fundamentalmente, elaborado a través de la búsqueda intensiva de bibliografía e imágenes, y basado en el análisis de las diferentes fuentes de información documentales. También se han manejado los diferentes recursos en red respecto a la búsqueda bibliográfica en bases de datos y bibliotecas (Google Académico, Dialnet, World Wide Science, etcétera). Hemos comparado diferentes bibliografías y manuales sobre todo en el apartado del origen del género estudiado y en el de iconografía. Algunos de los manuales consultados se encuentran en otros idiomas como el inglés y el italiano, algo que nos pareció adecuado incluir para poder tener un punto de vista mucho más amplio.

I.IV RESUMEN

En el trabajo comenzamos haciendo un breve recorrido por la historia del género, desde sus antecedentes más antiguos localizados en Egipto, Grecia y Roma hasta los más directos del siglo XV en los Países Bajos; desde aquí se expande por toda Europa. Se estudiarán las causas de su creciente desarrollo, el por qué y cuándo comienza a independizarse del resto de los géneros para gozar de

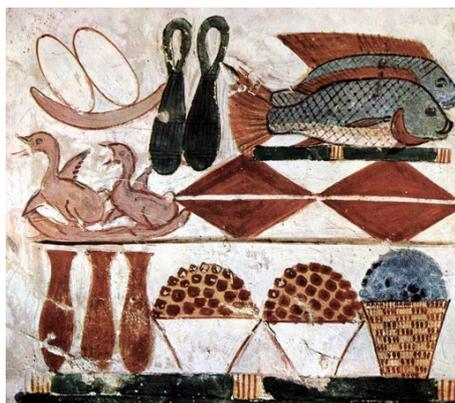
autonomía propia y cómo se lleva a cabo la transmisión de los modelos. También se estudia la implantación de este género pictórico en España, por qué adquiere tanto desarrollo, quienes lo practicaron y su posterior difusión. Posteriormente se llega al grueso del trabajo, con el análisis iconográfico de las diferentes tipologías escogidas en base a una serie de criterios:

- Su relevancia en la transmisión de modelos
- Su impacto en la sociedad y cultura de la Época Moderna
- Por afinidad personal



II. ANTECEDENTES DE LA PINTURA DE NATURALEZA MUERTA

Las pinturas con naturalezas muertas han sido frecuentes a lo largo de la Historia del Arte. Así, los egipcios ya las pintaban en las paredes de sus tumbas para que fueran testigos del tránsito al más allá y obraran con su función primigenia: alimentar al alma en el otro mundo. Eran representaciones de alimentos que no tenían ninguna otra lectura más allá de la puramente funcional y utilitaria, además de la decorativa. Es cierto que lo que se entiende como un primigenio bodegón o naturaleza muerta se data comúnmente de la Antigüedad clásica grecorromana pero ya se podía intuir esta tipología en estas pinturas murales.¹



Anónimo, *Detalle de alimentos*, fresco en la tumba de un escriba, siglo XV a.C, Tebas.

Como adelantamos anteriormente, en Grecia también se cultivó este tipo de pintura mural y sobre cerámica, cumpliendo con una función meramente decorativa y funcional, tratando de agradar, rellenar y aprovechar un espacio vacío con motivos cotidianos. Tanto en Grecia como en Roma este tipo de representaciones ornamentales se hacían acompañar de flores y/o animales en vasijas y cuencos, todos objetos sin vida del mundo vegetal y animal. También hay una clara relación con las visitas, invitados, que acudían a las casas de los ciudadanos más ricos a los que se les ofrecía una “ofrenda” de alimentos, una

¹ CALVO SERRALLER, Francisco. *El Bodegón*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, D.L., 2000. p. 15.

vianda como señal de hospitalidad ², que no solo ha quedado constatado en las artes plásticas, sino también en la literatura. En este sentido, los pintores griegos Zeuxis³ y Parrasio ⁴, destacaron como retratistas, pero fueron especialmente alabados por sus bodegones y representaciones de deidades y héroes. Plinio el Viejo en su *Historia Natural*, señala cómo Parrasio venció a Zeuxis cuando,

presentó unos racimos pintados con tal realismo que los pájaros vinieron a picotearlos; el otro trajo un cortinaje, representado de manera tan natural que Zeuxis, fijándose en el resultado de los pájaros, pidió que se corriera el cortinaje para poder ver el cuadro. Entonces, dándose cuenta de su ilusión, reconoció con modesta sinceridad que había sido vencido, puesto que él había engañado a unos pájaros, pero Parrasio había engañado a un artista, precisamente a Zeuxis ⁵

En Roma ocurrirá lo mismo, destacando las más que conocidas pinturas murales encontradas en Pompeya⁶ y Herculano, obras que, afortunadamente, han llegado a nuestros días, permitiendo resaltar la fantástica calidad técnica y el gran realismo de sus representaciones. Es de sobra conocido que a los patricios y a las familias más ricas de Roma les gustaba decorar las paredes de sus viviendas con estos motivos, algo que, como en el caso de los egipcios, permiten a la historia conocer cómo se alimentaban, cuál era su dieta, posibles relaciones comerciales (si aparecen productos que no fueron propios de la zona), lo que comían según la época del año, etc., aunque cabe destacar que esto solo le sirve a la historiografía para estudiar a las clases más altas. El por qué elegir este tipo de representaciones

² *Ibidem*, pp. 15-16.

³ Zeuxis fue un pintor griego del siglo V a.C, coincidiendo con el período que se denomina Clásico. Se sabe que nació en Heraclea y que murió en el siglo IV a.C en Atenas por un ataque de risa mientras pintaba a una anciana con rasgos peculiares. Gracias a Plinio el Viejo se conocen datos de su vida y así se sabe que fue alumno de Apolodoro y que tuvo mucho éxito en Atenas, siendo de los más reclamados ya que sus representaciones destacaban por la búsqueda del realismo a través de un primitivo juego de luces, sombras y volúmenes. Así se cuenta, como algo anecdótico, que pintó un *Niño con uvas* por una disputa con el pintor Parrasio, para ver quién era mejor artista, y que las frutas eran tan reales que los pájaros iban a picotearlas para comerlas.

⁴ Parrasio fue un pintor griego nacido en el siglo V a.C en Éfeso, coetáneo de Zeuxis, y fallecido a finales del siglo IV a.C. Plinio el Viejo desvela algunos datos sobre su vida y cuenta que fue alumno de su padre, Evenor. Era ciudadano de Atenas y, como Zeuxis, fue un pintor muy codiciado por la gran calidad de sus pinturas. Fue muy popular por sus excentricidades, como ir vestido con muchos elementos y accesorios de oro.

⁵ PITARCH, A.J. et al. *Arte Antiguo. Próximo Oriente, Grecia, Roma. Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982. p. 362.

⁶ *Cfr.* CARO, S. de. *La natura morta nelle pitture e nei mosaici delle città vesuviane*. Napoli: Electa, 2001.

para decorar la casa puede que tenga que ver con el poder, algo que va ligado a las ideas anteriores: cuanto mayor sea la cantidad, calidad y variedad de alimentos representados, en mejor posición quedaban los señores de la casa.

Los textos también son una gran fuente de información, pues nos detallan las tipologías más utilizadas. Por ellos sabemos que especialmente destacaban dos, conocidas como *asarotos oikos* y los *xenia*.⁷ La primera consiste en reproducir los sobrantes de los alimentos tras un banquete, como las cáscaras de las frutas. Se trata de un tipo de representación que se realiza principalmente en pavimentos. La segunda es la más conocida y nombrada, tratándose de representaciones de vasijas llenas de frutas y cestos cargados de comida, que han de entenderse como un homenaje a los huéspedes y/o invitados de la casa. Esta sería la forma más cercana a las manifestaciones modernas posteriores.



Anónimo, *Bodegón con frutas*, h. siglo I a.C. Fresco. Museo arqueológico nacional de Nápoles, Italia.

No obstante será en la Edad Media cuando a la naturaleza muerta se la vincule con determinados significados religiosos. Ahora ya no se la pinta sola sino como acompañamiento de personajes u otros motivos: es decir, elementos que completan el cuadro y su significado, tanto en escenas religiosas como en retratos. Durante siglos, la pintura de naturalezas muertas estuvo considerada como un género menor y pobre, como un elemento más dentro de una composición más compleja. Serán los países europeos del norte, especialmente los Países Bajos, los

⁷ ZUFFI, Stefano. *La naturaleza muerta: la historia, los desarrollos internacionales, las obras maestras*. Milán: Electa, 1999. p. 13.

que hagan especial hincapié en ella, yendo más allá de las apariencias y la información básica que el espectador podía recibir, mostrando significados ocultos.

En realidad ellos sintieron un especial interés por las escenas cotidianas, por las personas, por los paisajes y, cómo no, por la naturaleza muerta. Éstas conseguían dar alas a los artistas por la flexibilidad creativa que les ofrecía esta temática, trabajando los elementos y detalles que querían sin atenerse a una norma clara, lo cual también hizo que experimentaran a nivel técnico con los colores, las sombras y los volúmenes.

En los siglos XIII y XIV serán muy comunes las representaciones de objetos dentro de cubículos como *trompe l'oeil*, destacando las obras de Taddeo Gaddi en la iglesia Santa Croce. La epidemia de peste que azotó Europa por estas fechas afectará, principalmente, a este tipo de representaciones, de modo que no volverá a resurgir hasta el siglo XV. Durante el Renacimiento se la relacionaba la idea de la naturaleza, como una manera de entrar en contacto directo con ella, representarla e imitarla, y también con toda esa idea de innovación y experimentación. En Italia será donde primero comenzarán a hacerlo, en los círculos humanísticos de Florencia, y también por parte de los pintores flamencos, alimentándose unos de otros como una total confluencia de ideas, técnicas y soluciones, uniendo arte y ciencia. En este sentido Jan van Eyck ⁸ legó uno de los más sencillos y pequeños bodegones al mundo, escondido en su más famosa pintura, el retrato del *Matrimonio Arnolfini*. Allí, unas naranjas semiocultas tras la figura de Giovanni Arnolfini, nos hablan del poder de este mercader y de su alto poder adquisitivo, al ser capaz de adquirir esta fruta –en invierno– que era imposible encontrarla en Brujas si no era a través del comercio, un auténtico artículo de lujo. Muchos estudiosos han querido hacer de este detalle una lectura religiosa pues a las naranjas se las llamaba *manzanas de Adán*, entendiendo que en el contexto de la tabla aludirían al pecado original, que en este caso se supone que ya habrían

⁸ Jan van Eyck fue un pintor flamenco nacido en Maaseik hacia 1390 y fallecido en Brujas sobre 1441. Está considerado como uno de los grandes maestros flamencos de su tiempo, antecedente de todo lo que sería la estética pictórica del Renacimiento italiano. A pesar de su fama, pocos datos exactos son los que se conocen del artista: no se sabe casi nada de su etapa de formación y lo único que se puede intuir es que comenzó siendo miniaturista y de ahí le vino el gusto por los detalles que se observan en gran parte de sus pinturas, siendo un rasgo característico propio.

redimido con el sacramento del bautismo dado que lo que estamos presenciando es una boda.



Jan van Eyck, *El matrimonio Arnolfini* y detalle donde se muestran las frutas, 1434.

National Gallery, Londres.

Con el tiempo se irán introduciendo objetos que ya no pertenecen solo al reino animal y/o vegetal, como referencias simbólicas y alegóricas, atributos relacionados con algún campo en concreto (por ejemplo los útiles de trabajo de un escultor, etc.). Habrá un mayor gusto por el detallismo y por las ganas de contar historias. Aparecerán así las calaveras como objeto de reflexión y alusión directa a la muerte, las velas como imagen directa de la fugacidad de la vida, las pompas de jabón, el reloj de arena, etc., las llamadas *vanitas*, consideradas por muchos como una categoría o apartado de la pintura de bodegón. Las figuras humanas van a empezar a acompañar a este tipo de representaciones, vinculando todos los objetos con el personaje en cuestión. Los personajes serán partícipes en todos esos complejos frutales, vegetales y animales, como un elemento más, llegando a aparecer pinturas con temática religiosa pero donde la escena, el momento o el trasfondo es lo menos que tiene importancia, dando total relevancia a toda esa manifestación vegetal. Eso sí, oculto tras el velo de la “lectura principal”.



Juan Francisco Carrión, *Vanitas con calavera, libros, clepsidra, filacteria y candelabro*. Segunda mitad del siglo XVII. Galería Caylus.



Joachim Beuckelaer, *El Agua*, 1570. National Gallery, Londres. Pertenece a la serie de los cuatro elementos⁹.

⁹ Al cuadro se le ha querido dar una lectura religiosa alusiva a los Doce Apóstoles y Jesús sobre las aguas, pero en realidad la imagen principal es otra, pues aparecen pintados más de diez peces distintos.

Aún así y por norma general este tipo de precedentes de la naturaleza muerta seguirán siendo pinturas que sirvan de apoyo para otras mayores, carentes de sentido y consideradas pinturas banales y de baja calidad.¹⁰ Vasari en su *Vidas* habla de las pinturas que representan a la naturaleza¹¹ como obras de menor valor, temas menores que estaban destinados a todas esas personas que no gozaban de la suficiente cultura para saber apreciar aquellos temas que tenían una lectura más moral, filosófica, religiosa y/o mitológica, aquellos que sentían más simpatía con los elementos cotidianos de su día a día.¹² Será a finales del siglo XVI cuando la naturaleza muerta se vaya consolidando como género y vaya ganando adeptos, dejando de ser casos puramente fortuitos o aislados de la pintura de género.

¹⁰ CALVO SERRALER, Francisco. Op. cit. p. 20.

¹¹ VASARI, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Tecnos, 1998. p.142.

¹² ZUFFI, Stefano. Op. cit. p. 12.



III. CONTEXTO HISTÓRICO

III.I ORIGEN DE LA NATURALEZA MUERTA ENTRE LOS SIGLOS XVI-XVII

Explica Stefano Zuffi que el término de *naturaleza muerta* como tal aparece sobre la segunda mitad del siglo XVIII y en dos países muy concretos: Italia y Francia,¹³ aunque ya con anterioridad se hablaba de obras similares que se denominaban obras de *vida silenciosa*, algo que parece hasta una paradoja y un antónimo del primero. Aún así parece curioso que se hable de algo muerto, sin vida, como si el resto de los géneros cultivaran elementos animados; la diferencia residía, principalmente, en que los elementos que se consideraban “animados” sí que tenían vida en la realidad. Curiosa es la figura de Arcimboldo, un pintor que con elementos sin vida creó retratos llenos de vida de forma totalmente innovadora y trasgresora para el siglo XVI.

Nobert Schneider va un poco más allá, señalando que el término aparece por vez primera en Holanda hacia la segunda mitad del siglo XVII en los inventarios de pinturas, aunque también se les cita como cuadros de frutas y/o cuadros de banquetes.¹⁴ El acuñamiento del término aparece ya en el siglo XVIII en Francia (*nature morte*). Lo que parece que es seguro es que siempre se habla de este tipo de pinturas cuando se alude a la representación de algo inmóvil, sin vida, inerte. No obstante, el hecho de hacer esa separación no dejaba de ser una forma más de desprestigiar al género y a sus cultivadores, y es que en un mundo donde la medida de todo seguía siendo el hombre todo se comparaba con su figura y representación, a pesar de que la naturaleza muerta ya estaba asentada sobre unos cimientos más o menos sólidos, tenía seguidores, compradores e incluso subgéneros. Se trataba de la simple representación de objetos dispuestos sobre una superficie frente a esa pintura grandilocuente histórica, mitológica o religiosa. En términos actuales, afortunadamente, todo ese halo de oscuridad y degradación ha desaparecido.

¹³ ZUFFI, Stefano. Op. cit. p. 9.

¹⁴ SCHNEIDER, Norbert. *Naturaleza Muerta*. Köln: Taschen, 1999. p. 6.

A la hora de hacer un estudio de este tipo de obras se hace necesario aclarar que, su significado varía según los países y más específicamente, según su religión: no serán iguales los bodegones de los países protestantes que los de aquellos otros donde el Vaticano ponderaba más. En los países del norte de Europa se trataba de pinturas que retrataban la realidad de una clase ricamente acomodada, mientras que en los católicos eran *vanitas*, es decir tenían una lectura religiosa más profunda, mucho más moral que pretendía hacer entender a aquellos que las miraban de la inutilidad de acumular bienes terrenales y recordarles la fugacidad de la vida. De hecho, gran parte de pinturas de naturaleza muerta pueden tener una segunda lectura de modo que podían ser doblemente disfrutadas: para aquellos que solo las apreciaban como una experiencia estética que les causaba agrado y para aquellos otros que tenían conocimientos humanísticos más profundos y podían leer el simbolismo oculto tras ellas, como si estuvieran codificadas, acto que intentaban lograr muchos artistas para también ganar prestigio. Desde luego esas segundas lecturas estaban influenciadas por el entorno, el contexto histórico que rodeaba a cada pintor.¹⁵ Al mismo tiempo son también un reflejo límpido de la ola en la que se movían los gustos de la sociedad y el contexto político y económico: son el reflejo de un espejo lleno de ideas y pensamientos que querían defender la dignidad de la representación de los objetos cotidianos, del día a día. La pintura de naturaleza muerta y su significado fue también cambiando a lo largo del tiempo: desde el sensualismo y la idea del amor, la muerte y la fugacidad de la vida a las edades del hombre, las representaciones de las ciencias, artes y oficios, etc.

También, gracias a la respuesta por parte de la Contrarreforma en contra de la idealización propia del Renacimiento, se establecieron una serie de diferencias y matices: la pintura de naturaleza muerta evolucionó en el Barroco hacia el naturalismo. Se trató de las ideas del mundo contrarreformista contra el humanismo y esto supuso encadenar a los artistas a las escrituras sagradas, sin libertad artística ni elementos colocados por casualidad: todo debía tener un significado y una razón de ser. Además, se debía adoctrinar: afianzar creencias en los fieles y ganar otros adeptos. También propulsaron ese rechazo hacia el mundo pagano por lo que las alegorías y el componente retórico en estas pinturas no tenía

¹⁵ Ibidem. p. 17.

cabida. No obstante, para los protestantes esto era diferente: mientras los anteriores aplaudían la pintura de carácter religioso, mitológico e histórico, principalmente, ellos lo entendían como una forma de limitar al artista. Gracias a estas corrientes se impulsa en el siglo XVI el avance hacia el naturalismo, quedando rematada la situación con la posterior crisis económica, política y social. Esto, finalmente, hizo que cambiara la forma de percibir la realidad, algo que afecta, indudablemente, a las artes, conformándose otros géneros que hasta el momento se consideraban como menores y con el naturalismo a cabeza. Los cimientos de los géneros se van a tambalear, lo que no significa que se derrumbaran por completo ya que unos reinaban y reinarían por encima de otros durante siglos, pero al menos se había producido ya un cambio.

Entrados ya en el siglo XVII se dará valor a todos los artistas que sepan representar tanto escenas mitológicas como pequeñas cosas, como flores, paisajes o frutas. Es más, muchos consideraron que esto tenía más dificultad y por tanto más valor pintar del natural, es decir, un cara a cara del objeto y el artista.¹⁶ No obstante el género siguió durante mucho tiempo lleno de connotaciones negativas, pues no se valoraba a sus practicantes y no se enseñaba a pintar naturalezas muertas en las academias. En este sentido los tratadistas jugarán un papel fundamental porque reflejan los gustos de la sociedad, de modo que tardarán en reconocer lo que ya se iba haciendo evidente en la calle, independientemente del objeto a representar, y la técnica iba a tener la misma relevancia y el mérito iba a estar siempre ahí.¹⁷

Otra cuestión muy importante es la de entender el nacimiento de este tipo de representaciones, por qué comienza a popularizarse y por qué alcanza el auge que obtiene. Evidentemente y como adelantábamos anteriormente, factores de índole político, económico y social serán fundamentales y, es que en los Países Bajos se fueron diluyendo todas aquellas estructuras económicas basadas en el feudalismo a favor de esta nueva estructura económica capitalista. Por otro lado hay que señalar la situación de aquellos nuevos ricos que compraron tierras para ganar beneficios, contratando jornaleros que las trabajaran. Así la población creció considerablemente en el siglo XVI lo que supuso también un aumento de la

¹⁶ CALVO SERRALLER, Francisco. Op. cit. pp. 20-22.

¹⁷ SCHNEIDER, Norbert. Op. cit. p. 9.

demanda alimenticia. Ahora se rotarán las cosechas para obtener un mayor rendimiento y beneficio de tal forma que existan excedentes de producción.¹⁸ Desde luego, estas ideas van concordando unas tras otras y el hecho de que los mercados fueran un lugar fundamental en todo este panorama parece una obviedad.

Como con la mayoría de los géneros, al igual que con la datación de estilos artísticos, es difícil establecer el momento exacto en que surge este tipo de pintura como género independiente. Por norma general, se acepta su aparición en Roma, a finales del siglo XVI. Esto se conoce porque las primeras noticias que se tienen sobre la importancia o el revuelo causado por este tipo de manifestaciones corren a cargo de esas familias romanas, adineradas, que contaban con amplias colecciones artísticas. Por otro lado, al ser de pequeño o mediano formato, eran más fáciles de transportar y por tanto, de comerciar con ellas, lo que provocó que poco a poco fueran abriéndose un hueco y llenando distintos espacios en los hogares de todos aquellos que podían permitirse el lujo de realizar un encargo, hasta el punto de convertirse en una seña de identidad, de distinción social, como un símbolo del poder burgués.¹⁹ El hecho de que se demande cada vez más este tipo de obra hará que muchos artistas se especialicen en él, explorando todas sus posibilidades, descubriendo que son pinturas agradecidas y generosas, que permiten la inclusión de elementos sin ningún tipo de problemas, y que, por tanto, muy difícilmente verán sus expectativas agotadas por la cantidad de respuestas que otorgan, diferenciándose todas de todas, consiguiendo una total adecuación a las propuestas del encargo en cuestión, es decir, la personalización.

Desde luego, destacarán por la búsqueda del detallismo, por el empeño de los artistas por hacer una máxima aproximación a la realidad, concediéndoles cualidades táctiles e incluso permitiendo evocar olores y sabores. Según Norbert Scheneider uno de sus objetivos era la de difuminar los límites de la realidad con los de la propia pintura, generando confusión y sorpresa, algo novedoso para el momento.²⁰

Obviamente, no citar a Caravaggio en este aspecto sería un sacrilegio a pesar de que sólo realizó una naturaleza muerta autónoma como tal, su *Cesto de*

¹⁸ Ibidem. pp-25-26.

¹⁹ ZUFFI, Stefano. Op. cit. pp. 45- 47.

²⁰ SCHNEIDER, Norbert. Op. cit. p 13.

frutas (c. 1596), dotado de un gran realismo y que solo suscita ganas de colocarlo más a salvo para que no se caiga del alféizar y es que el papel del engaño óptico, el ilusionismo, es algo que se va a ver desde Zeuxis y sus famosas uvas con las que conseguía engañar hasta a los pájaros. Será el mismo Caravaggio quien afirme que la dificultad era la misma para pintar frutos que personas. Lo cierto es que el maestro nos muestra una gran variedad de frutas, todas relacionadas con el verano, algunas picadas por los insectos o por los gusanos, hecho que ha generado diversos debates sobre si el artista querría ir más allá (más allá del cuadro) y dar una lección sobre la caducidad de la vida o simplemente se limitó a retratar la fruta que tenía a mano; en aras de su realismo, llegó a pintar distintas variedades de uvas procedentes de diferentes regiones de Italia, palpable en su *Muchacho con un cesto de frutas* (1593-94). Desde luego, lo que sí advertimos es esa búsqueda del realismo que huye de la idealización, de intentar representar la perfección. En otros cuadros suyos, las frutas acompañan a su fiel compañero, Mario Minniti, al que retratará en diferentes actitudes y situaciones e incluso personajes, empleando la naturaleza muerta como atributo de un dios como ocurre con su *Baco* (1595). El hecho de que no se pueda adivinar si fue un cesto pintado una mañana, tarde o noche (no hay casi sombras) ahonda en ese misterio que envuelve a la obra.²¹



Caravaggio, *Cesto de frutas*, c. 1596. Pinacoteca Ambrosiana, Milán.

²¹ LANGDON, Helen. *Caravaggio*. Barcelona: Edhasa, 2002. pp. 73-102.

Caravaggio siempre tuvo a Leonardo presente, genio y artista que sentía especial atracción por todo lo que le rodeaba, y la naturaleza no iba a ser menos, aspecto que el primero no despreciará y mantendrá vivo en su obra. Será un maestro que, mundialmente sabido, creará escuela, teniendo muchos seguidores que sabrán apreciar sus obras más naturales en cuanto a temática se refiere y que le harán un guiño o lo imitarán. Admiran a la figura y emplean como modelos a la gente más mundana (en el sentido más benévolo de la palabra), a gente humilde del día a día con la que tratan, sin necesidad de idealizarlos rodeándolos de pequeños banquetes con los que se alimentaban diariamente, añadiendo cestas llenas de frutas a composiciones religiosas como un elemento que no pasa inadvertido, que no está colocado de manera fortuita. Así, entre otros, destacamos la figura de Bartolomeo Manfredi (1582-1622), en cuyas pinturas religiosas y/o mitológicas mima a las frutas y verduras que acompañan a sus protagonistas. Además, este último artista también recrea escenas ya tratadas por Caravaggio, como la de *Judit y Holofernes*.



Caravaggio, *Muchacho con un cesto de frutas*, c. 1593. Galería Borguese, Roma.

Por otro lado, existe un factor fundamental a destacar y es el del propio medio que rodea a los artistas, su mundo, dónde se mueven y dónde viven. Roma en el siglo XVII, era una ciudad a la que llegaban artistas de todas partes; allí pintaban y exponían sus ideas, pensamientos, técnicas, recursos, soluciones, creencias, etc. Se sabe que incluso se llegaron a conceder subvenciones y becas para que aquellos que lo desearan pudieran visitarla para estudiar arte, naciendo las Academias Nacionales como una especie de colegios mayores donde los artistas residían y se formaban. Roma será el centro neurálgico, significará todo lo que el resto de países aspiraban ser y a tener a nivel artístico. Todos los artistas querían pasar alguna vez en la vida por Roma.

Y si antes citábamos a Caravaggio, Jan Brueghel el Viejo (1568- 1625) será otra figura clave para entender la evolución de este tipo de pintura. Este pintor flamenco, pertenecía a una familia de raigambre artística (hijo de Pieter Brueghel y padre de Jan Brueghel el Joven) y era apodado *la flor* o *el terciopelo* porque adoraba pintar flores y naturalezas, a las que dotaba de una exquisita capacidad táctil. Por su lugar de nacimiento (Bruselas) quizás le venga de forma casi intrínseca el gusto por los detalles menudos, y será tan apreciado por ello que muchos pintores querrán pintar junto a él para empaparse con su obra. Brueghel da un sentido nuevo a la naturaleza muerta, elevándola y alzándola en medio de una jerarquía pictórica que parecía tambalearse a medida que pasaba el tiempo, explorando de lleno todo lo que le rodeaba desde el espacio más común: el mercado. En muchas de sus pinturas se advierte un estudio obsesivo por los objetos representados, perfeccionando y puliendo su técnica. También emplea un nuevo o inusual soporte a la hora de pintar, las planchas de cobre que daban luz a las pinturas, resaltando aún más los colores. Sus centros de flores van a ser muy demandados y se tendrán en alta estima, llegando a pagar altos precios por ellos. Brueghel entró en el taller de Rubens en Amberes como pintor especializado en naturalezas muertas es decir, ya hay una especialización, otra muestra más de que las naturalezas muertas se van consolidando poco a poco y van dejando de ser un punto de apoyo o un elemento más dentro de cualquier otro tipo de pintura.²²

²² ZUFFI, Stefano. Op. cit. pp. 58-61.

III.II LA PINTURA DE NATURALEZA MUERTA EN ESPAÑA

En España este tipo de pintura alcanza su momento culminante en la primera mitad del siglo XVII, aunque presenta ciertas diferencias respecto a la pintura flamenca e italiana. Es cierto que cada país tendrá su propio contexto y sus propias peculiaridades y en el caso de España no es menos. Desde el siglo XVI este tipo de representaciones empezaron a hacer acto de presencia en el panorama artístico español, a veces como motivos ornamentales y otras como imitación de las representaciones flamencas de Joachim Beuckelaer, por ejemplo, y de entre una gran variedad y número de artistas flamencos que comenzaron a cultivarlo. La pintura flamenca otorgará ese carácter casi teatral a algunas composiciones frente a la humildad de las pinturas españolas. Velázquez será uno de sus cultivadores durante su primera etapa sevillana, pero nunca pintó una naturaleza independiente, sino siempre como acompañamiento a la figura humana. Al respecto no debe olvidarse que desde hacía mucho tiempo Sevilla y Flances mantenían importantes relaciones comerciales donde el trasunto artístico era innegable. Lo mismo ocurría con el caso de Italia y estas influencias serán las que marquen un la línea de acción hasta que entra en escena la figura de Sánchez Cotán, el primer pintor español de este género.²³

Fray Juan Sánchez Cotán se diferencia de otros cultivadores del género por una serie de elementos que se repiten, incansablemente, a lo largo de su obra no solo desde el punto de vista temático sino también compositivo y simbólico. Sus bodegones fueron de los más tempranos, fechados y firmados antes de 1603 en Toledo.²⁴ Son pinturas imposibles de relacionar con Toledo, ciudad donde vivió y desarrolló gran parte de su trayectoria artística, o Granada, donde también pasó un período de tiempo ejecutando encargos.

Además, el hecho de la defensa de lo propio, de la producción nacional frente a la constante y mayor valoración de lo que se hacía fuera, también tendrá mucho que ver en la diferenciación de sus pinturas. Sus bodegones destacan por su virtuosismo, gusto por el detallismo y la minuciosidad. Pinta todos aquellos

²³ CALVO SERRALLER, Francisco. *Los géneros de la pintura*. Madrid: Taurus Santillana, 2005. pp. 286-287.

²⁴ CHERRY, Peter. *Arte y naturaleza: el bodegón español en el Siglo de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, D.L., 1999. p. 241.

alimentos que llenaban las despensas y cocinas españolas,²⁵ disponiendo las frutas y verduras con una composición muy estudiada pues no deja ningún elemento al azar, incluso haciendo un previo estudio matemático. El maestro juega con las luces y las sombras, para intentar resaltar la calidad de las frutas. Su tenebrismo, incide en esos vegetales o frutas de colores claros que captan de forma inmediata la mirada del espectador, pues normalmente los dispone en el alféizar de una ventana. Siente especial interés por los efectos ilusionistas, rasgo que se debe a que había leído muchos tratados y estudios de perspectiva, por eso encontramos su repetitivo recurso de las ventanas fingidas, de las que se sirve a la hora de iluminarlas. Como resultado consigue un realismo que realmente engaña a la vista. Por otro lado aísla los comestibles de cualquier utensilio o vasija que los cobije, a diferencia de sus colegas europeos, relacionándolos unos con otros con el fin de conseguir un único plato, como lo evidencia su *Bodegón de frutas y verduras* (1600), donde las primeras endulzan a las segundas en una ensalada.²⁶

Fray Juan fue un hombre culto e interesado por el mundo que lo rodeaba, y es algo que mostrará en sus pinturas, donde se puede percibir un estudio previo de frutas y hortalizas, de la materia que las componen, cómo éstas interactúan con el medio, cómo se originan y cómo se pudren. Consigue captar con sus pinceles cada una de las cualidades propias de los elementos representados, y así lo advertimos en su *Bodegón con piezas de caza*, distinguiéndose perfectamente todos los comestibles unos de otros.²⁷



Sánchez Cotán, *Bodegón con piezas de caza*, 1602. Museo del Prado, Madrid.

²⁵ CALVO SERRALLER, Francisco. *Los géneros...* Op. cit. p. 287.

²⁶ CHERRY, Peter. Op. cit. p. 257.

²⁷ Ibidem. p. 253.

Se ha escrito que tiene una cierta influencia de El Greco; sea o no verdad, lo cierto es que Sánchez Cotán lo admiraba y tenía obras suyas, y cabe dentro de lo posible que gran parte de las ideas humanistas le llegaron a través del cretense. Blas de Prado también ejerció gran influencia sobre él ya que, además, fue su maestro. A Prado se le considera el introductor de la pintura de bodegón en España, dato avalado por Francisco Pacheco, quien afirmó que cuando éste regresó de su viaje a Marruecos le enseñó una pintura con frutas, algo por otro lado normal, habida cuenta de que regresaba de un país cuya religión no admitía el arte figurativo.²⁸ Fue un artista que influyó de forma notoria en sus contemporáneos, llegando incluso a la corte española donde Cotán causó una auténtica revolución, frente a toda una tradición artística más vinculada con la pintura religiosa y el retrato, de modo que no es de extrañar que gozara de gran impacto en su época.

De entre sus seguidores destacamos a Felipe Ramírez, que hizo copias fieles de las obras de su maestro, dato de gran interés si tenemos en cuenta que hay obras de Sánchez Cotán que se han perdido por lo que éstas constituyen una fuente importante de estudio, y Alejandro Loarte que también siguió su estela, al igual que el pintor de origen flamenco Juan van der Hamen y León.²⁹

Obviamente en el desarrollo de este género en España, Sevilla jugó un papel decisivo, pues en ella se encontraba establecida una importante burguesía comercial que demandaba este tipo de pintura, y en Sevilla trabajaron, entre otros, Velázquez y Zurbarán. El primero cultivó el bodegón con figuras especialmente durante su etapa sevillana, equiparadas por su suegro, el inquisidor y pintor Francisco Pacheco, con las llamadas pinturas de género. La Contrarreforma contribuyó mucho en los dictámenes artísticos y en la defensa de los géneros apodados de forma peyorativa "menores".³⁰ La obra de Velázquez se vio influenciada por la de Caravaggio y Beuckelaer, entre otros, pero su creciente interés por el clasicismo lo alejaron del naturalismo caravaggesco y de sus seguidores, aunque siguió pintando naturalezas muertas acompañadas por figuras a lo largo de toda su carrera, abriendo muchas posibilidades a este casi naciente género. Algo parecido hará Zurbarán. Ambos juegan con las luces y las sombras y

²⁸ Ibidem. p. 245.

²⁹ CALVO SERRALLER, Francisco. *Los géneros...* Op. cit. p. 293.

³⁰ Ibidem. p. 294.

beben del arte de Sánchez Cotán.³¹ Concretamente el caso de Zurbarán es curioso porque sin ser especialista en este género está considerado como uno de sus grandes cultivadores; de hecho sólo se le conoce un bodegón firmado. Este hecho quizás se deba a que sus pinturas de bodegón no fueron bien entendidas en su época, y algunos opinaban que estaban anticuadas. Zurbarán también refleja un gran gusto por el detallismo y la aproximación a la realidad a través de su capacidad descriptiva, por el empleo de las luces y las sombras, resaltando la calidad de los objetos pintados, tanto independientes como insertos en una composición religiosa, quedando en un segundo plano donde el tema principal es el que el prima pero no por ello careciendo de identidad o calidad técnica.³²



Francisco de Zurbarán, *Naturaleza muerta con limones, naranjas y rosas*, 1633. Norton Simon Museum, Pasadena, California.

En Valencia sobresale Tomás Yepes, aunque aquí al contrario que en Toledo y en otras regiones, no tiene gran tradición este tipo de manifestaciones. Destacan sus hermosas representaciones florales con elementos totalmente casuales, como puedan ser perros, y sus mesas llenas de todo lo necesario para poder llevar a cabo un gran banquete.

³¹ Ibidem. p. 302.

³² ANTONIO, Trinidad de. *El Bodegón*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, D.L., 2000. p. 261



Thomás Yepes, *Bodegón*, 1668. Museo del Prado, Madrid.

No obstante es indudable que la impronta flamenca estará siempre presente en la pintura española, a la que poco a poco se le fue adjuntando el carácter alegórico y religioso, como ocurre con Juan de Valdés Leal y sus *vanitas*.

En el siglo XVIII la figura más representativa es la de Luis Meléndez, un artista que brilla por la originalidad de sus representaciones, no exentas de las influencias extranjeras, especialmente napolitanas, con composiciones cargadas de altas dosis de realismo.

Respecto a las pinturas de este género en el Archipiélago canario, a lo largo del Seiscientos llegan todos los géneros cultivados en Europa, y especialmente en España, desde los temas religiosos y retratos, hasta las pinturas de bodegones y flores, con claros antecedentes en Zurbarán y Murillo. No obstante no será hasta el siglo XVIII cuando este género se afiance, alcanzando auge y desarrollo como tal, independientemente de otro tipo de pinturas, hasta el siglo XX.³³ El origen de este tipo de representaciones nace en Canarias como un instrumento para completar retratos y escenas religiosas, como símbolos y detalles que sirven para afianzar la personalidad del retratado.³⁴

³³ MARTÍN BARBUZANO, Yolanda. *La pintura de bodegón en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Universidad de La Laguna. Facultad de Bellas artes, 1994. p. 8.

³⁴ ALLEN, Jonathan. *Frutos de la tierra. La naturaleza muerta en la pintura canaria 1855-2005*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, Casa de Colón, 2005. p. 55.



IV. TIPOS E ICONOGRAFÍA

IV.I FRUTAS Y VERDURAS

El cambio que sufrió la producción agraria en el siglo XVI fue determinante para el desarrollo de estas siempre primigenias representaciones de frutos. Como se ha podido observar anteriormente, desde Egipto, Grecia y Roma y como antecedente muy remoto, lo que más abundaba eran pinturas de alimentos a modo de ofrenda, como una forma de destacar ante las demás clases sociales. Este fue un período donde se dio el golpe de salida al auge y avance de las ciencias, destacando en este caso la botánica. De este modo se pintarán cestos cargados de hortalizas acompañadas de frutas, que poco a poco irán ganando terreno frente las primeras a la hora de ser representadas. La cantidad de frutas era muy amplia, desde las cotidianas manzanas hasta las nueces. Se tenía en enorme estima aquellos frutos que tuvieran un mayor tamaño, porque se asociaba con mayor intensidad de sabor, de modo que los que crecían en bosques y campos eran los preferidos. Además, aquellas variedades que eran capaces de soportar largos períodos de tiempo y estaciones, como el crudo y frío invierno se consideraban casi perfectas. La perfección se lograba a través de trucos y mecanismos nuevos en la siembra, como los injertos, para así obtener frutas mayores y más jugosas.³⁵

Las primeras pinturas de alimentos suelen mostrarse en cuencos, repletos de frutos dispuestos como si estuvieran expuestos en un museo, colocados de forma minuciosa y casi recién salidos de la tierra o recogidos del suelo. Casi se podría oler su frescura. Estos primeros irán evolucionando hacia esos cestos de frutas colocados en ventanas y mesas de cocina de casas comunes, o bien representados en puestos de mercado donde los frutos se amontonan, alguna fruta se está pudriendo o ha sido picada por algún insecto. Estos detalles tendrán gran importancia porque la inclusión de fruta en mal estado, o que ha sido dañada por algún insecto, o la presencia directa de éste, que a veces pudiera pasar desapercibida para el espectador común, pudiendo entenderse como un sencillo ejercicio de acercamiento a la realidad o de engaño al espectador, con frecuencia

³⁵ SCHNEIDER, Norbert. Op. cit. p. 121.

tiene significados más profundos, pudiendo tratarse de un aviso a éste de que a lo mejor debería leer entre líneas.³⁶

Moscas, gusanos, mariposas, libélulas, hormigas y lagartijas inundarán estas representaciones, cada uno de ellos cumpliendo una función distinta: una mosca que se posa sobre algún fruto, un gusano que vive y se alimenta de alguna fruta, una mariposa que revolotea junto a una libélula, hormigas que parecen pasar casi desapercibidas o una lagartija que planea arremeter contra una jugosa pieza... todo este ejército de insectos, serán actores principales y decisivos a la hora de plantear el significado simbólico del cuadro, que en la mayoría de los casos tienen una lectura profundamente cristiana.

De este modo la mosca dejará de ser un simple elemento espontáneo y anecdótico, un detalle de la maestría del pintor, para convertirse en algo más profundo, como sucede en la *Virgen de la mosca* atribuida a Fernando Gallego, donde el insecto posado en la rodilla de la Virgen que porta al Niño es una alusión directa a la muerte. Los gusanos tendrán un significado similar pero pueden estar vinculados con la mariposa, por lo que serían símbolo de muerte y resurrección. Las libélulas gozan también de este doble significado y cumplen con un sentido también unido a la vida, siendo animales poderosos por su agilidad, destreza y rapidez de movimientos por lo que se vinculan con la fugacidad de la vida y el rápido paso del tiempo, pero en relación con su aspecto se pueden identificar también con la figura del mal, concretamente con el diablo. Las hormigas por ser insectos siempre relacionados con el trabajo y el esfuerzo, simbolizan el duro trabajo de cuidar la tierra, mientras que la lagartija se asocia con lo negativo por su apariencia extraña y a veces amenazante. No obstante por su poder regenerante, también puede relacionarse con la resurrección. Los pájaros también serán comunes en estas pinturas, a veces simplemente posados sobre el cesto o la superficie donde estén dispuestos y otras veces picoteando la fruta.

³⁶ Ibidem. p. 122.



Adriaen van Utrecht, *Naturaleza muerta con pájaros*, siglo XVII.

Lo cierto es que a la hora de componer, sí que habrá un estudio previo de composición, para disponer los frutos en esa búsqueda por la simetría, la proporción y la armonía, según normas impuestas desde la Antigüedad y que nunca cayó en el olvido. Los frutos y verduras también gozarán de significados ocultos; un lenguaje que se ha perdido con el paso de los siglos, pero que era fundamental para poder hacer una correcta lectura de la pintura. La relación con la lectura cristiana se ve de forma mucho más clara y directa porque algunos serán atributo de María o del Niño Jesús, al igual que las flores. Por supuesto que el origen de su significado está en la Antigüedad en relación con la mitología, pero si bien en alguna ocasión lo mantienen, desde los primeros cristianos los han terminado asociando con la religión. Así, la manzana es un fruto que concatena ideas relacionadas, casi en su totalidad, con la simbología mariana. La manzana alude al pecado original, pues era la fruta del árbol prohibido con el que el demonio tentó a Eva, y a su vez ésta a Adán. Tras la desobediencia fueron expulsados del Paraíso por el arcángel Miguel. Pero María fue escogida para ser Madre del Salvador por haber nacido libre de pecado, de modo que pariría sin dolor, a diferencia del resto del género femenino que cargarían con el peso del pecado de Eva. La manzana también puede aludir a la juventud, en relación con la

alquimia y la manzana de oro que crecía en un árbol en el Jardín de las Hespérides, a la frescura -dependiendo de su estado- o al deseo más carnal.³⁷

Las uvas son otro fruto bastante utilizado, ya que desde principios del cristianismo, cuando no se nombraba a Cristo por temor a ser perseguido, se recurría a ellas. Las uvas –y en su defecto el vino- y el pan aluden al episodio de la Última Cena y están relacionadas directamente con la institución de la Eucaristía; el vino es la sangre y el pan el cuerpo de Jesús. De modo que la presencia de ambos en una pintura se relacionaría con la Pasión y Muerte del Salvador. Otras veces, el que aparece es Dioniso o Baco (Jesús), que tiene en la parra y/o las uvas y el vino su atributo principal.

La granada está más relacionada con la figura del Niño Jesús ya que suele ser un atributo personal, aludiendo también a su posterior sacrificio pero simbolizando, por ende, el triunfo del bien sobre el mal, la resurrección y la vida eterna. En la Antigüedad la granada aparecía asociada con Perséfone y su rapto a manos de Hades, el dios del Inframundo, mito del cual derivó el significado cristiano y su asociación con Jesús. La granada suele aparecer acompañando a símbolos eucarísticos como las uvas o el vino. También simboliza la fertilidad y la castidad de la Virgen.³⁸

El melocotón suele estar relacionado con la virtud, la salvación y la Trinidad por la carne del propio fruto, el hueso y la semilla de su interior. Los limones fueron cítricos que se trajeron de Asia a Europa por Alejandro Magno y serán muy representados en las casas de Pompeya. Ya la tradición cristiana los asoció con la imagen de María por su perfume, su buen aspecto y porque eran empleados como antídoto contra algunos venenos, siendo además símbolo de salvación. También se asocia con la fertilidad y la fidelidad porque el limonero es un árbol que da frutos todo el año. La naranja también proviene de Oriente y su significado es bastante positivo ya que su árbol es de hojas perennes y se asocia a la imagen del Paraíso. También se relaciona con la redención del hombre tras el momento de la Pasión.

³⁷GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1981. p. 12. Se trata de la manzana de la discordia del mito griego de la Discordia donde se enfrentan las diosas Hera, Atenea y Afrodita. La disputa comenzó porque la Discordia no fue invitada a la boda de Peleo y Tetis y molesta por ello ofreció una manzana dorada a la más bella de entre estas tres diosas. Zeus tuvo que intervenir y le ofreció el juicio a un joven mortal, Paris, hijo del rey de Troya, quien eligió a Afrodita quien a cambio le dio el amor de Helena, esposa de Melenao, rey de Esparta.

³⁸ IMPELLUSO, Lucía. *La naturaleza y sus símbolos: plantas, flores y animales*. Barcelona: Electa, 2003. p. 145.

La pera era una fruta que en la Antigüedad se asociaba con la diosa Afrodita porque ésta emulaba las curvas femeninas. En la iconografía cristiana, es un atributo mariano. La pera puede aparecer en la mano de la Virgen, o bien el Niño ofrecérsela a su Madre; por su forma, estrecha en la parte superior y abombada – parecida a unas caderas femeninas- se asocia con la maternidad.³⁹



Ambroglio Figino, *Naturaleza muerta con melocotones, hojas de vid y plato plateado*, 1591. Colección privada.

La fresa encarna el Paraíso, la Pasión de Cristo por el color rojo del fruto, la Trinidad por las hojas tripartitas y la pureza de la Virgen por la blancura de las hojas de la planta, todo depende del entorno en el que aparezca. Suele estar asociada con el momento de la Natividad, la Anunciación y la Adoración. La obra pictórica de Osias Beert titulada *Naturaleza muerta con cerezas y fresas* (1608) es una fantástica muestra de lectura puramente cristológica, con los cálices llenos de vino aludiendo a la sangre de Cristo, el pan como recuerdo de la Eucaristía, las libélulas como el recuerdo del mal, las fresas en alusión al Paraíso perdido, la mariposa -en contraposición con la libélula-, como símbolo de la resurrección y las cerezas vinculándose con el momento de la Pasión.⁴⁰

³⁹ Ibidem. pp. 137-169.

⁴⁰ Ibidem. pp. 159-161.



Osias Beert, *Naturaleza muerta con cerezas y fresas*, 1608. Gemäldegalerie, Berlín.

Los higos, aunque no son tan abundantes, se vinculan con la primavera y con Dioniso y siempre fue un fruto muy codiciado, especialmente en toda la zona del Mediterráneo, siendo símbolo de la fertilidad y la abundancia. También se relaciona con el episodio de la vida de Cristo donde maldijo una higuera y ésta se marchitó en el momento (Mateo 21:19) por lo que podría estar unido a un fruto del mal. También las cáscaras de las frutas pueden tener un significado positivo o negativo, dependiendo del resto de la obra pictórica y de sus elementos.



Frans Snyder, *Naturaleza muerta de fruta sobre repisa*, siglo XVII. Museo Hermitage, San Petesburgo.

El color de la fruta también es un apartado importante a tener en cuenta y normalmente está relacionado con la iconografía cristológica, principalmente, siendo aquellos frutos de color rojo un presagio de la vida, del sacrificio y la muerte de Jesús. Por tanto, manzanas, granadas, fresas, cerezas y demás frutos rojos, estarán relacionadas directamente con la Pasión y muerte.



Adriaen Coorte, *Tres nísperos y una mariposa*, c. 1696. Colección privada.

Dentro de las naturalezas muertas abundan más las que se acompañan con frutas que con verduras, quizás porque las primeras ofrecen más posibilidades plásticas que las segundas. No obstante, habrá un artista que logrará combinarlas de forma casi erudita, en un alarde de virtuosismo y originalidad. Se trata de Giuseppe Arcimboldo. En especial destacan sus series de retratos, representados con diferentes elementos. Llama la atención su serie sobre las estaciones del año, donde compone retratos con hortalizas, frutas y flores propias de cada estación, generando fantásticos retratos tanto femeninos como masculinos, como en el caso de *La Primavera* (1573), representada como una mujer hecha enteramente con flores.

Las estaciones del año solían ser un tema bastante recurrente porque marcaban la vida del hombre, personalizando a cada una de ellas. Así la *Primavera* es la figura joven y lozana porque simbolizaba el nacimiento. El *Verano* es también una mujer con todas las frutas que nacen en dicha estación, como las cerezas

adornando su ensortijado pelo de mazorcas y hojas de parra, pero su edad es un poco más madura porque representa la edad adulta. El *Otoño* se presenta como un hombre de rasgos rudos pero expresión amable, de mayor edad, mientras que el *Invierno* aparece encanado como un anciano cuya piel es una madera llena de nudos, siempre vinculada esta estación con la muerte,⁴¹ por lo que Arcimboldo logra unir en cuatro cuadros las edades del hombre, el paso del tiempo y los frutos propios de cada estación. Junto con las obras expuso un poema de Giovanni Batista Fonteo.⁴²



Giuseppe Arcimboldo, serie de *Las estaciones*, 1573. Museo del Louvre, París.

También en el retrato que le hizo a Rodolfo II de Habsburgo hace uso de los elementos vegetales y frutales para representarlo como *Vertumno* (1590-91), esta vez con un sentido simbólico ya que le da el poder al emperador de todo lo creado (ser creador) y de hombre del microcosmos.⁴³

⁴¹ BATTISTINI, Matilde. *Símbolos y alegorías*. Barcelona: Electa, 2003. p. 32.

⁴² Hizo una serie de poemas donde explicaba las alegorías representadas por el pintor para el emperador Maximiliano II en la corte de los Habsburgo.

⁴³ BATTISTINI, Matilde. Op. cit. p. 102. Se trata de la representación y unión de las partes del cuerpo humano con el universo. Cada parte del cuerpo está asociada con un signo del zodiaco y así la cura de enfermedades, según en qué parte del cuerpo se dieran, se podían hacer observando los astros. Es un término que une naturaleza, cosmos, creación, hombre y Dios.

IV. II ANIMALES

Las representaciones que emplean la figura de algún animal tienen que ver con los trofeos de caza, banquetes celebrados, cocinas, mercados o simplemente formando parte de una naturaleza muerta común con las hortalizas, el pan, etc. Casi siempre aparecen animales muertos, a excepción de los curiosos que se acercan a oler o incluso a comer alguna de las piezas, como pueden ser perros o gatos, que van a servir para formar parte, en su mayoría, de algún guiso o plato principal. Normalmente las representaciones que muestran piezas de carne abierta, con vísceras y demás eran directamente tachadas por el cristianismo porque mostraban el placer de la carne, es decir, el placer puramente carnal, vinculándolo con el deseo y el mal. No obstante, no abundarán mucho las manifestaciones con piezas de carne animal abiertas mostrando las entrañas.

Respecto a aquellas pinturas que muestran el interior de una cocina, tienen el problema añadido de no poder saber con certeza si se trata de la propiedad de alguien poderoso o no. Sin embargo los bodegones donde se muestran piezas de caza pueden dar más datos sobre este tema ya que la caza era una actividad reservada a las clases más altas y, a pesar de que había un derecho medieval alemán que otorgaba el poder de cazar a los ciudadanos libres, como existía la soberanía superior de los principados, acaba siendo un derecho exclusivo de príncipes y aristócratas cuando les traspasan el poder. Esto supone un cambio notorio respecto a los campesinos que sí tenían derecho a cazar jabalíes en el siglo XV ya que ahora se veían totalmente imposibilitados. Los príncipes ejercían la caza mayor, mientras que la nobleza y los altos cargos de la Iglesia, la menor. A esto se le viene a sumar que las cortes europeas comenzaron a demandar cada vez más y más carne, por lo que las cacerías se organizaban varias veces al año, algo bastante negativo para los campesinos que no solo no podían ejercer la caza si no que también veían sus campos destrozados por esta actividad ejercida por otros. Para ensombrecer aún más el panorama del campesinado, éstos estaban obligados a dar cobijo a los cazadores y a sus perros.⁴⁴ Por eso aquellos bodegones que muestran alguna pieza obtenida a través de esta actividad nos hablan, en la mayoría de los casos, de algo que va más allá de una posición social. Cabe destacar que algunos

⁴⁴ SCHNEIDER, Norbert. Op. cit. p. 51.

animales no se consumían, y solo servían para disecarlos y colocarlos como trofeo (véase por ejemplo las cabezas de jabalíes), por lo que no todos los que aparecen en una pintura servían al propósito más primigenio, el alimento.

Al igual que pasa con el resto de las manifestaciones comentadas, según qué animales se representen, pueden tener o no un significado detrás oculto. El pescado y la carne son los más comunes, vinculados con Cristo aunque también hay elementos que tienen un significado sexual como algunos peces, algunas aves de corral, etc.⁴⁵

Los animales más representados son aves, pequeños y medianos mamíferos y alguna pieza de venado. Así, el cuadro de Adriaen van Nieulandt titulado *Cocina* (1616), es muy interesante porque está sobrecargado con un sinfín de animales, entre los que identificamos un ciervo recién cazado, un cisne blanco que capta, junto a la pieza anterior, toda la atención del espectador porque se lleva toda la luz, infinidad de aves, cangrejos y langostas, conejos, etc. Y en medio de esta representación, aparecen tres personajes que pierden protagonismo totalmente porque el resto de las figuras absorbe por completo la atención de quien la contempla.



Adriaen van Nieulandt, *Cocina*, 1616. Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig.

⁴⁵ SCHNEIDER, Norbert. Op. cit., p. 40.

En la de Frans Snyders titulada *Cocinera con comestibles* se retrata a una mujer cocinando en una bodega. Parece estar moliendo algún tipo de especia, algo que se intuye porque justo a su lado tiene un pequeño envoltorio con clavo, seguramente para dar condimento a toda la verdura, entre las que vemos espárragos y alcachofas, y la carne (un pollo desplumado, un conejo al que tiene que descuerar y limpiar y varias aves) que tiene justo delante de ella. Justo encima de la repisa se encuentran una empanada o pequeño bizcocho, limones, un cuenco con fresas y un pequeño bote de vidrio con dos copas. ⁴⁶ Simplemente se nos muestra el oficio de una cocinera a la que parece que hemos sorprendido en medio de su atareada labor.

Frans Snyders era muy aficionado a este tipo de pintura, ejecutando varios cuadros donde pintó trofeos de caza, cocinas y despensas, pero de entre todos sobresale su *Bodegón con aves* (1614), donde destaca la gran variedad de piezas. Como buen alumno de la escuela flamenca, destaca la minuciosidad y el detalle de cada una de las piezas e incluso de los tejidos y el menaje sobre el que están dispuestos. En un primer plano aparecen unas gallinas que aún siguen vivas y en un segundo plano se interponen el resto de animales donde destaca el cuello y la cabeza de un cisne que une ambos planos y que contrasta fuertemente con el color rojo de la tela del mantel que cubre la mesa. Lo que aparece en el fondo no es más que un cuadro, elemento que puede confundir al espectador pero que no deja de ser un elemento de juego con éste, rasgo característico del Barroco. Es una obra que repetirá un esquema ya empleado en muchas de sus pinturas, caso del cisne sin vida que cuelga de alguna superficie o el contraste de los rojos y negros.



Frans Snyders, *Bodegón con aves*, 1614. Wallraf-Richartz-Museum, Colonia.

⁴⁶ Ibidem. Op. cit. p. 41

En la obra aparecen varias aves que pueden tener una segunda lectura, caso del cisne y el pavo real. El primero tiene un origen mitológico, estando relacionado con Leda y el cisne por lo que su connotación es amorosa, además, por su color blanco representa la pureza y la honestidad. Posteriormente de la unión de Zeus y Leda nacen Pollux y Helena de Troya. También se atribuye a Apolo y a musas como Clio. También los cisnes lideran el carro de Venus.⁴⁷ El pavo real alude directamente a la figura de Cristo y a la resurrección ya que durante un tiempo se pensó que la carne de esta ave era incorruptible.⁴⁸ No obstante, en la Antigüedad era atributo de Hera ya que el plumaje de la cola de estos animales parece tener ojos y esto se vincula con el mito que cuenta que fue ella quien le colocó ojos a la cola para conmemorar la fidelidad del guardián Argos que tenía que encargarse de vigilar a Io, ninfa con la que Zeus yacía, pero fue asesinado por Hermes por encargo del mismo Zeus. Argos era un gigante de cien ojos, de ahí que se le asignase la función de vigilante. La relación con Dios se establece a partir de su carácter omnipresente, como si tuviera ojos para vigilar y observar a todos sus fieles.⁴⁹

Muy interesante, dentro de esta línea, es la pintura de Willem van Aelst titulada *Naturaleza muerta con piezas y utensilios de caza* (1668) donde se muestran los atributos de dicha actividad. Aelst será asiduo a este tipo de representaciones, normalmente siendo siempre aves. Sobre la perdiz muerta que cuelga ha pintado una mosca que puede que insista en ese carácter mortuorio, al margen de un alarde de *trompe l'oeil*. Parece que el hecho de rodear a la presa con los útiles que le quitaron la vida la convirtieran directamente en una mártir. El pintor logra contrastar muy bien los colores, combinando los ocres y los marrones con el azul añil de los útiles (color bastante utilizado a lo largo de su carrera, pues normalmente suele incluir algún telaje azul sobre alguna superficie). Son bodegones donde predominan los colores fríos sobre los cálidos.

⁴⁷ IMPELLUSO, Lucía. *Nature and Its Symbols*. Milán: Mondadori Electa, 2003. p. 304.

⁴⁸ FONTANA, David. *El lenguaje de los símbolos. Guía visual sobre los símbolos y su significado*. Barcelona: Blume, 2003. p. 145.

⁴⁹ IMPELLUSO, Lucía. *Nature and Its...* Op. cit. p. 309.



Willem van Aelst, *Naturaleza muerta con piezas y utensilios de caza*, 1668. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.

IV.III POSTRES

No es una novedad que el postre, actualmente, cierre las comidas y que sea, por norma general, de carácter dulce pero esto es un hecho que ocurre desde la Antigüedad. La importancia del descubrimiento de América en países como España fue algo fundamental, con la llegada del azúcar en caña, la vainilla o el cacao. El Siglo de Oro español estará marcado por la fantástica repostería, en parte influenciada por la cocina francesa. Los hojaldres y los pastelillos se convertirán en un manjar y así lo demuestra toda la novela picaresca del momento. Los monasterios y la comunidad religiosa serán los grandes abanderados de los postres, hecho que ha llegado hasta nuestros días.

Hoy en día es extraño no asociar el azúcar con un postre, algo que sí ocurría en los siglos XV y XVI ya que su uso, prioritariamente, era con fines médicos y realmente se endulzaba con miel. La caña de azúcar supuso una total revolución en Europa, habilitando cultivos en algunas zonas como en Canarias. No obstante, el artista Osias Beert acompañará sus representaciones de postres con alimentos de sabores tan dispares como los limones, aceitunas con aceite de oliva o frutos secos como las castañas. Pero por norma general lo más dispar que se puede encontrar en una representación de dulces son los frutos secos.

Con el azúcar en estado semilíquido se moldeaba y se hacían cuencos o vasijas de caramelo. Así lo vemos en la pintura de Georg Flegel ⁵⁰ titulada *Naturaleza muerta con pan y confituras* (1637) donde aprovecha para representar un pan, algo que se asemeja a un hojaldre y azucarillos de diversas formas junto a una copa. El cuadro tiene una profunda lectura religiosa ya que dos de esas figuras forman las letras A y Ω, el alfa y la omega, el principio y el fin en alusión a Dios. Hay una cruz formada por el pan y el terrón en alusión a Cristo. El momento eucarístico está encarnado por la copa de vino y el pan, mientras que la resurrección se representa a través de la enorme mariposa posada sobre la cruz, objeto de martirio y muerte de Cristo. Hay un corazón de hojaldre o de pan tras la copa que alude al corazón de Jesús.⁵¹ Hay, no obstante, que hacer constar que el azúcar se

⁵⁰ Georg Flegel está considerado como uno de los primeros artistas alemanes en la representación de naturalezas muertas. Se sabe que empezó a realizar este tipo de pinturas a principios del siglo XVII. En parte de sus composiciones habrá un gran sentimiento y mensaje religioso.

⁵¹ SCHNEIDER, Norbert. Op. cit. p. 89.

consideraba también en la época como un alimento pecaminoso a pesar de esa lectura religiosa del “dulce espíritu”.



Georg Flegel, *Naturaleza muerta con pan y confituras*, 1637. Städelsches Kunstinstitut, Francfort del Meno.

En pintura abundarán –también– las representaciones de postres y dulces acompañados de flores que parecen ornamentar pero que pudieran tener una segunda lectura que venga a completar el mensaje que se intenta transmitir. También es bastante común el acompañamiento con frutas, quizás por esa relación de sabores dulces. También servirán para mostrar la cubertería, en muchas ocasiones bastante exquisita porque en el siglo XVII va a cambiar por completo el protocolo de la mesa, la forma de disponerse alrededor de ésta, afinando mucho más las formas, ahondando en la limpieza y empleando nuevos utensilios como el tenedor, el cuchillo y la cuchara. Es cuando se empieza a distinguir entre los diferentes tipos de cuchillos según el alimento que se vaya a comer. También aparecerán recetarios y libros de cocina que se expandirán gracias a la imprenta. En este aspecto destaca el pintor ya nombrado anteriormente, Osias Beert, quien también tiene representaciones con pasteles, dulces y frutas en cuencos y vasijas de plata, representadas con un detallismo excepcional, haciendo dudar al espectador sobre quién es el verdadero protagonista de la pintura.

IV.IV FLORES

La pintura de naturalezas muertas que incluyen flores suele tener relación, por normal general, con las *vanitas*, siendo indicador del paso del tiempo y por consiguiente, de la fugacidad de la vida. No obstante, no siempre ha habido una vinculación con el cristianismo y la religión, y como en la mayoría de los casos este tipo de lecturas beben de una fuente pagana primigenia.

Aunque haya un apartado más adelante que trata sobre las *vanitas* y todos sus símbolos, las flores ya se relacionaban desde la Biblia con esa vida que pasa de forma fugaz y que, cuando menos se espera, se va.⁵²

El papel de las flores para la aceptación de la pintura de naturalezas muertas fue fundamental, de hecho parece que sirvieron de suave transición a la inclusión de otros elementos. Mientras que, como se pudo tratar anteriormente, la fruta tiene relación con Cristo, las flores suelen tener una mayor relación con la figura de su Madre. Como siempre y a la cabeza de estos tipos han estado los pintores flamencos, que ya se habían preocupado por representar floreros y flores, de forma aislada sobre todo a partir del siglo XV o acompañando, por norma general, escenas religiosas. En las obras de Alberto Durero también se puede apreciar ese creciente interés por representar la naturaleza tal cuál es, poniendo especial atención en los elementos florales. A todo ello van a contribuir los estudios y los tratados de botánica, cuyas ilustraciones servirán de base para todos aquellos artistas que las emplearán por la calidad de sus detalles y descripciones, amén de la curiosidad que suscitaban.



Alberto Durero, *Gran mata de hierba*, 1503. Museo Albertina, Viena.

⁵² BIAŁOSTOCKI, Jan. *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona: Barral Editores, 1973. p. 197.

Las principales flores vinculadas con la Virgen son las de color blanco, pues aluden a su pureza, virginidad e inocencia, caso del lirio o la rosa pero si la rosa es roja se relaciona con la sangre de Cristo. La rosa no obstante tiene una vinculación mariana, y las que no tienen espinas aluden a Ella porque nació libre de pecado.⁵³ Hay otras flores como el íride y la aquilea que también se acercan a la Virgen pero hay otros casos donde la vinculación tiene que ver con la figura de Cristo, como la flor de lis, muy recurrente en este género, ya que según narra la Biblia, dicha flor curaba la picadura de la serpiente, animal que encarna el pecado, por lo que Cristo es su personificación ya que es el vencedor del demonio. En la pintura de Juan de Espinosa titulada *Uvas, flores y conchas* (c. 1640) advertimos todos estos significados. Así, en contraposición con la frescura de las flores pintadas al margen derecho aparecen unas rosas marchitas que evocan la muerte, significado que se ve reforzado por la presencia del narciso, hasta que entra en escena la flor de lis que habla de la vida tras la muerte, es decir, alude directamente a la resurrección de la carne. En definitiva se trata de una pintura llena de referencias a la Eucaristía (las uvas), la resurrección (las conchas), el pecado (la manzana) y al alma (el pájaro).⁵⁴



Juan de Espinosa, *Uvas, flores y conchas*, c. 1640. Louvre, París.

⁵³ IMPELLUSO, Lucía. *La naturaleza...* Op. cit. p. 15.

⁵⁴ Ibidem. pp. 104-105.

El lirio simboliza la castidad y el carácter inmaculado de la concepción de la Virgen, mientras que el íride se relaciona con el carácter regio de María, pues es la Reina de los Cielos, acompañándola en la escena de la Anunciación para darle más énfasis al mensaje, ⁵⁵ lo mismo que la aquilea.⁵⁶

Por otro lado también serán muy comunes las representaciones de naturalezas muertas con flores insertas en marcos arquitectónicos, como ventanas o con la presencia de insectos e incluso frutas como es el caso del *Ramo de flores de Jan Brueghel el Viejo* (1607), una pintura llena de color sobre fondo neutro para destacar aún más el motivo central: una maceta cargada de infinidad de flores de pequeño tamaño. Entre ellas identificamos lirios blancos, peonías, tulipanes e incluso frutas como fresas y frambuesas, frutas silvestres que, en el caso de la fresa, aluden al paraíso, y era el alimento de los niños que morían de forma temprana ⁵⁷, o esa alusión a la pureza de la Virgen por la presencia de pequeñas flores blancas.



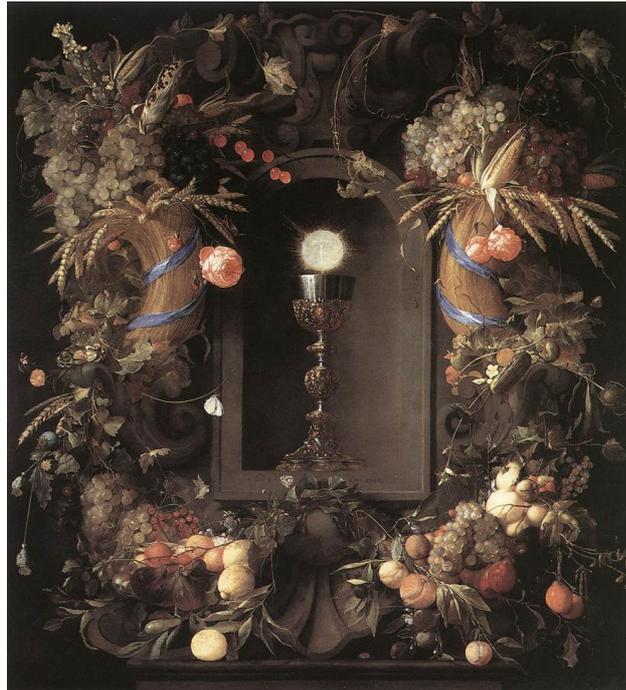
Jan Brueghel el Viejo, *Ramo de flores*, 1607. Alte Pinakothek, Munich.

⁵⁵ Ibidem. p. 15.

⁵⁶ SCHNEIDER, Norbert. Op. cit. p. 135.

⁵⁷ Ibidem. p. 140.

En algunas pinturas de ramos de flores también pueden aparecer espigas de trigo, cereal muy utilizado en ofrendas. El trigo está muy ligado al pan por lo que ambos tienen un significado eucarístico, haciéndose visible en la pintura de Jan Davidsz de Heem titulada *Guirnalda de flores con el Santo Sacramento* (1648). Aquí vemos dos haces de espigas en forma de cuerno de la abundancia que aluden a ese carácter eterno del sacramento.⁵⁸



Jan Davidsz de Heem, *Guirnalda de flores con el Santo Sacramento*, 1648. Kunsthistorisches Museum, Viena.

Las flores siempre han sido elementos vinculados con la belleza, y por su carácter efímero se puede establecer una relación con la juventud y la vejez, la belleza humana que va desapareciendo poco a poco. La mitología griega ilustra bastante bien esta asociación de las flores con este atributo y como ejemplo está Afrodita, la diosa del amor y la belleza cuya flor consagrada es la rosa, que los cristianos convertirán en un atributo mariano, relacionándola con la belleza de María y, por tanto, suscitando todo tipo de elucubraciones sobre una posible relación entre la diosa y la Virgen. El mito de Céfito cuenta su amor por Flora, el mismo que hizo que la raptase y se casase con ella, regalándole el poder de reinar

⁵⁸ Ibidem. Op. cit. pp. 20-24.

sobre todo el reino floral. La orquídea también se asociaba con el mito del sátiro que en las fiestas en honor a Baco bebió más de la cuenta y acabó violando a una ninfa, siendo condenado a morir comido por las fieras pero salvado y convertido en última instancia en una orquídea. Por ello, en la mitología griega, la orquídea tenía poderes afrodisíacos. Aunque quizás el mito más evidente relacionado con las flores sea el de Narciso, aquel bello joven que rechazó a la ninfa Eco por lo que los dioses lo condenaron a enamorarse de sí mismo, convirtiéndose su historia en una alusión directa con la vanidad.

Las flores son una de las muestras más directas de la identificación del ciclo de la vida humana: tanto unas como otros, nacen, crecen, se reproducen y mueren. La transformación del capullo en flor representaba la creación y por ello las flores son también un símbolo de juventud y vida, pero cuando se marchitan y huelen mal, cambian su significado. Muchos pintores van a contar con la ayuda de los *florigelios*, libros recopilatorios de imágenes de flores extraídas de tratados botánicos de principios del siglo XVI. Las flores que se representan cortadas aluden a la brevedad de la vida, como se puede observar en la pintura de Ambrosius Bosschaert titulada *Naturaleza muerta de flores* (1614), donde además una de ellas es un tulipán, símbolo de la vanidad de las cosas terrenales, la caducidad de todo lo que rodea al ser humano.⁵⁹



Ambrosius Bosschaert, *Naturaleza muerta de flores*, 1614. The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.

⁵⁹ Ibidem. Op. cit. pp. 74-82.

A lo comentado anteriormente se le debe sumar el hecho de que muchas flores serán empleadas en el campo de la medicina, pues se le atribuían poderes curativos. Por ello era normal que los conventos tuvieran un espacio dedicado a su cultivo o que las casas contaran con un pequeño huerto con hierbas seleccionadas de forma específica para estos fines, como la mandrágora, que por la semejanza de su raíz con el cuerpo humano se pensaba que tenía poderes de sanación.⁶⁰ A la aquilea también se la alababa por sus cualidades beneficiosas, usándose para la sanación de heridas y en el parto, asociándose con la figura de María en cuanto a la concepción y el nacimiento, y así se advierte en las dos pinturas que hacen pareja de Ludger tom Ring el Joven, *Floreros*. Uno tiene lirios blancos y el otro írides de color marrón. Los floreros tienen una inscripción en latín cuyo mensaje quiere decir que Dios está en todas partes que, traducida sería: *En las palabras, en las plantas y en las piedras está Dios*. Se cree que ambas pinturas fueron realizadas para ser colocadas en una botica.⁶¹



Ludger tom Ring el Joven, *Floreros*, 1562. Westfälischer Kunstverein, Münster

⁶⁰ FONTANA, David. Op. cit. p. 173.

⁶¹ SCHNEIDER, Norbert. Op. cit. pp. 135-136.

IV. V ELEMENTOS MARINOS. NATURALEZAS MUERTAS CON PECES

Todos aquellos elementos que provenían del mar causaban gran curiosidad a la sociedad, ya que lograban captar la atención de todos aquellos que los observaban. Quizás sea algo lógico ya que el mar suponía un mundo diferente y sobre todo desconocido. Las conchas, las caracolas, los caparazones de tortuga y los esqueletos de algunos peces se consideraban objetos exóticos y tenían en la mayoría de los casos, una función ornamental dentro de las casas.

No obstante y al margen de la curiosidad que suscitaban, las naturalezas muertas también representarían platos con pescado y marisco. El pez siempre ha estado ligado al cristianismo. Su silueta representó durante siglos a Cristo, cuando los primeros cristianos eran perseguidos y por miedo no decían su nombre en público. Las representaciones de peces llenaron las paredes de las catacumbas, y los primeros padres de la Iglesia se referían a los fieles como *pisciculi* (pececillos) y los bautizaban en la *piscina* (*piscis*, pez). De este modo se identifica al Señor como el pescador y salvador de almas, por episodios como el de la multiplicación de los panes y los peces, por la historia de Jonás y la ballena, San Pedro y el tributo de la Última Cena, etc. Por todo ello el pez es un emblema de Cristo.⁶²

Será normal que este tipo de naturalezas muertas vengán acompañadas también de copas de vino y panes, ambos elementos eucarísticos. La pintura de Pieter Claesz titulada *Naturaleza muerta con pescado* (1636) ilustra muy bien lo que comentamos. Se trata de un bodegón sencillo y humilde, donde el pan alude al cuerpo de Cristo que se sacrificó por la humanidad.



Pieter Claesz, *Naturaleza muerta con pescado*, 1636. Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam.

⁶² IMPELLUSO, Lucía. *La naturaleza...* Op. cit. pp. 344-345.

El mismo artista tiene otro cuadro titulado *Naturaleza muerta con cubiertos y langosta* (1641) donde, efectivamente, aparece una langosta con los limones para acompañar la degustación de la pieza y ostras que están en la misma bandeja. Al fondo se advierte la presencia de varios racimos de uvas en una vasija y pan.



Pieter Claesz, *Naturaleza muerta con cubiertos y langosta*, 1641.

Respecto a las conchas, desde la Antigüedad griega están asociadas con la figura de Afrodita. No obstante, el cristianismo ha querido ver en ellas la tumba del hombre antes de su resurrección e incluso, las consideran un atributo propio de la Virgen María, especialmente la ostra perlífera, ya que en los bestiarios medievales se hablaba de una especie de piedra que por las mañanas abría sus valvas para recibir el sol y así, poco a poco, engendrar una perla. Parece bastante obvia la personificación de la ostra en la Virgen y la perla con Cristo. Las conchas también servirán de atributo para santos como Santiago, y en general para todos los peregrinos. Pero, a pesar de todo y como mencionamos anteriormente, por la rareza de sus formas atraían bastante a los coleccionistas y a los artistas, por lo que serán muy representadas entre los siglos XV y XVII. Tenían un carácter exótico por su lugar de nacimiento,⁶³ aunque también suelen simbolizar el comportamiento falso de las personas envidiosas.⁶⁴

⁶³ Ibidem. p. 351.

⁶⁴ BATTISTINI, Matilde. Op. cit. p. 283.

En la pintura de Jan Davidsz de Heem titulada *Bodegón con frutas y bogavante* (1648-49) se puede observar cómo el mensaje relacionado con la vida de Cristo se refuerza por la aparición de la concha nacarada que corona el bodegón y el bogavante, aludiendo al momento de la Resurrección por la forma cóncava que tiene, como si fuera un sepulcro. El bogavante, por la capacidad que tiene de cambiar de caparazón tras el invierno (la muerte) está relacionado con ese renacimiento. El vino y las uvas tienen un carácter eucarístico.⁶⁵



Jan Davidsz de Heem, *Bodegón con frutas y bogavante*, 1648-1649.
Gemäldegalerie, Berlín.

⁶⁵ IMPELLUSO, Lucía. *La naturaleza...* Op. cit. p. 352.

IV. VI ALEGORÍAS DE LOS CINCO SENTIDOS

De forma indirecta aquellos bodegones con sabrosos alimentos activaban el sentido del gusto a todo aquel que los observaba. Las naturalezas muertas con flores suscitaban la capacidad olfativa, siempre y cuando se conociera la flor representada. Las que pintan libros o herramientas de algún oficio como es el caso de las artes, estimulaban el sentido del tacto. Mientras que el oído se estimulaba con la presencia de instrumentos musicales. Por último la vista se activaba, de por sí, con la propia contemplación del cuadro o representando actividades donde el ojo tuviese un papel fundamental. Es decir, a través de los ojos se conseguía jugar con el espectador estimulándole otros sentidos: los ojos como intermediarios. El hecho de recibir tantos estímulos hacía que el espectador sintiese deseos de acercarse a la obra y tocarla. La cantidad de pinturas que hay sobre estos temas, normalmente realizadas formando series sobre los cinco sentidos, fueron muy demandadas en este siglo porque representaban el placer estético.

Jan Brueghel el Viejo será un artista clave en este tipo de representaciones porque tendrá varias series donde le da una visión y un significado particular a cada sentido. En sus obras pinta –normalmente- a una mujer semidesnuda y/o incluso desnuda que le da un cierto carácter erótico y esto se debe a que representa una fuente más de placer. Según Norbert Schneider, *el consumo de bienes suntuarios va acompañado de un estado de excitación libidinosa*.⁶⁶ Ella será la personificación de cada uno de los sentidos. Brueghel y su hijo –Jan Brueghel el Joven- pinta sus alegorías en interiores de casas, localizadas en medio de enormes y opulentas fincas, donde las paredes están decoradas con pinturas.

Diferentes serán los grabados de Jan Saenredman (1565-1607) que, siguiendo los modelos de Hendrik Goltzius (1558-1617), quiso mostrar que no siempre las sensaciones obtenidas por los objetos conducían a la virtud. Saenredman da la impresión de que utiliza su pintura para hacer una crítica a la clase aristocrática, porque siempre muestra a las parejas rodeadas de lujo y ostentación. No obstante, la mayoría de las representaciones de naturalezas muertas alusivas a los cinco sentidos “castigan” la presencia de objetos porque se consideraban bienes terrenales, por lo tanto banalidades.

⁶⁶ SCHNEIDER, Norbert. Op. cit. p. 65.

Otra fórmula será la de representar a los cinco sentidos en un mismo cuadro, juntando todos los elementos sin necesidad de realizar cinco pinturas por separado. En este caso a la alegoría se la identifica con bastante claridad, no solo por la obviedad de relación de objeto-sentido, sino porque serán composiciones muy sobrias. La concepción religiosa del medievo que afirmaba que los sentidos llevaban al pecado tendrá mucho que ver en esto. ⁶⁷ Ejemplo de lo que venimos tratando es el cuadro de Jacques Linard titulado *Los cinco sentidos* (1638). Como dato curioso Linard contrapone los sentidos dándoles un carácter más virtuoso, primando unos sobre otros, así hace con el oído frente al tacto, simbolizado por un juego de cartas. ⁶⁸



Jacques Linard, *Los cinco sentidos*, 1638. Musée des Beaux –Arts, Estrasburgo.

También la pintura de Gérard de Lairesse titulada *Alegoría de los cinco sentidos* (1668) introduce más personajes que Brueghel o Saenredman. En realidad se trata de cinco personajes de diferentes edades que se identifican con cada una de las facultades sensibles del hombre. El niño sentado en un primer plano alude a la vista porque señala a un espejo. El pequeño amorcillo que porta el triángulo representa el oído, que se complementa con la partitura y la flauta situadas en primer plano. La niña que lleva un papagayo simboliza el tacto, mientras que la mujer del fondo que porta un limón y la mona que mordisquea un melocotón

⁶⁷ BATTISTINI, Matilde. Op. cit. p. 316.

⁶⁸ SCHNEIDER, Norbert. Op. cit. p. 67.

representan el gusto. Por último, la mujer que tiene un ramo de flores se identifica con el olfato.⁶⁹



Gérard de Lairesse, Alegoría de los cinco sentidos, 1668. Art Museum, Glasgow.

IV.VI. I LA VISTA

Será muy común representar el sentido de la vista a través de la observación de obras de arte u otros elementos, como si se tratara de la visita a un museo. Este es el caso del cuadro de Brueghel titulado *La vista* (1618). El pintor sitúa al espectador dentro de un gabinete de curiosidades donde también hay obras de arte como pinturas de diferente temática y género, bustos, monedas, un telescopio, un compás, joyas, lupas, un mono que tiene unos binoculares en la mano intentando comprender la obra que tiene delante y otro con un objeto astronómico justo detrás de la obra que contempla el primero. Los animales, en este caso los monos tan parecidos en sus ademanes con los humanos, representan a todos los seres que son incapaces de entender el valor de las cosas. Los protagonistas se encuentran en el medio, de modo que los personajes se pierden en cada uno de los detalles del cuadro. Se trata de la personificación de la vista por los instrumentos astronómicos que aparecen, en una galería bien iluminada por los tragaluces que tiene para poder tener una mayor nitidez e iluminación a la hora de contemplar los objetos.

⁶⁹ BATTISTINI, Matilde. Op. cit. p. 317.



Jan Brueghel el Viejo, *La vista*, 1618. Museo del Prado, Madrid.

Saenredam en su grabado titulado *La vista* hace una crítica a los jóvenes que usan demasiado los anteojos.⁷⁰ Como en el resto de la serie de los sentidos, el carácter sensual y erótico está presente en la pareja representada, donde la dama tiene un escote bastante pronunciado que deja a la vista parte de sus exuberantes pechos que el hombre parece casi estar rozando con la mano, mientras le susurra algo al oído.



Jan Saenredam, *La vista*, 1565-1607.

⁷⁰ SCHNEIDER, Norbert. Op. cit. p. 71.

IV.VI.II EL OÍDO

Las alegorías que contemplan este sentido suelen emplear los instrumentos musicales y todas las referencias alusivas a la música. Así, cuando Brueghel pintó *El oído* (1618) situó a los dos personajes principales en medio de una gran sala con una triple arcada de medio punto al fondo, donde se aprecia un paisaje idílico surcado por pájaros. La sala está llena de instrumentos de música, partituras y aves exóticas que obviamente están relacionadas con este sentido por sus cantos. Entre ellas advertimos la figura de un tucán, dos parejas de loros y un papagayo. Hay también un ciervo que acompaña a la personificación del oído, no siendo casual su presencia porque dicho animal está vinculado con este sentido desde los bestiarios medievales.⁷¹ En uno de los extremos de la composición aparecen pintados varios relojes por la misma razón que el resto de los elementos, porque generan sonido.



Jan Brueghel el Viejo, *El oído*, 1618. Museo del Prado, Madrid.

También Saenredam en su grabado titulado *El oído* representó a una pareja tocando instrumentos musicales, el hombre un laúd y la mujer una espineta. Una atmósfera cargada de sensualismo, inunda la obra.

⁷¹ BATTISTINI, Matilde. Op. cit. p. 316.



Jan Saenredam, *El oído*, 1565-1607.

IV.VI.III EL OLFATO

Quizás el olfato sea el sentido más fácil de representar junto con el gusto. Brueghel en la pintura de *El olfato* (1618) traslada a sus dos personajes a un jardín, adornado con un paseo y fuentes, rodeado por casas y árboles. De nuevo se vuelven a rodear de animales dispares como dos cobayas en primer plano, una ardilla, pavos reales, varios pájaros, ciervos, etc. El espacio que envuelve a las figuras está más iluminado que el resto para destacar la escena. Las flores están pintadas en los mismos tonos, dándole sentido a la alegoría: desde carmines profundos hasta la gran variedad de colores pasteles. La mujer está desnuda y recostada, oliendo las flores que el pequeño *putto* le ofrece.



Jan Brueghel el Viejo, *El olfato*, 1618. Museo del Prado, Madrid.

Saenredam –por su parte- representa a este sentido con un jardín inundado de flores, donde la dama le ofrece una rosa al caballero para que la huela. A sus pies sitúa un perro que también parece disfrutar oliendo los aromas que se desprenden de la cesta de flores que la mujer sujeta.



Jan Saenredam, *El olfato*, 1565-1607.

IV.VI.IV EL GUSTO

En la representación del sentido del gusto, tienen cabida las pinturas de banquetes, así como todos los elementos iconográficos ya nombrados con anterioridad al hablar de las distintas tipologías de naturalezas muertas. Brueghel los introduce en su pintura titulada *El gusto* (1618). En esta ocasión el personaje femenino no se hace acompañar por un pequeño *putto*, ya que éste ha sido sustituido por un sátiro de aspecto pícaro que le sirve vino. El espacio que los rodea puede confundir bastante al espectador porque parece una arquitectura imposible o bastante extraña, al tratarse de una sala abierta por una enorme arcada a la altura del suelo, conectada directamente con la naturaleza boscosa y con edificaciones al fondo. No obstante y destacando los componentes de la misma alegoría, en primer plano han sido pintadas muchas frutas, verduras y animales cazados, mientras que en un segundo plano aparece dispuesta la mesa con diferentes tipos de patés, un cisne, ostras, cangrejos, langostas, frutas, y un largo etcétera.



Jan Brueghel el Viejo, *El gusto*, 1618. Museo del Prado, Madrid.

Respecto al grabado de Saenredam, sigue la línea marcada por Brueghel, rodeando a las figuras de frutos y vino, relacionándolo todo con la gula, por la presencia del mono, animal vinculado con este vicio. No se ataca tanto el hecho de la gula, pero sí a la selección de manjares que están comiendo, que estimulan el comportamiento pecaminoso.⁷²



Jan Saenredam, *El gusto*, 1565-1607.

⁷² SCHNEIDER, Norbert. Op. cit. p. 71.

IV.VI.V EL TACTO

Por último, el tacto, posiblemente sea el sentido más difícil de representar pictóricamente, sin embargo Saenredam cuando lo grabó consiguió darle el sentido de manera exitosa. Así nos muestra a una pareja semidesnuda abrazándose y en actitud muy cariñosa. La presencia de una tortuga hace alusión a la pereza pero también a aquellos que cometen actos libidinosos relacionados con el placer de la carne, pues sabido es que los bestiarios medievales ya hablaban de la relación de este animal con el sentido del tacto.⁷³



Jan Saenredam, *El tacto*, 1565-1607.

⁷³ BATTISTINI, Matilde. Op. cit. p. 316.

IV.VII MUSEOS Y GABINETES DE CURIOSIDADES

Gracias a los estudios en botánica y zoología y a los descubrimientos geográficos se dio una nueva visión al campo de la ciencia en general. Esta renovación era totalmente necesaria ya que a finales del medievo seguían predominando las ideas del mundo antiguo que atribuían casi todos los fenómenos a causas sobrenaturales. Cuando se intentaba dar una explicación basándose en primigenios hechos científicos se relacionaba con la brujería o la alquimia, ambas mal vistas y condenadas. Esto se debe a que la alquimia tenía como campo de acción la propia naturaleza en sí misma. Sería a finales del siglo XV cuando comience la revolución de las ciencias, poniéndose en tela de juicio a historiadores y geógrafos de la Antigüedad como Plinio el Viejo o a filósofos como Aristóteles, quienes siglos antes se consideraban abanderados de la verdad absoluta. Veía la luz el empirismo, la experimentación, la causa y la consecuencia, de modo que las pinturas de naturalezas muertas dentro de gabinetes de curiosidades serán una muestra inestimable de estos avances científicos.⁷⁴

Realmente lo que estaba detrás de todos estos avances era la propia curiosidad, el cuestionamiento de todo lo que les rodeaba y, sobre todo, de las explicaciones que se habían dado para dar sentido al mundo que les daba cabida. Los escritos teológicos de la Edad Media castigaban la búsqueda de otras razones posibles y de los descubrimientos.⁷⁵ Por eso Leonardo da Vinci fue un abanderado en este sentido, porque se atrevió a ir más allá, descubriendo y experimentado con todo lo que lo rodeaba. Afamados son todos sus estudios de carácter científico, sus tratados de anatomía humana y animal –especialmente el dedicado a la anatomía del caballo-, botánica, ingenios mecánicos, etc. etc., donde conjugaba la razón con el método empírico.⁷⁶

Los gabinetes de curiosidades o cuartos de maravillas exponían los diferentes objetos que servían tanto para su propia exhibición, como por su valor didáctico. Estos objetos eran fruto de los crecientes descubrimientos y eran una muestra de esas primeras formas de coleccionismo. Los de mayor interés eran los que destacaban por su rareza, organizados en base a los tres reinos de la

⁷⁴ SCHNEIDER, Norbert. Op. cit. p. 157.

⁷⁵ Ibidem. p. 158.

⁷⁶ BATTISTINI, Matilde. Op. cit. p. 354.

naturaleza: el animal, el vegetal y el mineral. Objetos –la mayoría- importantes para la posterior ciencia de la biología pues se exponían desde restos animales, muchos de ellos disecados, caparazones de tortugas, conchas de todo tipo o el esqueleto de algún pez, a ser posible extraño. Los objetos que más captaban la atención eran los marinos, quizás por la lejanía, desconocimiento y desconcierto que causaba en el hombre. No obstante, en estos cuartos de rarezas y maravillas también tenían cabida objetos de naturaleza prodigiosa y fantástica como la sangre de algún animal considerado mágico como el unicornio o el dragón. En ellos también se podían encontrar artilugios creados por el hombre, pudiéndoseles considerar como los padres de los museos modernos.

Frans Francken II en su pintura titulada *Gabinete de objetos de arte* (c. 1636) nos deleita con una de estas cámaras destinadas al conocimiento y a la observación. En la habitación aparecen conchas de distintos tamaños y formas desperdigadas por toda la mesa, monedas y medallas que son elementos creados por el hombre, copas de nautilo, instrumentos de astronomía, pequeñas esculturas romanas y algunas pinturas, entre las que destaca un bodegón de mediano tamaño donde se adivinan las figuras de varias aves, un pollo desplumado y uvas. Dispuestos en la pared advertimos la presencia de varias pinturas y animales marinos disecados. Dichas pinturas tenían un sentido ilusorio porque servían para introducir ese concepto de un cuadro dentro de otro cuadro, sustitutorio de la realidad.



Frans Francken II, *Gabinete de objetos de arte*, h. 1636. Kunsthistorisches Museum, Viena.

Jan van Kessel (1626-1679), nieto de Jan Brueghel el Viejo, realizó varias pinturas de este tipo, destacando las que hizo a través de la serie de pinturas tituladas *Alegorías de los continentes*. A cada continente le otorgó una serie de objetos propios, desenvueltos dentro de una pequeña cámara de curiosidades. Se inspiró en la serie de pinturas de su abuelo, titulada *Alegorías de los sentidos*, ya estudiadas anteriormente. Van Kessel va a representar ahora a las diferentes partes del mundo conocido, hasta esos momentos, a saber: Europa, Asia, África y América. Cada alegoría se hace acompañar de dieciséis paneles de pinturas de menor tamaño que representan a la fauna animal de cada una de las partes del mundo



Jan van Kessel, *Alegorías de los continentes*, 1664-1666. Alte Pinakothek, Munich.

Como dato curioso, *Europa* se ve representada por Roma ya que al fondo, y fuera de la habitación se puede adivinar el Castillo de Sant'Angelo o *Castel Sant'Angelo*. En primer plano aparece la personificación de Europa, que acoge un cuerno de la abundancia ⁷⁷ junto a un pequeño *putto*. Algunas de las pinturas que se pueden identificar son un retrato y una naturaleza muerta floral. En el suelo están dispuestos juegos de cartas, una raqueta de tenis, una copa con limones,

⁷⁷ IMPELLUSO, Lucía. *La naturaleza...* Op. cit. p. 132. La cornucopia siempre ha tenido un significado positivo porque se vincula con la prosperidad y abundancia. Se suele relacionar con la fortuna por dichos motivos. También es símbolo del otoño y todos los elementos de la tierra. Cuando aparece en una pintura de alegorías de las partes del mundo se atribuye a Europa y solo en ocasiones puntuales a África.

monedas, armaduras, banderas e incluso un ejemplar del libro de Plinio *Historia Natural*. En el extremo izquierdo se ve la representación de la mandrágora ⁷⁸ lo que puede hacer pensar en la idea comentada anteriormente de que dentro de estos gabinetes aún había espacio para las supersticiones y las creencias populares. Destaca el personaje barbado que se cree que es el retrato del artista que enseña a Europa mariposas y otros insectos (como los dispuestos en la parte alta de la habitación) y que a través de gusanos firma el cuadro debajo de la pintura de naturaleza muerta

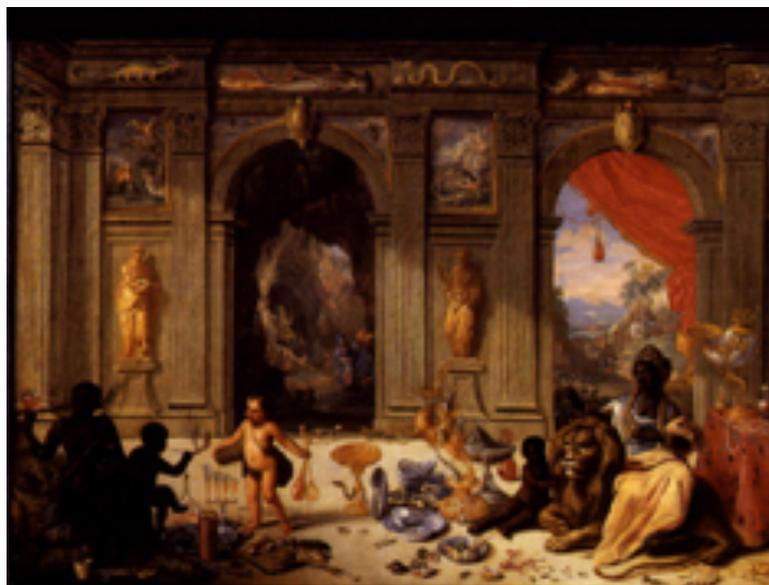


Jan van Kessel, *Europa*, 1664-1666. Alte Pinakothek, Munich.

África está representada por una familia de raza negra dentro de otro gabinete de curiosidades. En el extremo izquierdo, hay un personaje masculino que fuma una larga pipa de opio en presencia de su hijo. No obstante se pueden apreciar ciertos errores cometidos por van Kessel pues introduce objetos que no fueron propios de ese continente, como los canastos donde se sientan los personajes que sabemos que procedían de Japón. La mujer sentada al lado del león parece que representa a la reina Cleopatra por la serpiente que la acompaña, su

⁷⁸ FONTANA, David. Op. cit. p.173. La raíz de la mandrágora se asociaba a los poderes curativos y estaba vinculada con la figura humana porque su raíz recuerda al cuerpo humano.

fiel atributo. La habitación está decorada por pinturas con animales fantásticos, entre los que destacamos el grifo o el ave Fénix.⁷⁹



Jan van Kessel, *África*, 1664-1666. Alte Pinakothek, Munich.

A *Asia* se la identifica con Jerusalén ya que se puede identificar al fondo la basílica del Santo Sepulcro, y está personificada por una mujer que viste un rico traje azul con velo que habla con un hombre de apariencia oriental y por tanto, exótica. Se intuye la presencia de China, la parte considerada oriental de Asia, por la estatua de Buda con las teas al fondo.



Jan van Kessel, *Asia*, 1664-1666. Alte Pinakothek, Munich.

⁷⁹ SCHNEIDER, Norbert. Op. cit. pp. 163-164

Por último para América dispone a sus personajes en un pabellón abierto con escultura de indios y sabios, contrapuestos unos con otros. Hay máscaras en las paredes en vez de volutas y en el piso coloca una serie de personajes tocados con plumas y ajuares exóticos.



Jan van Kessel, *América*, 1666. Alte Pinakothek, Munich.

IV. VIII VANITAS

Las *vanitas* son las representaciones de la vida humana y su brevedad a través de símbolos especiales que ponen de manifiesto la inutilidad de acumular bienes materiales en vida, el rechazo de las vanidades porque éstas, al fin y al cabo, dejan de tener valor con la llegada de la muerte. Son tantas las representaciones de *vanitas* que llegaron a independizarse en el siglo XVII como género. Se comienzan a realizar por las nefastas epidemias de peste que diezmaron una parte de la población europea. En las *vanitas* también se pueden hacer lectura políticas y evidentemente religiosas pero quizás lo que más destaque de este tipo de representaciones sea su rica iconografía que permite una infinidad de obras diferentes: desde el humo, los relojes y las pompas de jabón que son recuerdo constante de la fugacidad de la vida hasta las calaveras que anticipan el fin de cualquier persona. El polvo y los propios objetos representados de forma desgastada harán alusión a ese paso del tiempo inevitable para todos. No obstante y dentro de todos los elementos que componen este tipo de representaciones destaca la figura de la calavera como esa muestra del estado de descomposición a la que todos se ven abocados. Por ello que muchas *vanitas* muestran a personajes ricos anclados a sus vanidades terrenales o a bellas jóvenes que se miran al espejo: da igual la cuna o la belleza que acompañe al cuerpo, todo eso se va a perder cuando llegue la hora. Obviamente, no dejan de ser pinturas que reflexionan sobre la muerte.

Hay muchos ejemplos que pueden ilustrar esto pero el cuadro de Simon Ranrd de Saint-André titulado *Vanitas* (c. 1650) reúne gran parte de todos los elementos iconográficos típicos: la mecha encendida recuerda a la consumición de la vida, la calavera coronada por el laurel es reflejo del destino final y de su triunfo sobre la vida, los objetos viejos y rotos tienen un significado similar, los instrumentos musicales hacen hincapié en esa idea de que todas las alegrías son efímeras porque finalmente acaban y las pompas de jabón recuerdan al espectador de la obra que la vida se puede ir en un abrir y cerrar de ojos (*In ictu oculi*), sin esperararlo, como cuando una pompa de jabón estalla y se desvanece.



Simon Renard de Saint-André, *Vanitas*, h.1650. Musée des Beaux-Arts, Lyon.

Sobre este tipo de pinturas tendrá una gran influencia toda la tradición del medievo de las danzas macabras, las leyendas de los tres vivos y los tres muertos, la misma literatura y el adoctrinamiento religioso que aseguraba que no había que temer a la muerte porque tras ésta había una vida mucho mejor. La muerte solo era un paso hacia el abandono de las vanidades y la vida terrenal.

El carácter negativo e incluso macabro que adquieren las representaciones de la muerte se hará notar a partir del siglo XIV. El motivo principal se halla en la gran epidemia de peste que sacudió a Europa por estas fechas y el ambiente totalmente azorado y negativo que dejó tras su arrasador paso. A este hecho se le debe sumar que la iglesia católica estaba viviendo una profunda crisis por el cisma occidental, entre otros motivos, y las ideas que quería transmitir al creyente era la de la trascendencia a una vida sin pecado, pura y trascendental en el más allá. Tras una política de terror aseguraba que aquellos que no estuvieran convertidos al catolicismo y que no hubiesen hecho penitencia de sus pecados antes de morir, les esperaba el destino final más temido, el de la estancia eterna en el infierno torturados y condenados. Esto quería decir que daba igual la forma de obrar a lo

largo de la vida ya que llegado el momento final, si redimían sus pecados llegaría la salvación y con ello la vida en el Paraíso.

Con el auge del Capitalismo, la Iglesia continuó con su mensaje de que la acumulación de riquezas no serviría para nada porque llegado el momento éstas no le acompañarían a su otra vida. Los humanistas compartían esa visión sobre la caducidad de la vida.⁸⁰

En el siglo XVII la pintura de *vanitas* será muy común, y esto también tiene mucho que ver con el ambiente que se vivía en el momento. El Seiscientos no fue un siglo fácil para ningún país porque casi todos los estados estaban en la ruina por la guerra de los Treinta años, de modo que fue una centuria inestable, esto hará que elementos tales como las armas, armaduras y/o globos terráqueos ocupen un lugar representativo en este tipo de obras. Uno de sus cultivadores fue Antonio de Pereda quien en *El sueño del caballero* (c. 1650) plasmó todas estas ideas. En primer plano pintó a un caballero, aparentemente dormido, apoyando su cabeza en uno de sus brazos de modo melancólico, - postura muy vinculada con la tristeza y el dolor- , frente a una gran mesa donde abundan las riquezas: monedas, joyas en pequeños cofres, armas, armaduras, juegos de cartas, atributos de poder como la corona, objetos relacionados con el placer y ocio que en el más allá dejarán de tener sentido como es el caso de las partituras, los instrumentos musicales, los libros o el teatro, un globo terráqueo y quizás los puntos en común de casi todas las vanitas: la calavera como recuerdo de ese final igual para todos y como símbolo de la meditación de la muerte; las flores en un jarrón hablan de la brevedad de la vida, la vela recuerda que la vida se puede ir en un abrir y cerrar de ojos y el humo de ésta se desvanece como la efímera vida. En lo alto, un ángel sujeta una filacteria donde se lee: *Eternamente hiere, vuela veloz y mata*.

⁸⁰ SCHNEIDER, Norbert. Op. cit. pp. 78-79.



Antonio de Pereda, *El sueño del caballero*, c. 1650. Real Academia de San Fernando, Madrid.

Pero quizás la pintura que mejor transmite este mensaje sea la de Pieter Boel, un destacado grabador y pintor barroco flamenco especializado en la pintura de animales, escenas de caza y naturalezas muertas. Su *Gran alegoría de la vanidad de la vida* (1663) es una clara muestra de la opulencia de las vanidades. La escena se sitúa en la nave de un edificio en ruinas (no tiene techumbre, está al aire libre) donde observamos un gran amontonamiento de joyas y otros elementos de poder desparramados, al lado de un sarcófago. Los objetos se sobrepone unos sobre otros formando una especie de pirámide, símbolo de aquellos que detentan el poder absoluto. Aparecen representados varios estamentos, desde la mitra que descansa sobre un cojín y el báculo del obispo, a su lado una corona de emperador, y sobre ésta un globo terráqueo. Encima un manto de armiño, un turbante con corona y una calavera circundada por una corona de laurel alusivo al triunfo. Estos son instrumentos propios de los estamentos más elevados. También aparecen esculturas clásicas, un jinete a lomos de un caballo, la cabeza esculpida de una venus, que alude a los amores infelices, y en la base encontramos las herramientas del pintor: un caballete, una paleta y pinceles, de hecho la cabeza clásica situada a su lado podría aludir al arte de la escultura. Sobre la mesa también se aprecian armas de guerra, una coraza, así como un carcaj con flechas, mientras que al otro

lado sobre una silla y en el suelo aparecen varios instrumentos musicales, caso de una pandereta, un laúd y una guitarra. No obstante la presencia del nicho tiene una lectura similar a la de la obra de Juan de Valdés Leal titulada *Finis gloriae mundi*: da igual la riqueza en vida o quién se haya sido, todos tienen el mismo destino y acabarán en el mismo lugar.



Pieter Boel, *Gran alegoría de la vanidad de la vida*, 1663. Musée des Beaux-Arts, Lille.

Como se adelantó anteriormente, hay una serie de objetos que son asiduos en las representaciones de *vanitas*. A continuación pasaremos a explicar el significado de los más habituales.

- Calavera, flores, relojes, velas y pompas de jabón

Todos estos elementos aluden directamente a la muerte, a la fugacidad de la vida y, en definitiva, al inexorable paso del tiempo. La calavera y el esqueleto personifican a la Muerte; las flores, por su corta vida, simbolizan la marchitación del alma y la carne, mientras que las velas –o su humo cuando se apagan– y las pompas de jabón nos hablan de lo mismo, de la cortedad de la vida terrena.

En la pintura de Jan Brueghel el Joven y Rubens titulada *Alegoría de la fugacidad de la vida* (1615-1618) se pueden ver la mayoría de estos objetos: las

flores en el jarrón, la antorcha que humea en la mano de la personificación de las vanidades que simboliza la vida que se ha apagado, los juegos de azar del primer plano, joyas y riquezas que aluden a los placeres terrenos –visibles al fondo del cuadro, como un cuadro dentro del cuadro-, junto a pavos reales que son la personificación de la vanidad y la soberbia, entre otras cosas.

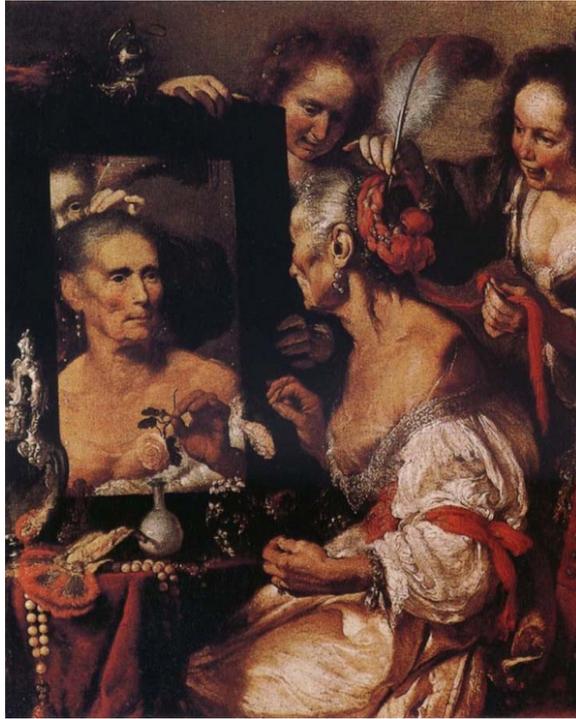


Jan Brueghel el Joven y Pedro Pablo Rubens, *Alegoría de la fugacidad de la vida*, 1615-1618. Galleria Sabauda, Turín.

- Espejo

El espejo es un elemento que tendrá muchos significados que irá modificando sus connotaciones desde la Edad Media. Por norma general tiene un significado negativo porque expresa la vanidad y la soberbia, algo que se ve ya desde la mitología griega con la figura de Narciso. Por eso es habitual ver a personajes que admiran su belleza ante un espejo y este les devuelve la imagen de una calavera, del destino que les espera y, por tanto, la inutilidad de cultivar la belleza que es perecedera. No obstante el espejo también tiene una connotación positiva ya que alude a la introspección, es el reflejo del alma oculta de cada ser humano, muestra el verdadero Yo interno. Se suele asociar a la figura de la Magdalena como símbolo de penitencia y de meditación.⁸¹

⁸¹ BATTISTINI, Matilde. Op. cit. pp.138-141.



Bernardo Strozzi, *La Vanidad*, 1635-1640. Museo Pushkin, Moscú.



George de la Tour, *Magdalena penitente*, c.1640. National Gallery of Art, Washington.

- Instrumentos musicales

Los instrumentos musicales son la representación de la armonía y la perfección. La música se empleaba para ayudar a ese tránsito de estado meditabundo del ser humano. Habrá instrumentos que tengan una lectura más profunda como el arpa que es símbolo del paso al más allá o el cuerno, vinculado con el fin del mundo.⁸² En la pintura vinculada al taller de Evaristo Baschenis (1617-1677) titulada *Naturaleza muerta con instrumentos de música* destaca por la disposición de varios instrumentos sobre una mesa, con colores sobrios y nada destacables. Entre los elementos que más llaman la atención destaca una vela que ilumina la sala, semioculta tras un velo negro. La presencia de la esfera celeste en la posición de escorpio señala que el estado de ánimo del comitente no era muy bueno ya que dicho signo se vincula con la depresión, de hecho los colores imperantes en la pintura también inciden en este aspecto, de modo que lo único que le ayuda a ese tránsito de tristeza son los instrumentos musicales.⁸³



Taller de E. Baschenis, *Naturaleza muerta con instrumentos de música*, siglo XVII. Wallraf-Richartz-Museum, Colonia.

⁸² FONTANA, David. Op. cit. pp. 122-123.

⁸³ SCHNEIDER, Norbert. Op. cit. pp. 172-173.

- Libros.

Los libros serán una poderosa arma para querer representar el paso del tiempo ya que son testimonios físicos del devenir de la vida. Entre sus hojas albergan pedazos de historias que no han ocurrido nunca, o que ocurrieron y han quedado en el olvido, como una memoria constante y latente. Por eso, aquellos libros que tengan un mal estado serán una imagen directa de la muerte, por lo que no es extraño encontrar libros acompañados de calaveras o relojes de arena en estas composiciones.



Jan Davidsz de Heem, *Naturaleza muerta con libros*, 1628. Mauritshuis, La Haya.

- Atributos de poder y armas.

Los atributos de poder serán también muy comunes, aludiendo a personajes con altos mandos políticos o religiosos. Los objetos más comunes son coronas, bastones de mando o báculos, la figura del orbe o la flor de lis. Las coronas tienen una disposición circular porque simbolizan el infinito y la perfección, otorgando tal carácter a quien las porta. El bastón de mando simboliza un poder superior sobre el resto del mundo y también tiene una lectura religiosa, asemejándose al cayado de Cristo con el que guiaba al pueblo. El orbe representa el dominio de Cristo en el mundo a través de los monarcas y la flor de lis alude a la Santísima Trinidad,

porque tiene tres pétalos.⁸⁴ Las armas tienen que ver con la defensa y la autoridad: así las espadas representan la justicia y el cumplimiento de ésta. Será común encontrarlas junto a armaduras y convertidas casi en emblemas. Son un artilugio más vinculado con la muerte ya que con ellas se arrebataban vidas por lo que tenían un cierto sentido trágico.



Willem de Poorter, *Naturaleza muerta con armas y banderas*, 1636. Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig.

⁸⁴ FONTANA, David. Op. cit. pp. 114-117.



V. CONCLUSIÓN

Es indudable que la pintura de naturalezas muertas luchó desde sus inicios por ser considerada y hacerse un hueco dentro de la jerarquía de los géneros que parecía inmutable y hegemónica. Fue una tipología muy inteligente porque consiguió demostrar que podía tener muchas lecturas y mensajes ocultos que solo aquellos que tuvieran un cierto conocimiento o familiaridad con el tema sabrían leer, pero además, para aquellos que no gozaban de estos conocimientos, eran pinturas que generaban placer estético, que agradaban la vista por el tratamiento de las figuras, el empleo vivo de los colores, la cercanía de los objetos representados y las aparentemente sencillas composiciones.

Ha sido un trabajo casi exclusivamente iconográfico y es en ese apartado donde de verdad se ha volcado el grueso del estudio y la materia, donde hemos tenido que realizar un trabajo más exhaustivo de comparación y búsqueda de bibliografía, además de ejemplos pictóricos adecuados que acompañasen el texto.

La pintura de naturaleza muerta fue un género muy agradecido y dúctil con aquellos elementos que el artista o el mecenas quisieron agregar, permitiendo la total adecuación y disposición de éstos dentro del lienzo. Por este mismo motivo tendrán una gran cantidad y variedad de mensajes escondidos tras el velo de la misma iconografía. Hay una gran variedad de pinturas porque de hecho existieron pintores especializados en determinados temas, sobre todo en el norte de Europa, que existieron porque eran muy demandadas por la creciente burguesía comercial.

El resultado ha dado lugar a un trabajo de carácter divulgativo. No hemos querido profundizar demasiado en cuestiones que son más conocidas como puede ser el contexto histórico o la situación de este tipo de representaciones en un determinado país, más bien hemos buscado todo lo contrario. Queríamos sintetizar y abarcar lo que hemos considerado más importante a la hora de tratar el tema de la pintura de naturaleza muerta que es, sin duda alguna, cómo entender este tipo de pinturas. Frente al pensamiento popular de relacionar este tipo de obras con la tipología frutal y vegetal decidimos buscar y analizar las formas más recurrentes e interesantes a nivel iconográfico.

A pesar de que la iconografía es un campo que nos apasiona hemos notado los estragos de tratarla, aunque desde luego no sin gusto. El principal problema con el que nos hemos encontrado ha sido el de limitar el trabajo ya que eran tantas las posibilidades que se nos ofrecían que no sabíamos muy bien cómo frenarlo, bien por curiosidad propia o bien por intentar completarlo lo máximo posible. El tener diferentes manuales de iconografía también supuso un arma de doble filo por esta misma razón, porque se generaba un ansia continua por poder otorgar y dotar al trabajo de la información más completa y correcta posible.

Para concluir, ha sido un trabajo donde hemos puesto todo nuestro empeño, tiempo, cuidado, detalle y mimo, como si de un mismo bodegón se tratara, como si el espíritu y naturaleza, nunca mejor dicho, de este tipo de representaciones pictóricas nos hubiese invadido.



VI. BIBLIOGRAFÍA

ALLEN, J. *Frutos de la tierra. La naturaleza muerta en la pintura canaria 1855-2005*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2005.

BARBE, F. *Cómo mirar un cuadro*. Barcelona - Madrid: Lunwerg, 2010.

BATTISTINI, M. *Astrología, magia, alquimia*. Barcelona: Electa, 2005.

Idem. *Símbolos y alegorías*. Barcelona: Electa, 2003.

BATTISTINI, M., IMPELLUSO, L. y ZUFFI, S. *La naturaleza muerta: la historia los desarrollos internacionales, las obras maestras*. Milán: Electa, 1999.

BERGER, J. et. alt. *El bodegón*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, D.L., 2000.

BIAŁOSTOCKI, J. *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona: Barral Editores, 1973.

BRYSON, N. *Volver a mirar: cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Madrid: Alianza, 2005.

BUSTAMANTE GARCÍA, A. *El Siglo XVII. Clasicismo y Barroco*. Madrid: Sílex, 1993.

CALVO SERRALLER, F. *Los géneros de la pintura*. Madrid: Taurus Santillana, 2005.

CARO, S. de. *Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli*. Napoli: Electa, 1994.

CARO, S. de. *La natura morta nelle pitture e nei mosaici delle città vesuviane*. Napoli: Electa, 2001.

CHERRY, P. *Arte y naturaleza: el bodegón español en el Siglo de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, D.L., 1999.

FONTANA, D. *El lenguaje de los símbolos. Guía visual sobre los símbolos y su significado*. Barcelona: Blume, 2003.

GRIMAL, P. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1986.

IMPELLUSO, L. *La naturaleza y sus símbolos: plantas, flores y animales*. Barcelona: Electa, 2003.

Idem. *Nature and Its Symbols*. Milán: Mondadori Electa, 2003

LANGDON, Helen. *Caravaggio*. Barcelona: Edhasa, 2002

LUNA, J. *El bodegón español en el Prado. De Van der Hamen a Goya*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009.

MARTÍN BARBUZANO, Y. *La pintura de bodegón en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Universidad de La Laguna, 1994.

PITARCH, A.J. et al. *Arte Antiguo. Próximo Oriente, Grecia, Roma. Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

PLINIO SEGUNDO, C. *Historia Natural*. Madrid: Cátedra, 2007.

SCHNEIDER, N. *Naturaleza Muerta*. Köln, Taschen, 1999.

VASARI, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Tecnos, 1998.