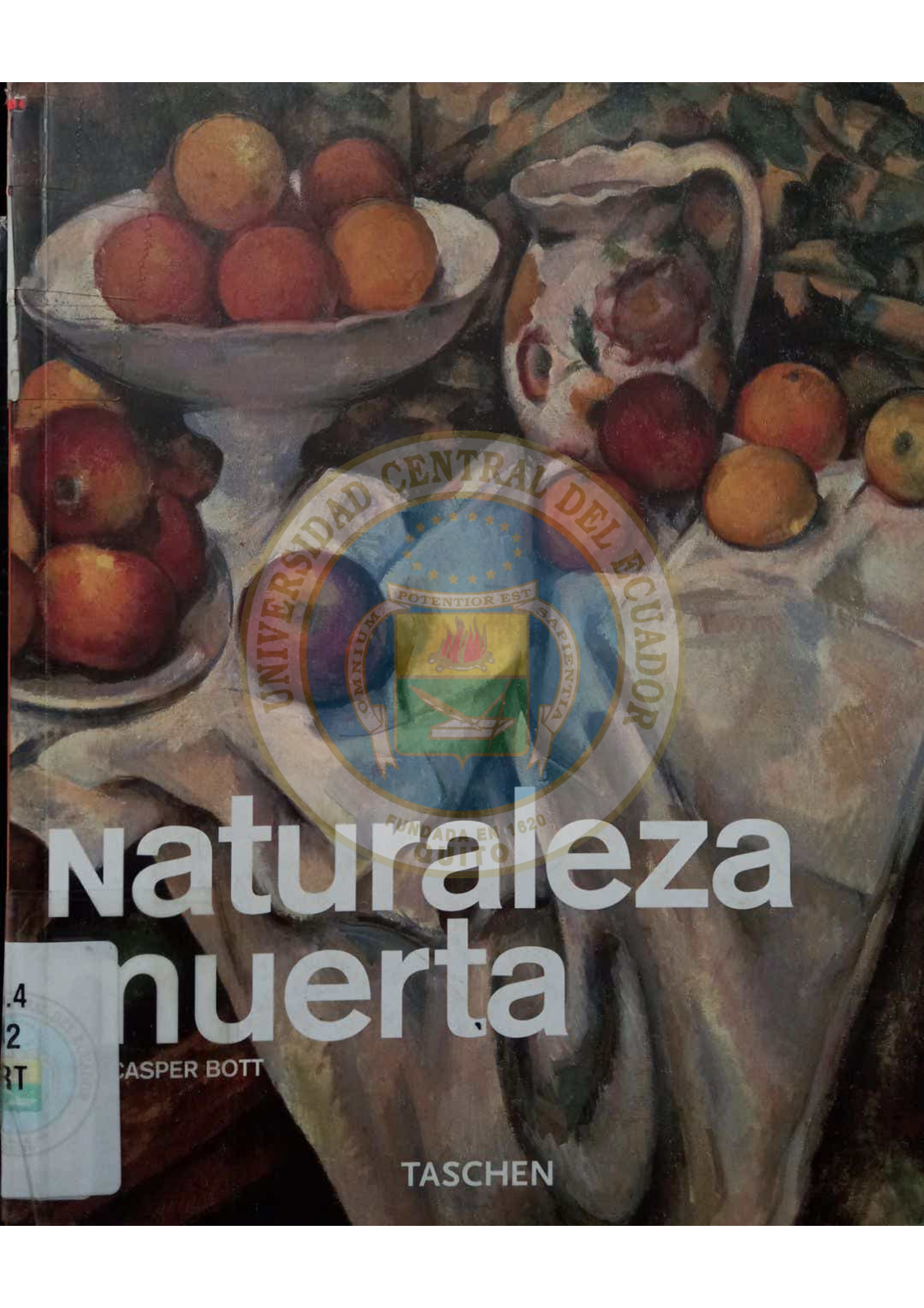




naturaleza muerta

CASPER BOTT

TASCHEN





BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta del mismo.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación Art. 212 numeral 9, Literal ii “(...) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (...) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones” y literal vii “La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad”.

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en:

BIBLIOTECA	Biblioteca Facultad de Artes	PISO	
		ESTANTE	02
		BANDEJA	25
CONVENIO INTERINSTITUCIONAL		UNIVERSIDAD	

El autor

Gian Casper Bott estudió Historia del Arte en las Universidades de Zúrich, Venecia y Florencia. Después de varias estancias de investigación en Roma, Londres y París, fue colaborador científico en el Museo Herzog Anton Ulrich de Brunswick y en el Kunstmuseum de Basilea. Actualmente trabaja en la Kunsthau de Zúrich. Bott es miembro del Instituto Suizo de Roma, del Foro Alemán de Historia del Arte de París y de la comisión investigadora Pro Grigioni Italiano. Entre sus numerosas publicaciones se encuentran obras sobre la naturaleza muerta, y en particular sobre las naturalezas muertas musicales de Evaristo Baschenis.

El editor

Norbert Wolf estudió Historia del Arte, Lingüística y Medievalística en las universidades de Ratisbona y Múnich. En 1983 se doctoró en Historia del Arte. En 1992 presentó un trabajo sobre retablos de madera del siglo XIV para acceder a cátedra en la Universidad de Múnich. A continuación, ejerció de profesor invitado en Marburg, Frankfurt del Meno, Leipzig, Düsseldorf, Nuremberg-Erlangen e Innsbruck. Actualmente trabaja como autor científico. TASCHEN ha publicado también sus obras: *Diego Velázquez*, 1999; *Ernst Ludwig Kirchner*, 2003; *Caspar David Friedrich*, 2003; *Expresionismo*, 2004; *Arte románico*, 2007; *Pintura paisajista*, 2008.



**«¿qué es lo que hago?
intento encolar las situaciones
preparadas por el azar».**

Daniel Spoerri, 1961

Cubierta

PAUL CÉZANNE

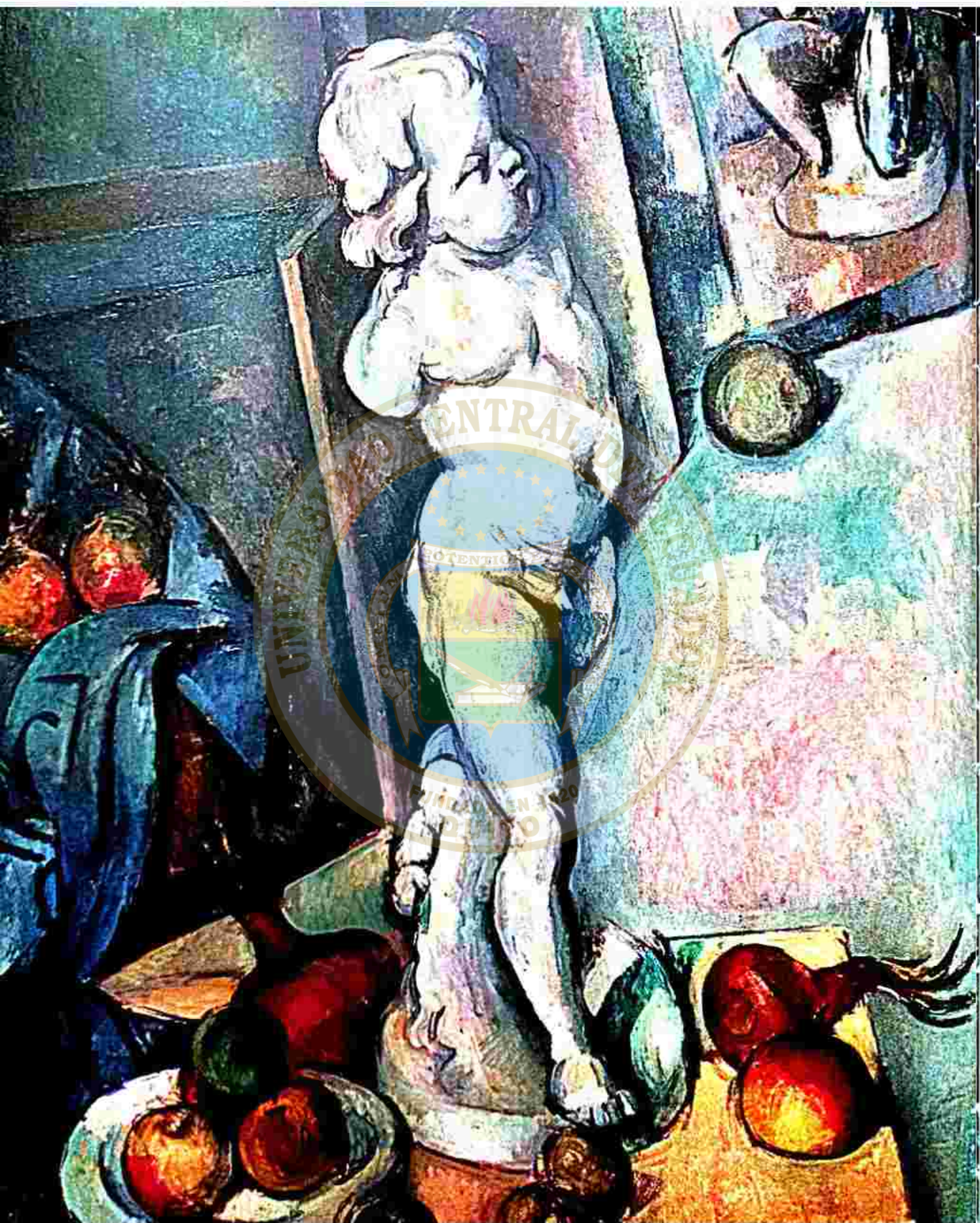
Bodegón con manzanas y naranjas (detalle), 1899-1900

Óleo sobre lienzo, 74 x 93 cm

París, Musée d'Orsay

4
2
710





naturaleza muerta

GIAN CASPER BOTT
NORBERT WOLF (ED.)



Facultad de Artes
BIBLIOTECA

TASCHEN

HONG KONG KÖLN LONDON LOS ANGELES MADRID PARIS TOKYO



índice

6 Ilusión y delicia para la vista

- 26 MAESTRO DE MARÍA DE BORGONA — Crucifixión de Cristo
- 28 LUDGER TOM RING EL JOVEN — Florero con lirios blancos e írides marrones,
Florero con írides rodenos y amarillos
- 30 ANNIBALE CARRACCI — Comiendo habas
- 32 MICHELANGELO MERISI DA CARAVAGGIO — Cesto de frutas
- 34 JUAN SÁNCHEZ COTÁN — Bodegón con membrillo, repollo, melón y pepino
- 36 JAN BRUEGHEL EL VIEJO — Jarrón con flores
- 38 FRANS SNYDERS — Bodegón con aves
- 40 PIETER CLAESZ — Naturaleza muerta con esfera de cristal
- 42 REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN — Bodegón con pavos reales
- 44 SEBASTIAN STOSKOPFF — Cesta de vasos
- 46 JAN FYT — Concierto de pájaros
- 48 EVARISTO BASCHENIS — Ricercata Quinta
- 50 WILLEM KALF — Bodegón con nautilo
- 52 OTTO MARSEUS VAN SCHRIECK — Naturaleza muerta con insectos y anfibios
- 54 JAN OAVIOSZ DE HEEM — Guirnalda de flores y frutos con el retrato de Guillermo III de Orange
- 56 GIUSEPPE MARIA CRÉSPI — Biblioteca musical
- 58 JEAN-BAPTISTE-SIMÉON CHARDIN — La cisterna de cobre
- 60 LUIS MELÉNDEZ — Bodegón con melón de Cantalupo, uvas, puchero,
cesta con pan y objetos de mesa
- 62 THÉODORE GÉRICAUT — Estudio de pies y manos
- 64 EUGÈNE DELACROIX — Naturaleza muerta con bogavante y trofeos de caza y pesca
- 66 ADOLPH MENZEL — Pared de taller
- 68 EDOUARD MANET — Manojos de espárragos
- 70 VINCENT VAN GOGH — Tres pares de zapatos
- 72 JOHN HABERLE — La pizarra «Leave Your Order Here»
- 74 PAUL CÉZANNE — Bodegón con manzanas y naranjas
- 76 PABLO PICASSO — Pan y frutero sobre una mesa
- 78 GEORGES BRAQUE — Violín y jarra
- 80 HENRI MATISSE — Flores y cerámica (La capuchina)
- 82 UMBERTO BODDIONI — Naturaleza muerta con sandía
- 84 GIORGIO DE CHIRICO — Cántico del amor
- 86 GIORGIO MORANDI — Natura morta
- 88 CHAÏM SUTINE — Buey desollado
- 90 SALVADOR DALÍ — La persistencia de la memoria
- 92 DANIEL SPOERRI — Monsieur Bicos
- 94 GERHARD RICHTER — Tres velas

Ilusión y delicia para la vista

Ilusión y delicia para la vista



un género busca nombre

La extraordinaria influencia que sobre la pintura de la Edad Moderna ejercieron la pintura y la literatura de arte de la Antigüedad clásica, así como los escritos posteriores al Medievo dependientes de ellas, se aprecia claramente cuando se busca el origen de muchos motivos para la naturaleza muerta. El pensamiento de Plinio y Filóstrato, Ovidio o Vitruvio estaba muy extendido. A esos autores se remontan muchos temas, pero también determinadas categorías de evaluación, que prestan a las obras su razón de ser teórico-artística y que las defienden contra ataques a su dignidad: lo que en la Antigüedad se había considerado como digno, no podía estar exento de importancia. De este modo, lo que parece estar salido de la vida misma (y en parte realmente lo está), tiene su fundamento, frecuentemente, en el arte antiguo y en su teoría.

La existencia de un interés estético por objetos se puede comprobar ya en la filosofía antigua. Platón (428/27-348/47), en el diálogo *Hippias mayor* que se le atribuye, menciona como ejemplos de lo bello, sucesivamente, una hermosa joven, una lira, un caballo o incluso una olla.

Apelles (siglo IV a.C.), el pintor de la corte de Alejandro Magno, pintó al parecer truenos y centellas; Zeuxis (activo-hacia 435-390), según se refiere, plasmó uvas que los mismos gorrones consideraron

auténticas. Parraso (hacia 440-390), objetos tan banales como hortalizas y cosas similares; otros, a su vez, grillos. Estas y otras leyendas de artistas, transmitidas por Plinio en los años 77/78, encontraron su reflejo en las naturalezas muertas.

En las pinturas murales de Pompeya se encuentran temas de naturalezas muertas en pinturas arquitectónicas de carácter ilusionista. Frecuentemente se trata de «xénias», cuadros ficticios de regalos a huéspedes (como canastas de frutas, jarrones —el pág. 10—, avos o peces), dones que prometen la felicidad y que regalan los antihóspedes generosos a sus invitados. De ese modo, también se sacaron a la luz, como símbolos de status, los frutos de las propiedades de usos agrícolas. En el Renacimiento, el redescubrimiento de estas pinturas decorativo-representativas contribuyó a despertar, entre los pintores, el interés empírico por los objetos de la naturaleza.

El motivo del suelo sin barrer después de un banquete (el «asarotos oikos») era muy popular en los mosaicos de los suelos en las villas romanas: se representaban, de modo ilusionista, restos de alimentos y residuos de cocina, esparcidos sobre el suelo en un desorden estilizado y creando sombra. Plinio menciona, como inventor del género, al musivario griego Sosos de Pérgamo. Aquí influía una antigua idea religiosa: los restos de comida servían de viático a los muertos; las aves bebiendo simbolizaban, a su vez, el refresco de las almas sedientas de los muertos. Poco a poco, esos motivos fueron perdiendo

397 a. C. — Legendaria disputa entre los pintores Zeuxis y Parraso, que hasta entrada la Edad Moderna se convertía en el tópico de la capacidad de ilusión de la pintura y de la naturaleza muerta.



1. SAMUEL VAN HOOGSTRATEN

Trampantojo

hacia 1666-1668, Óleo sobre lienzo, 63 x 79 cm
Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

su sentido originario, pero conservaron su popularidad como truco para engañar a la vista.

Los conceptos «Stillleben» en alemán y «still life» en inglés se derivan, pasando por las lenguas germánicas y anglosajonas, del holandés «stil ligende leven» o «stilleven» que, a su vez, se acuñó a mediados del siglo XVII, si bien al principio se empleó más bien esporádicamente: «leven» se debe traducir como «modelo». En las lenguas románicas, el término «nature morte» o «naturaleza muerta» se impuso más tarde, no antes del siglo XIX. Los conceptos que se emplean usualmente hoy para denominar el género son, pues, más jóvenes que gran número de cuadros a los que se refieren; solo paulatinamente se fueron consolidando en el uso de la lengua.

Ni Caravaggio ni Pieter Claesz o Evaristo Baschenis se hubieran podido imaginar nada con este nombre. Con mucha más probabilidad se habrían denominado por el contenido o se les hubiera llamado retrato de cosas sin vida, en sentido literal «protractum», resultado de tirar líneas y pinceladas desde un punto, y en sentido figurado el resultado de la imaginación. El término español original «bodegón» se sigue empleando actualmente, de modo prácticamente sinónimo a «naturaleza muerta».

Naturaleza muerta en cuadros, cuadros de naturaleza muerta

Cuando, en 1504, Jacopo de' Babari (1460/70-1516) pintó el trampantojo *Perdices y armas sobre tabla* (l. pág. 9), se trataba de un producto del arte muy acorde a su tiempo. Probablemente, la tabla se integraba en el revestimiento de la pared de un palacio de caza, o era un sugerente fragmento de una vitrina de trofeos. La cartela pintada («cartello»), con firma y fecha, incita prácticamente al observador a tocarla. En la teoría artística del Renacimiento, el tacto estaba considerado como el sentido más seguro, el que menos engañaba. Se decía que las personas engañadas por la vista tenían la posibilidad de cerciorarse del objeto auténtico mediante el tacto. Hacia 1492, Leonardo da Vinci (1452-1519) interpretó el argumento del carácter táctil (que soía emplearse en favor de la escultura) como una ventaja de la pintura. Era de la opinión de que se trataba de un signo de especial especulación intelectual cuando esta conseguía hacer tangible lo intangible.

Numerosos cuadros realizados antes de 1600 llaman la atención por sus motivos de naturaleza muerta. «En Torgau pintaste colgando de la pared liebres, faisanes, pavos reales, perdices, patos, codornices, zorrales, palomos silvestres y otras aves», así escribe Christoph Scheurl en 1509, en una carta a Lucas Cranach el Viejo

1337/38 — Taddeo Gaddi pinta en Santa Croce de Florencia un nicho con un conjunto formado por una patena, píxis y ampolla, con carácter de naturaleza muerta
hacia 1440 — Invención de la imprenta por Gutenberg



2. HANS HOLBEIN EL JOVEN

Los embajadores (Jean de Dinteville y Georges de Selve)

1533, Óleo sobre madera de roble, 207 x 209,5 cm
Londres, The National Gallery

3. JACOPO DE' BARBARI

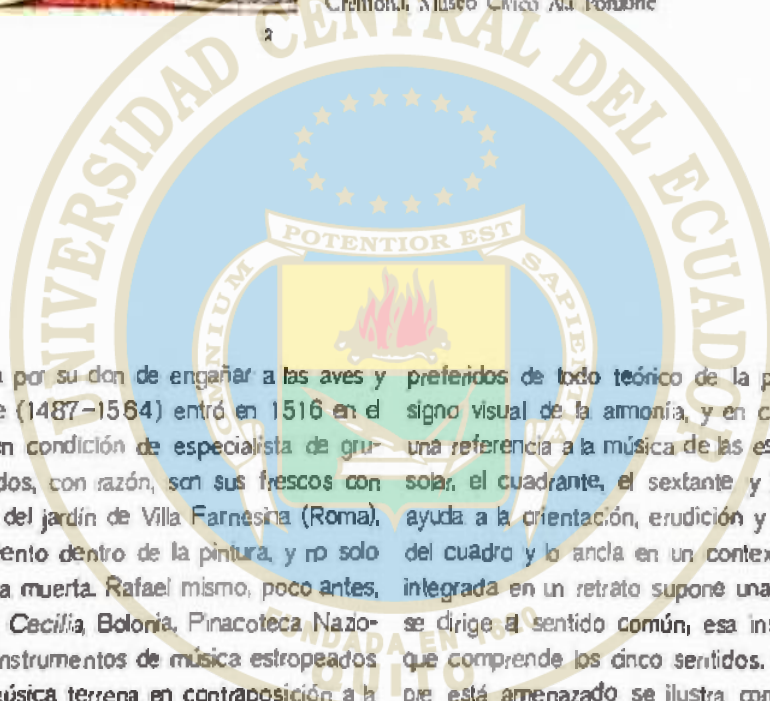
Exedra y arcos, sobre tabla

1504, Óleo sobre madera, 52 x 42,5 cm
Múnich, Alte Pinakothek

4. GIUSEPPE ARCIMBOLDO

El jardinero - Retrato con hornos

hacia 1580-1590, Óleo sobre madera, 35,8 x 24,2 cm
Cremona, Museo Civico Ma. Ponzone



(1472-1533), en la que le elogia por su don de engañar a las aves y a los príncipes. Giovanni da Udine (1487-1564) entró en 1516 en el taller de Rafael (1483-1520), en condición de especialista de grutescos y estucados; muy admirados, con razón, son sus frescos con guirnaldas de frutas, en la loggia del jardín de Villa Farnesina (Roma), que gozan de un alto reconocimiento dentro de la pintura, y no solo como precursores de la naturaleza muerta. Rafael mismo, poco antes, había representado (en su *Santa Cecilia*, Bolonia, Pinacoteca Nazionale) una naturaleza muerta con instrumentos de música estropeados en el suelo, como símbolo de la música terrena en contraposición a la celestial.

La realización de una naturaleza muerta desde el espíritu del retrato se aprecia en el cuadro más famoso de Hans Holbein (1497/98-1543), pintado en Londres: *Los embajadores* (il. pág. 8), al igual que el redescubrimiento, durante el Renacimiento, del mundo y la individualidad. Del mismo modo que más tarde, para Canaletto (1697-1768) en el siglo XVIII; pero también antes, en el Renacimiento italiano, para Brunelleschi (1377-1446), Paolo Uccello (hacia 1397-1475) o Piero della Francesca (hacia 1415-1492), así como para los maestros de las taraceas de madera, también para Holbein la perspectiva se convierte en un elevado juego intelectual. En el cuadro se introduce un orden universal, calculable con las leyes geométrico-matemáticas. El laúd, que también por su forma es uno de los objetos

preferidos de todo teórico de la perspectiva, probablemente era un signo visual de la armonía, y en combinación con el globo celestial una referencia a la música de las esferas celestes. Al igual que el reloj solar, el cuadrante, el sextante y la brújula, el globo simboliza una ayuda a la orientación, erudición y cosmopolitismo; rompe los límites del cuadro y lo ancla en un contexto cósmico. La naturaleza muerta integrada en un retrato supone una especie de modelo universal, que se dirige al sentido común, esa instancia superior de la percepción, que comprende los cinco sentidos. El hecho de que este orden siempre está amenazado se ilustra con la forma desfigurada del primer plano: vista desde un determinado ángulo resulta ser, sorprendentemente, una calavera.

La carnicería de Pieter Aertsen (1509-1575), de 1551 (il. pág. 17), marca el nacimiento de la naturaleza muerta en los Países Bajos. Este cuadro define los principios básicos de este género y es el ejemplo más antiguo conocido de una escena de mercado. Este nuevo género ejerció una influencia enorme en posteriores generaciones de pintores: entre estos habría que mencionar a Joachim Beuckelaer, Lucas van Valckenborch, Pieter Cornelisz van Ryck y Adriaen van Nieulandt; en Italia, a Vincenzo Campi, Bartolomeo Passerotti y Annibale Carracci.

Fragmentos de carne abiertos en canal, cabezas y pies de cerdo, embutidos, aves, peces o plumas posiblemente aluden a los

1441-1465 — Filarete dice que Giotto pintó una mosca tan natural que el maestro Cimabue la quiso ahuyentar con la mano

década de 1460 — En el arte de la taracea se estiman cada vez más los efectos de trampantojo y las naturalezas muertas

«En coburg pintaste
un ciervo al que ladran
los perros tantas veces
como lo ven».

El humanista Christoph Scheuri,
en el siglo XVI, sobre un cuadro
de Lucas Cranach el Viejo



placeres culinarios y a la tentación de la carne, la «voluptas carnis». En un primerísimo plano se observa una cabeza de buey despellejada, con rasgos inquietantemente humanos. El brillo roto del ojo, que acaba de abandonar la vida, y el rojo intenso que plasma el horror de la muerte, son impresiones que (con el apoyo de la escala natural) se graban en la memoria como con el filo de la navaja. En este significativo motivo central probablemente se trate de la estética de lo repulsivo. Como puede apreciarse, el afán de Aertsen era dar al cuadro un rostro y desencadenar emociones. Y lo hace con un estilo de enorme inmediatez.

Las aperturas enmarcadas dejan la vista libre para una escena de género, una historia religiosa y un paisaje: a la derecha, unas cuantas personas en una bodega; en el centro, la Virgen María reparte limosna; a la izquierda, los árboles, la iglesia y el cielo crean un ambiente rural. Aertsen ha liberado los motivos de la naturaleza muerta de su función como adorno y los desarrolla en el primer plano, definiendo el tema; la escena de historia (que en el pasado era el tema principal) ya solo es un comentario en el fondo. Este sistema dual escenifica un segundo plano, que (por su, en ocasiones, difícil interpretación) espolea el interés del observador. Las oposiciones antitéticas definen los planteamientos plásticos de Aertsen; escenifican una comparación entre diferentes tipos de cuadros. Hacia 1600 se habrá dado ya el siguiente paso: los diferentes géneros pictóricos encontrarán su auto-

nomía y estarán (divididos ya en variados campos especializados) preparados para comenzar su marcha triunfal por el arte europeo.

el juego con la realidad y su simbolismo

El milanés Giuseppe Arcimboldo (1527?-1593) pasó los años de 1562 a 1587 en Viena y Praga, en condición de pintor de la corte de los Habsburgo. Si se pone cabeza abajo su pequeña tablita de Cremona (l. pág. 9), la fuente con hortalizas se convierte, gracias a la imaginación, en un rostro antropomorfo, en la figura de un jardinero, cuya anatomía está compuesta por diversos productos agrícolas; si se vuelve a invertir de nuevo se verá el rostro.

El cuadro invertido manierista, denominado «scherzo» o «capriccio», no es sin embargo una broma curiosa, sino la puesta en práctica con fantasía de un concepto poético. Arcimboldo da a la forma ambigüedad y potencial asociativo. El atractivo de sus cuadros alegóricos (Gian Paolo Lomazzo los denominó en 1584 «teste composte», «cabezas compuestas») radica en el hecho de sustraerse a la regla estética. Con flores y frutas, animales, libros o armas se componen cabezas que representan una estación del año, un elemento, el emperador o el bibliotecario... o no. El mensaje se duplica y se divide en más facetas aún; se reflexiona sobre términos como «ilusión», «similitud» o «reali-

1492-1493— Ermolao Barbaro publica en Roma su libro *Castigationes Plinianae*, en el que demuestra miles de errores en las investigaciones de la naturaleza de Plinio



dad-; los fenómenos naturales se personifican y se descubren correspondencias entre el hombre y el cosmos. Arcimboldo ejerció auténtica fascinación sobre los surrealistas del siglo XX.

En la Edad de Oro de la pintura holandesa, Haarlem era uno de los más importantes centros artísticos de la joven y dinámica República. Una importancia fundamental tuvo la contribución de esta ciudad para el desarrollo tanto de la naturaleza muerta como de la pintura paisajista. Como demuestra el *Desayuno* de Floris Claesz van Dijck (1575–1651) de 1613 (il. pág. 11), las tempranas naturalezas muertas de Haarlem son imágenes generales; la impresión es la de un orden de objetos; y cada objeto está pintado con realismo tanto en cuanto al color como a los detalles. Unos 15 años después de pintarse este cuadro comienzan en Haarlem los esfuerzos para fundir el cuadro, con la reducción de la paleta y de la luz, en una unidad puramente atmosférica. De especial interés resulta, sobre todo, la observación de que ese decisivo paso estético se lleva a cabo simultáneamente en la pintura paisajista, por ejemplo por Jan van Goyen (1596–1656) y Pieter de Molyn (1595–1661), y en la naturaleza muerta, por ejemplo por Pieter Claesz (il. págs. 40, 41), y Willem Claesz Heda (1594–1680).

Los grupos de objetos están ordenados como si se tratara de un inventario, uno al lado del otro, sin superponerse, lo cual se consigue con una pronunciada perspectiva de punto de vista alto, con lo que también se hace visible el comienzo del borde de la mesa. Hay

una tendencia a plasmar los objetos en dos líneas paralelas, en ocasiones superpuestas.

Algunos motivos permiten tanto una interpretación positiva como también una lectura negativa: en general, el vino puede simbolizar tanto la Sangre de Cristo como el medio de seducción a diferentes placeres de los sentidos, cuya amplia gama va desde la gula hasta los excesos eróticos. Según lo anterior, una copa llena hasta la mitad (o de la que se ha bebido ya la mitad) puede suponer una llamada a la templanza, al igual que el limón en otras naturalezas muertas, cuyo jugo (en su justa medida) refina el sabor del vino y, al rociarse una gotas sobre las ostras, les da a estas esa acidez que perfecciona el placer. En la presentación del queso puede verse un cierto sentimiento patriótico, pues en esa época la vaca (y, como consecuencia, también los productos lácteos) era un símbolo nacional del entonces joven país Holanda.

El amor de los holandeses por las flores llegó a extremos curiosos; muy extendidos estaban el coleccionar plantas bulbosas y el interés por la pintura. La «tulipanmanía», esa pasión sin límites por los tan raros como exóticos tulipanes, que se introdujeron en el siglo XVI

repertorio de temas

El amor de los holandeses por las flores llegó a extremos curiosos; muy extendidos estaban el coleccionar plantas bulbosas y el interés por la pintura. La «tulipanmanía», esa pasión sin límites por los tan raros como exóticos tulipanes, que se introdujeron en el siglo XVI

hacia 1500— En Alemania, la caza se convierte jurídicamente en un privilegio de la aristocracia; las tempranas naturalezas muertas de caza lo documentan en no pocas ocasiones

5. ANÓNIMO

Bandeja transparente de cristal con frutas
hacia 50 a. C., Detalle de pintura mural en encáustica
Oplontis, cerca de Torre Annunziata, *dieta* de la
«Villa de Papea»

6. AMBROSIUS BOSSCHAERT EL VIEJO

Ramo de flores en una ventana
hacia 1620, Óleo sobre madera, 64 x 46 cm
La Haya, Galería real de pintura Mauritshuis

7. FLORIS CLAESZ VAN DIJCK

Desayuno/Naturaleza muerta con queso
1613, Óleo sobre madera, 49,1 x 77,4 cm
Haarlem, Frans Hals Museum



desde el Imperio Otomano, y la especulación con sus bulbos produjo
en 1637 un *crash* en la bolsa de flores, lo que llevó a la ruina a mu-
chos inversores.

Las naturalezas muertas de flores tienen muy variados efectos.
El reconocimiento de un tipo familiar de cuadro despierta en el obser-
vador un sentimiento de *déjà-vu*. Un cuadro de flores «huele» no solo
para aquellos que conocen el olor de jazmín y adelfa, azucena y rosa.
Con el aroma pintado sucede algo similar a la música pintada. La flor
en un cuadro no es una flor, sino una imagen de esta; quien pinta una
flor no pinta su aroma, según se dice en los *Carmina Burana* medie-
vales. Por tanto, con el aroma pintado sucede algo similar al sonido
pintado o a la descripción de un trueno; sin embargo, el buen olor de
los cuadros de flores se corresponde con un lugar común de la des-
cripción de cuadros, que da a las obras una dimensión sinestética, que
combina los sentidos. La pintura de flores recurre a unos ricos fondos
de motivos, cuyas raíces se hunden tanto en la Antigüedad como en
el cristianismo, en los libros ilustrados de Botánica y en los compen-
dios de jardinería.

La apertura de medio arco proporciona a *Ramo de flores en
una ventana* (il. pág. 10) de Ambrosius Bosschaert (1573–1621) un
momento triunfal, sublimado por la ruptura de escala entre las cosas
que aparecen en el primer plano y el paisaje universal del fondo, jeja-
no. El nicho está estrechamente unido al nacimiento de la naturaleza

muerta occidental post-antigua: Taddeo Gaddi (hacia 1300–1366),
por ejemplo, pintó hacia 1337, en Santa Croce de Florencia, un nicho
con utensilios litúrgicos; se trata de uno de los incunables del tram-
pantojo (*trompe-l'œil*). Leon Battista Alberti (1404–1472), a su vez,
el primer teórico importante del Arte en la Edad Moderna, formuló en
1435 su influyente teoría, según la cual la mirada a un cuadro puede
compararse con la mirada a través de una ventana abierta.

Una mosca anima el cuadro; los insectos tienen una larga tradi-
ción en esa pintura que reflexiona sobre su propio carácter engaño-
so. Lo que parece ser solo una broma hace referencia a la mayor des-
treza, al don admirable de crear con unas pocas pinceladas un
equivalente a la realidad. El pequeño factor perturbador hace que el
observador se encuentre en el estado de ánimo adecuado para com-
prender el cuadro: le lleva desde un sencillo ver a un observar atenta-
mente.

Los «bodegones» de Diego Velázquez (1599–1660) son obras
de juventud de un pintor que se encontraba en los comienzos de una
brillante carrera. Los pintó en Sevilla, antes de que Velázquez se tras-
ladara a Madrid para entrar al servicio del rey Felipe IV. «¿Los bodego-
nes no se deben estimar?», pregunta el suegro de Velázquez, Francisco
Pacheco, en su tratado, escrito hacia 1636, *El Arte de la Pintura*; él
mismo da la respuesta: «Claro está que sí», si están pintados como los
de Velázquez.

mediados del siglo XVI — En Europa aparecen mercados de arte que regulan la relación entre
pintor y comprador y que hacen surgir nuevos géneros autónomos de arte





8. WILLEM CLAESZ HEDA

Bodegón con copa de oro
1635, Óleo sobre madera, 88 x 113 cm
Ámsterdam, Rijksmuseum

9. DIEGO VELÁZQUEZ

El aguador de Sevilla
1620, Óleo sobre lienzo, 106 x 82 cm
Londres, Wellington Museum, Apsley House

10. GEORG FLEGEL

Naturaleza muerta con cerezas
1635, Óleo sobre madera, 18,3 x 24,8 cm
Stuttgart, Staatsgalerie

«El pintor de los pintores», como le llamó Edouard Manet unos 200 años después, lleno de admiración, trata en sus «bodegones» la descripción de objetos de todo tipo. Una apertura en el muro posterior, en el cuadro *Cristo en casa de Marta* (Londres, The National Gallery) de 1618, abre la mirada a un espacio amplio en el que se describe la historia bíblica, que proporciona una dimensión espiritual a la escena de cocina, con olor a ajo, del primer plano. Esta última está pintada con un gran cuidado analítico (preciso hasta en el peso de las cosas y los ojos de los peces), mientras que el cuadro dentro del cuadro, en el muro del fondo, aparece esquemático-sintético. El sistema pictórico dual al modo de Aertsen lleva un segundo nivel de la ficción al cuadro, que con su carácter de parábola fomenta el interés de observar.

El afán de inmediatez y efecto plástico, característico de la obra temprana de Velázquez, experimenta en *El aguador de Sevilla* de 1620 una sublimación a la maestría (il. pág. 13). En su seria importancia y gravedad, el aguador adquiere la estatura de un apóstol o filósofo. La obra presenta una dimensión altamente moral: en 1813, Lord Wellington la llevó de España a Inglaterra, pensando que se trataba de una obra de Caravaggio. Aquí se rompen las fronteras estéticas: el cántaro de barro parece como si se hubiera introducido en un plano anterior al cuadro en sí, en el espacio del observador. Y cómo está pintado!

Georg Flegel (1566-1638) pintó su *Naturaleza muerta con cerezas* (il. pág. 13) con el virtuosismo y la precisión de un orfebre o

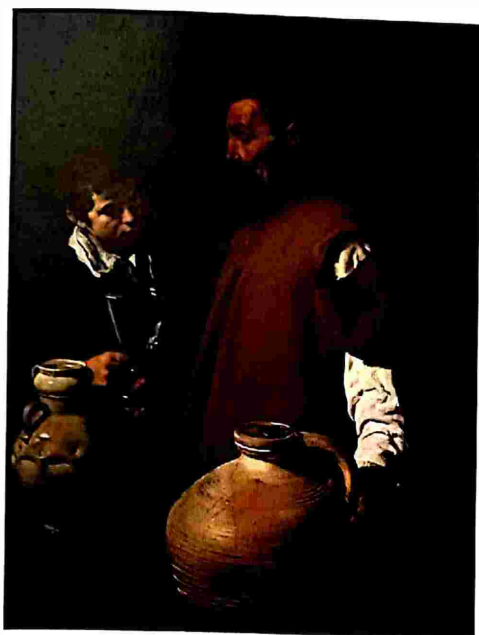
calcógrafo. Si bien los objetos son en primer lugar objetos de interés pictórico, en condición de símbolos indican la superación de lo terreno por medio de la fe. El pan y el vino se pueden interpretar como símbolos eucarísticos del Cuerpo y la Sangre de Cristo; las grosellas, a su vez, son un símbolo habitual de la pasión; las cerezas estaban consideradas como frutos celestes y paradisiacos. El cuadro cuenta también con un componente temporal: el queso podría simbolizar lo perenne; la libélula que pronto volverá a alzar el vuelo, el presente efímero. Como mensajera de la luz del sol y del calor estival, la libélula, en su interpretación positiva, es un indicio de la creación divina; desde un punto de vista negativo, es símbolo de decadencia y *vanitas*.

Hormigas, mariposas o moscas suelen animar las naturalezas muertas, les dan presente e indican, de modo sugestivo, la calidad de la pintura. Según Plinio, los insectos son animales de infinita finura; en ningún otro lugar se revela en mayor grado el carácter artístico de la naturaleza. En estos animalitos, que casi se deshacen en la nada, se encuentra una perfección inescrutable. Aunque tanto se admire la melena del león, la naturaleza en ningún otro lugar es tan perfecta como en los más pequeños animales.

Pequeños tentempiés y mesas puestas, «ontbijjes» y «banketjes», constituyen el tema pictórico preferido por los pintores de naturalezas muertas de Haarlem durante el barroco. La situación y la vista de los objetos varían y se sitúan en un equilibrio sutil entre sí. El inte-

1558 — Hasta este año se publican cuatro volúmenes de la Historia Natural, profusamente ilustrada, del suizo Konrad Gessner
(el volumen 5 se publica póstumamente en 1587)

1563 — Fundación de la Accademia del Disegno en Florencia



rés se encuentra en los aspectos sustanciales de las cosas, que revelan su auténtico carácter, y en cuestiones relativas a la posibilidad de representación artística. No tanto la sencilla reproducción de los objetos es importante, sino más bien la transformación pictórica de su percepción visual. Lo que queda en la memoria son las calidades estéticas primarias. En esto, Willem Claesz Heda y su modelo Pieter Claesz son predecesores de aquellos pintores para quienes la naturaleza muerta se convirtió en la auténtica piedra de toque de cuestiones puramente artísticas como, por ejemplo, Chardin, Cézanne o Morandi.

La retórica y la poesía de las naturalezas muertas

Las naturalezas muertas de Heda (il. pág. 12) parecen estar colocadas al azar; sin embargo están perfectamente compuestas, de un modo altamente artístico. Esta dejadez hábilmente escenificada era muy estimada y se explicaba también teóricamente. Charles Blanc dijo en 1861 que Heda pintó sus naturalezas muertas del mismo modo que un pintor de historia. Efectivamente: las naturalezas muertas de Haarlem se basan en los mismos principios compositivos que se empleaban en la pintura de historia de la época. Difícil de responder es la cuestión de si los autores de naturalezas muertas, durante el Siglo de

Oro holandés, pretendían expresar unos sentimientos determinados, un afecto que pudiera definirse de modo preciso y, de ese modo, comover al observador. Uno de los postulados, tomados de la poética y la retórica, que se plantearon tanto a la pintura como a la música de la Edad Moderna era la capacidad de despertar emociones en el público. La naturaleza muerta, un género pictórico sin el componente narrativo de un cuadro de historia, se puede considerar análoga a la música puramente instrumental. Las dos son artes que (como la pintura paisajista) han de presentarse sin argumento narrativo; en ellas, la representación y la creación de reacciones afectivas, sentimientos y valores morales o intelectuales es especialmente difícil, por carecer de la palabra como vehículo de la transmisión de afectos. Por dicha razón, estos pintores desarrollaron (lo cual no es poco mérito) una auténtica retórica propia de la naturaleza muerta.

Conociendo a fondo los objetos reales, las naturalezas muertas fueron en ocasiones pintadas siguiendo detalles y motivos de otros cuadros de los propios autores, que a su vez se basan en dibujos hechos ante los objetos, o también en originales ajenos. De este modo, una naturaleza muerta es un cuadro hecho siguiendo más otros cuadros que la naturaleza. Debido a su concepción desde el espíritu se ha sublimado hasta llegar a ser un cuadro poético; la unidad ambiental se consigue gracias a la consecuente luz. Un buen pintor no necesita tener los objetos ante su vista: no es un copista.

1565 — El holandés Samuel von Quiccheberg ofrece en *Theatrum sapientiae*, publicado en Múnich, un concepto ideal de las cámaras de arte y de maravillas — En los Países Bajos se inventa el microscopio

finales del siglo XVI — En los Países Bajos se inventa el microscopio



11. SEBASTIAN STOSKOPFF

1641, Óleo sobre lienzo, 125 x 165 cm
Estrasburgo, Musée de l'Œuvre Notre-Dame

11. SEBASTIAN STOSKOPFF

Gran Vanidad
1641, Óleo sobre lienzo, 125 x 165 cm
Estrasburgo, Musée de l'Œuvre Notre-Dame

12. ANTONIO DE PEREDA

El sueño del caballero
hacia 1650, Óleo sobre lienzo, 152 x 217 cm
Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

El limón pelado, con la cáscara alargada, parece una figura artística: da al cuadro un toque de color, decorativo, un acento visual. Se trata de un motivo muy extendido en la naturaleza muerta holandesa; parece ser el resultado de una competencia entre diversos pintores y en ocasiones incluso una especie de firma: al parecer, los pintores intentaron superarse mutuamente en las piruetas de este motivo. Sin embargo, el limón (por decirlo una vez más), no se pintó según la naturaleza, sino siguiendo un original pintado.

La naturaleza muerta ha de considerarse como una parte de la pintura, que debe enjuiciarse según los mismos criterios que los otros géneros pictóricos. A los pintores, coleccionistas y amantes del arte raras veces les interesó el orden de los géneros (fruto de un sentido académico del orden), según el cual la naturaleza muerta (después del retrato y de la pintura paisajista) ocupa un lugar inferior al del arte religioso y de historia. Esos rankings parecen surgir de la necesidad de sistematizar el universo de la pintura. Incluso en las colecciones importantes y representativas había obras de géneros menos destacados, aunque solo fuera por dar variedad. Los retratos de objetos sin vida se destinaban principalmente a espacios y aposentos privados, donde se podían observar más detalladamente, con más detenimiento que las obras altamente representativas en el espacio público. El carácter claramente decorativo de algunas naturalezas muertas puede suponer, en ocasiones, un obstáculo para la interpretación; el asombro por la

belleza del cuadro hace olvidar que existen otros modos de acercarse a la obra, que complementan el placer visual en el plano intelectual.

Lo efímero y el juego intelectual

En ocasiones suave y delicadamente, en ocasiones con toda claridad, drásticamente: lo efímero da su impronta a numerosas naturalezas muertas del siglo XVII, marcado por la guerra y la peste. Los creyentes veían su salvación solo en Dios: «Vanitas vanitatum, omnia vanitas», reza un proverbio de Salomón: «vanidad de vanidades, todo es vanidad». La vida y todos los bienes terrenos son vanidad de vanidades, se comparan con el polvo y el sonido que pasan, con la vela que se consume en unas pocas horas, con el reflejo que pasa fugaz por el espejo, con un reloj de arena y muchos otros símbolos de la brevedad. «Homo bulla» reza el famoso lema que compara la vida humana con una pompa de jabón.

La conciencia de la finitud de todo lo vivo es una de las fuentes más importantes de ese ímpetu interior que lleva a la creación de obras de arte. El consuelo por lo efímero de la vida y por la muerte, al igual que la flor que se marchita, se integra en las naturalezas muertas de «vanitas» mediante una belleza en ocasiones desgarradora de la pintura que parece desterrar así la muerte.

hacia 1593/94 — El cesto de frutas de Caravaggio (il. pág. 33) está considerado como la primera obra de este tipo sin contexto de figuras

hacia 1600 — Las primeras naturalezas muertas fuera de un contexto religioso estrecho aparecen en

«todo acaba con la muerte,
que es el último límite de
las cosas».

Lucrecio, hacia 96-54 a. C.;
este verso se cita en una naturaleza muerta de vanitas del
siglo XVI, obra de Barthel Bruyn el Viejo



12

Las alegorías complacen la vista, que se vuelve con placer a aquello que debería olvidar el observador que teme por la salvación de su alma: vanidades y todo tipo de tentaciones, que *ex negativo* apelan a la penitencia, a la oración y a una vida virtuosa. El tema de muchas naturalezas muertas de «vanitas» podría resumirse en lemas como: «Todo acaba con la muerte», «Mors ultima linea rerum» o «Sic transit gloria mundi»; así pasa la gloria del mundo.

La *Gran Vanidad* de Sebastian Stoskopff (1597-1657; il. pág. 14) advierte enfáticamente sobre la nimiedad de «arte, riqueza, poder y valentía», como se dice en la pizarra que cuelga delante, y pone todos los objetos (ordenados de forma paratáctica como si se tratara de una tesis) en relación con la muerte. La pintura de Stoskopff parece cuestionar al mismo tiempo ese mensaje, pues proporciona duración y prestigio a lo efímero. Esa advertencia sobre la brevedad de la vida da carta de naturaleza al placer estético de los ejemplos de valores terrenos que se presentan con falsas apariencias, como en una farsa teatral. Incluso para el observador familiarizado con la representación de instrumentos de música, situado en el campo visual del «Zani» de la *Commedia dell'Arte* que le hace un guiño desde el cuadro, resulta asombrosa la extraordinaria calidad de las vetas del laúd: un golpe de genialidad técnica y mimética. También la armadura actúa como *memento mori*: es tan solo una envoltura hueca que, como el caparazón de una tortuga, guarda en sí el recuerdo de un cuerpo viviente.

Un sueño vano parece la vida en el gran cuadro de Vanitas de Antonio de Pereda (1611-1678; il. pág. 15). Un caballero de porte melancólico se ha quedado dormido, sentado a la mesa, sobre la que se amontonan los símbolos del poder, la riqueza y la brevedad de la vida. La muerte espolea eternamente, vuela rauda y todo lo derrumba: este es el mensaje del ángel al caballero durmiente: «Aeterne pungit, cito volat et occidit».

La obra de teatro *La vida es sueño* de Calderón de la Barca (1600-1681), estrenada en Madrid en 1637, analiza la cuestión filosófica de si el sueño o el estar despierto ofrecen una mejor imagen de la realidad: a un rey se le hace creer que el «estado lisonjero» en que se vio había sido tan solo un sueño.

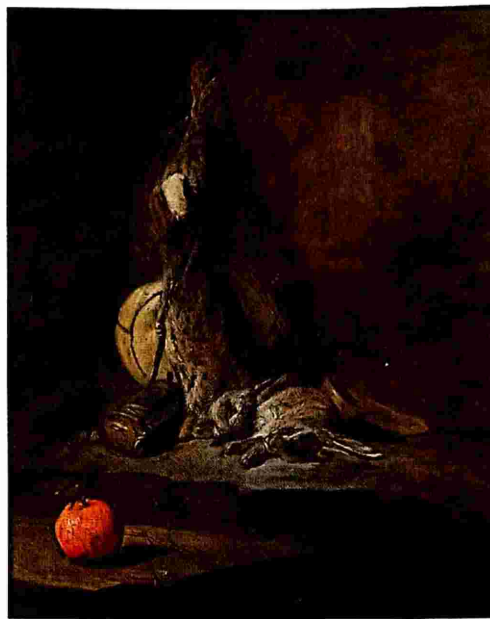
El buey desollado de Rembrandt (1606-1669; il. pág. 16) se consideró en la Modernidad como un símbolo de la pintura pura, liberada del tema. Todos los debates vanguardistas en torno a la importancia de un rábano bien pintado en contraposición a una Virgen mal pintada parecen cristalizarse en esta tabla. En el cuadro, el pintor escenificaba el animal sacrificado por así decir a contrarreloj; pues su carne (este es su mensaje) pronto se pudrirá.

El concepto de «carne» cuenta con un amplio abanico semántico: significa tanto la carne animal como la humana, el hombre mismo y sus inclinaciones sensuales y pecaminosas. Se podría recordar la palabra bíblica extensamente citada, según la cual al hombre le suce-

Italia y Países Bajos

hacia 1600 — Por primera vez aparecen dulces, un nuevo artículo de lujo, en una naturaleza muerta

15



13

14

de como al animal: «cuando este perece, también muere aquel, y todos tienen *un* aliento, y el hombre en nada aventaja al animal, pues todo es vanidad».

La bien ordenada *Vitrina con joyas* de Georg Hinz (2ª mitad del siglo XVII; il. pág. 4) no muestra efectos personales, sino objetos de lujo como alhajas con piedras preciosas, cristales, moluscos, dos nau-tilus, una calavera de coral y otra calavera. La idea de que todo es efímero queda subrayada por el reloj, los frágiles vasos de cristal y las tallas en marfil, que significaban la danza, la borrachera y el placer sensual, así como la música.

Los objetos que se coleccionaban en las cámaras de arte y maravillas de finales del Renacimiento y del Barroco (antecesores de los actuales museos) ofrecían una reproducción palpable del mundo en su variedad inexorable. Objetos de la naturaleza como dientes de nar-val, cocos, huevos de avestruz, erizos de mar petrificados, ammonites o cuernos de rinocerontes se ponían en diálogo con objetos artificia-les. Estos eran objetos artísticamente trabajados en oro y plata, nácar o concha, vidrio o maderas nobles y constituían un buen ejemplo de la pugna entre el arte y la naturaleza. Especialmente codiciados y ricos eran materiales extravagantes y poco comunes, con efectos supues-tamente mágicos. Estas colecciones de milagros de la naturaleza de todo tipo y de piezas raras se completaban con testimonios de la in-ventiva humana y objetos del ámbito científico. Con objetos etnográfi-

cos y curiosidades de culturas exóticas como el este de Asia o Amé-rica, podían imponer nuevos acentos.

En muchas naturalezas muertas, y en contextos muy diferentes, aparece pintado un reloj. El tema pictórico parece ser el tiempo y la brevedad de este. El reloj (símbolo de toda medida, también la artísti-ca), cuyo original suele seguir por regla general desde hace mucho tiempo la senda que toman todas las cosas, está en ocasiones abier-to, como si se hubiera hecho el intento en vano de penetrar en el mis-terio del tiempo. Donde el tiempo no se puede leer es posible indicar que no corre; esto significaría que el pintor (con su cuadro y con la be-lleza que produce su arte) ha querido detener el tiempo, tanto el cícli-co como el lineal y derogar su fuerza destructiva. En ese tipo de cua-dros, la simultaneidad y la sucesión histórica se ponen en una relación mutua llena de tensión.

Samuel van Hoogstraten (1627–1678) fue un maestro del trampantojo. Para acercarse lo máximo posible a la apariencia de ver-dad de cosas que, en la mayoría de los casos, eran planas y apenas exigían profundidad de espacio, en el *trompe-l'œil* los soportes de ob-jetos se pliegan en vertical (il. pág. 7). Esto ofrece la ventaja de que el lugar de los apoyos horizontales (por ejemplo, una mesa, un aparador, una consola) lo ocupan superficies paralelas al plano del cuadro como una plancha, una pared o una puerta. Con este truco se consigue crear efectos que pueden palparse con las manos. El cuadro hace ol-

1602 — Fundación de la Compañía de las Indias Orientales de los Países Bajos
después de 1602 — Como fruto de las relaciones de la Compañía de las Indias Orientales se introduce a Europa cada vez más porcelana

13. REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN

El buey desollado

1655, Óleo sobre madera, 94 x 67 cm

París, Musée du Louvre

14. JEAN-BAPTISTE-SIMÉON CHARDIN

Dos conejos muertos con morral guarda pólvora
y naranjas

1728, Óleo sobre lienzo, 92 x 74 cm

Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

15. PIETER AERTSEN

La carnicería

1551, Óleo sobre madera, 123,2 x 175,3 cm

Raleigh, Carolina del Norte, North Carolina
Museum of Art



15

vidar el carácter de cuadro y parece un segmento del espacio real en que se mueve el observador, una impresión reforzada por la escala de tamaño natural. Ahora bien, no se trata tanto de un efecto barato de perplejidad como de un serio juego intelectual: la ilusión no es el fin, sino el medio para des-ilusionar al observador y producir un sobresalto estético. Los efectos personales de Hoogstraten hacen que la naturaleza muerta se convierta en un autorretrato. Los peines representan un pensamiento intelectual ordenado. Se presentan poesías dramáticas para teatro, así como una medalla de oro recibida del emperador Fernando III. A ello se viene a añadir un folio con un panegírico de Hoogstraten, que le equipara a Zeuxis, el maestro de la ilusión óptica en la Antigüedad clásica.

La renovación desde el siglo XVIII

El gran renovador del género de la naturaleza muerta, en el siglo XVIII, fue Chardin (1699-1779). Como punto de cristalización de un largo desarrollo y punto de partida de otro nuevo supo transformar la apariencia de superficies en los fenómenos de la realidad. En su pintura no se trata tanto de engañar a la vista como de exigir de ella una síntesis óptica. Chardin consiguió insuflar una especie de alma a todos los objetos por él retratados. El pintor parisino, en la *nature*

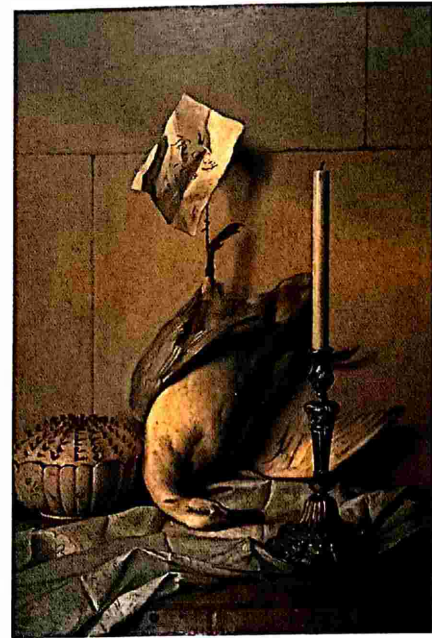
morte, creó un espacio libre de exigencias y convenciones académicas. En este contexto se ha de hacer hincapié en que, con la presencia de Chardin en las exposiciones oficiales del Salón, la naturaleza muerta adquirió una dimensión pública de magnitud anteriormente insospechada.

Llaman la atención las ventajas que supone pintar liebres o conejos (il. pág. 16). El modelo inanimado, según los criterios de la composición del cuadro, se puede alargar siguiendo la diagonal, se puede colgar verticalmente, girar en torno a sí misma como «figura serpentinata» o extender en la horizontal. El éxito de la liebre cobrada en la caza como motivo del cuadro se puede explicar, por un lado, por las raíces antiguas —en Herculaneum, cerca de Pompeya se conserva un fresco con liebre y gallina y Filostrato (hacia 160—después de 244) habla de cuadros similares—; por otro lado, el tema parece como creado a propósito para decorar palacios de caza y de placer, donde refleja una situación real. La piel del conejo o de la liebre, que se explica especialmente en la literatura artística de la época, se plasma con un pincel de cerdas, en ocasiones seco, otras veces húmedo, suave y coposo, centelleante.

«Chardin, le premier des modernes»: ¿cómo le vio el siglo XX? André Gide lo resume cuando dice que lo que más le hubiera gustado es dedicarse a las naturalezas muertas de Chardin, pues estaba seguro de que en ellas no había más que pintura para admirar. De este

china, un artículo de lujo que se reproduce en las naturalezas muertas

1614 — Roemer Visscher ilustra en un libro de emblemas, mediante moluscos, su crítica al afán de coleccionar objetos exóticos



16

17

modo, el pintor que se considera como temprano precursor de la Modernidad se ha convertido en sinónimo de una *peinture pure*, liberada del tema. André Maurois escribe en 1929 que el mundo de Chardin es exacto, con la medida adecuada, muy sencillo y al mismo tiempo infinitamente complejo. Nunca nadie se ha expresado con un grupo tan limitado de objetos. Maurice Denis, artista nabis, consideró a Cézanne como un «Chardin de *décadence*»; Louis Vauxcelles se imaginaba cómo Cézanne charlaba fraternalmente en el paraíso de los pintores con Chardin. En otras afirmaciones se puede apreciar el esfuerzo por presentar a Chardin no tanto como un objeto de la historia del arte sino tendencialmente como un protagonista del arte actual, del *art vivant*.

Jean-Baptiste Oudry (1686–1755), junto a Chardin el segundo gran pintor francés de naturalezas muertas en el siglo XVIII, se dedica (en *Naturaleza muerta con pato blanco*, il. pág. 18) a la investigación básica sobre la pintura, su material y sus medios. El pato que da el título a la obra, la hoja de trampantojo con firma y fecha, la vela en el candelero de plata con motivos cincelados de rocalla, el postre en la fuente de porcelana, el mantel en tejido de Damasco, la pared con revoco: todos esos elementos son «blancos». En ese conjunto de alto arte y de brillante elegancia rococó, la monocromía rica en matices no se consigue mediante la reducción del contenido de color, sino que se encuentra ya en la elección de los objetos encontrados. Oudry estudió detenidamente cuestiones relativas a la percepción y al trata-

miento de colores. En un discurso de 1749 para la Academia trató la relación de contraposición entre tonos cromáticos y objetos, comparándolos entre sí. Una naturaleza muerta en blanco tenía como *pendant* otra de vivos colores.

En la naturaleza muerta *Los atributos de la pintura, escultura y arquitectura* de Anne Vallayer-Coster (1744–1818; il. pág. 18) se aprecian repercusiones de la vieja disputa entre las artes hermanas que imitan la naturaleza: la pintura y la escultura. Los pintores mostraron que estaban en condiciones de presentar, en sus cuadros bidimensionales, varias vistas de un cuerpo bello por igual desde todos los lados: lo que en teoría era una prerrogativa de la escultura se convirtió en un especial desafío para la pintura. Un modelo académico de escayola del clásico *Torso de Belvedere* (siglo I a. C.; Roma, Vaticano) está pintado; el cuadro se aproxima a un relieve; para Miguel Ángel (1475–1564), la pintura era tanto mejor cuanto más tendiera al *rilievo*. La arquitectura estaba considerada, como la pintura y la escultura, un arte de dibujo. La naturaleza muerta científica inspirada por Chardin carece de cualquier vestigio de la idea de la *vanitas*, como era la regla general en imágenes comparables de los antiguos pintores holandeses: ahora, el foco de atención se dirige a la erudición ilustrada del arte.

El *Bodegón con tres rodajas de salmón* de Goya (1746–1828; il. pág. 20) parece una respuesta a Gerard de Lairesse, quien en

1618 — Comienzo de la Guerra de los Treinta Años; los temas de *vanitas* se extienden en la pintura de naturalezas muertas

1629 — Hasta este año se han cultivado en Europa, mediante cruces, más de 140 variedades de tulipanes (que se introdujeron a

16. ANNE VALLAYER-COSTER

Los atributos de la pintura, escultura y arquitectura
1769, Óleo sobre lienzo, 77 x 135 cm
París, Musée du Louvre

17. JEAN-BAPTISTE OUDRY

Naturaleza muerta con gato blanco
1753, Óleo sobre lienzo, 95 x 63 cm
Londres, Sammlung Marquise de Cholmondeley

18. PAUL CÉZANNE

La mesa de cocina
hacia 1888-1890, Óleo sobre lienzo, 65 x 80 cm
París, Musée d'Orsay



18

1716, en su *Groot Schilderboek*, había hablado con gran desprecio de las naturalezas muertas con peces: se pueden pasar por alto; cualquiera que encuentre gusto en ellos puede ir al mercado. El cuadro de Goya busca la verdad de las cosas y tiene el carácter de un manifiesto. El banal objeto es sacado de su contexto y se presenta como un auténtico y heroico protagonista. Resulta admirable la renuncia programática a todo objeto que, por sí mismo, se mostrara «bello». Los objetos vulgares experimentan un ennoblecimiento silencioso, dignidad y valor mediante la pintura. No se concibe prácticamente ningún objeto pictórico más modesto que el que aquí se reproduce. La composición se basa en los más sencillos medios, y precisamente por eso resulta tan impresionante. Más que moderna, la naturaleza muerta (también por su fragmentación) aparece clásica, y por ello con una actualidad estremecedora. A las *rodajas de salmón* (que hizo en la misma época que los grabados *Los desastres de la guerra*) Goya les da una expresión cruda de un sexo soez y del grito ensangrentado de una muda acusación.

En relación con un cuadro de Georges de La Tour (1593-1653; quien trata sus figuras realmente como un pintor de naturalezas muertas), Hippolyte Taine escribió en 1863 que la impresión principal es que un pintor auténtico no es sino un creador de cuerpos. El tema no importa nada: «Le sujet n'est rien». A partir de la década de 1860, la naturaleza muerta obtuvo un nuevo prestigio. La trucha de

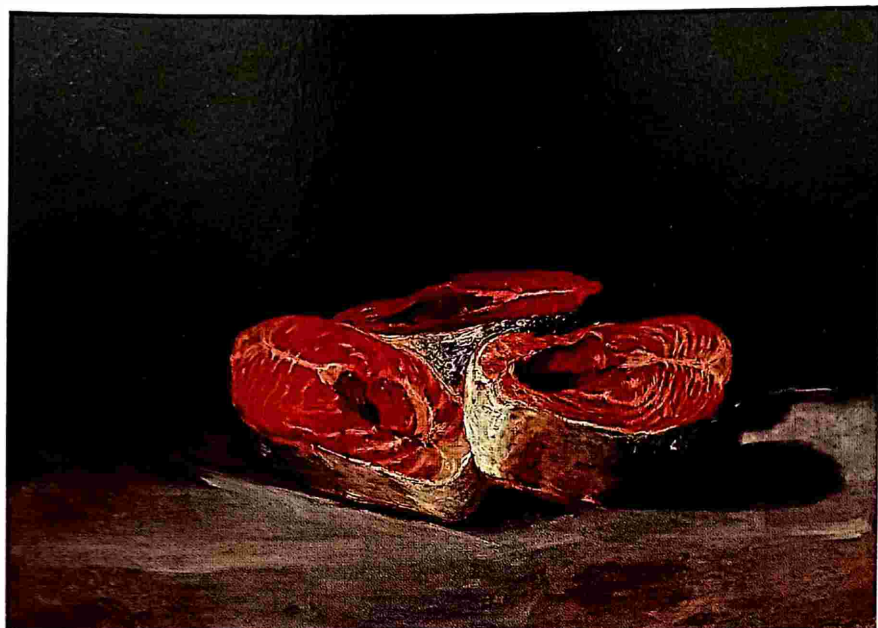
Gustave Courbet (1819-1877), realista-romántica, aparece desde un fondo oscuro, construida avanzando hacia la luz en variaciones de umbra, ocre, plata y unos toques de rojo (il. pág. 21); el artista transmite la impresión de lisura, frescor y humedad a la materia cromática pastosa, que parece esculpida. Refiriéndose a la vieja pintura holandesa, Théophile Thoré dijo en 1860 que, para el colorista, los peces son un pretexto maravilloso para presentar las irisaciones de matices infinitos de color. El primer plano terroso evoca la impresión de espuma atomizada, que Courbet transformó magistralmente en sus cuadros de olas que hizo al mismo tiempo.

Con el lema latino, añadido posteriormente, «1871. G. Courbet in vinculis faciebat» («hecho en cadenas»), el pintor (recluido en la cárcel de Sainte-Pélagie de París, tras la represión de la Comuna de 1871) se identifica con el pescado que está pereciendo de modo angustioso con el anzuelo. El cuadro fue realizado en realidad en julio de 1872, cuando Courbet estaba visitando a una familia amiga, los Ordinaire, en Maisieres, cerca de Ornans. Lo que había nacido como testimonio de felicidad en las vacaciones, de placeres de la mesa y fruto de la confrontación con la tradición de la pintura occidental, Courbet lo transformó un año más tarde en una *allégorie réelle* de una resistencia política estéril, una imagen del martirio y del peligro al que se ve sometido el ser.

mediados del siglo XVI del Imperio Otomano)

Sculpture en París: desde ahora, a la naturaleza muerta se le atribuye, en el catálogo académico de temas, un puesto inferior

1649 — Fundación de la Académie Royale de la Peinture et de la Sculpture en París: desde ahora, a la naturaleza muerta se le atribuye, en el catálogo académico de temas, un puesto inferior



19. FRANCISCO DE GOYA

Bodegón con tres rodajas de salmón
hacia 1808-1812, Óleo sobre lienzo, 45 x 62 cm
Winterthur, Colección Oskar Reinhart «Am
Romerholz»

20. GUSTAVE COURBET

La trucha
1872, Óleo sobre lienzo, 52,5 x 87 cm
Zúrich, Kunsthaus Zürich

La naturaleza muerta de la modernidad

El punto de partida para la naturaleza muerta de la Modernidad son los trabajos de Cézanne (1839-1906) en este terreno. Algunos de los de mayor calidad los hizo a comienzos del siglo XX; en su recepción, indican el camino hacia el futuro. La «nature morte» se encontraba en una fase de reducción formal y de liberación del ideario iconológico, que había sido inmanente al género desde un principio, pero que cada vez se iba considerando más como un lastre obstaculizador. Se apreciaba claramente un esfuerzo por cristalizar lo esencial y subrayar los principios fundamentales de la forma. En Cézanne se puede observar una distancia estética respecto del objeto.

«Depuis Cézanne...» es una frase hecha en la crítica francesa del arte del siglo XX. «La nueva generación reconoció en Cézanne al patriarca titánico de una nueva época artística», dijo Daniel-Henry Kahnweiler en 1920. Cézanne buscaba transmitir el modelo natural a una «armonía paralela a la naturaleza». En 1904 escribía a Emile Bernard: «Trátase la naturaleza como cilindros, esferas y conos, y llévase el conjunto a la perspectiva correcta, de modo que cada lado de un objeto, de una superficie, conduzca a un punto central». En 1890, Maurice Denis (1870-1943) había dicho unas palabras programáticas: «Hay que tener en cuenta que un cuadro, antes de ser un caballo de batalla, un desnudo o una anécdota, es una superficie cubierta

de colores, que se encuentran agrupados según un orden determinado».

La negación programática de los géneros, ¿se correspondía con la realidad artística, o bien se trataba de retórica de combate? En 1912, en el texto ampliamente citado *Du sujet dans la peinture moderne*, Apollinaire escribe: «Los nuevos pintores pintan cuadros en los que no se encuentra ningún tema real. Y las denominaciones que aparecen en los catálogos desempeñan el papel de los nombres que simbolizan a gente, sin caracterizarla. [...] En ocasiones se dignan a emplear términos vagamente explicativos como *retrato*, *paisaje* o *naturaleza muerta*. Sin embargo, muchos de los jóvenes pintores emplean exclusivamente el concepto genérico de *pintura*».

Bastantes naturalezas muertas modernas resultan sorprendentes, también en relación con las naturalezas muertas tradicionales, cuyas coordenadas rompen, pero dan por supuestas como familiares al observador. Por así decir, funcionan principalmente como reacción a aquellas, en comparación con ellas.

Félix Vallotton (1865-1925) prestó (en París) la principal contribución, desde el punto de vista de la evolución, del arte suizo a la naturaleza muerta moderna. En 1926, Vauxcelles calificó al pintor, fallecido a finales del año anterior, como «una especie de pintor vanguardista». Apollinaire dijo que el Salón de 1912 había sido uno de los más importantes que se habían visto desde hacía tiempo. Entre varias

1650 — El concepto de «still even» (naturaleza muerta) aparece por primera vez en un inventario de Delft

después de mediados del siglo XVII — Las naturalezas muertas, cada vez más exuberantes:

«vanitas vanitatum
omnia vanitas» –
«vanidad de vanidades,
todo es vanidad».

Antiguo Testamento, Eclesiastés 1, 2



20



tendencias que dominan la pintura actual descubre una «tendance Vallotton».

Louis Hautecœur dice en 1924 que Vallotton pintó desnudos sólidos y compactos y naturalezas muertas *en relief*, en las que las manzanas habían sido pulidas con energía por un ama de casa suiza. En sus obras se aprecian una franqueza, una osadía y una audacia que despiertan respeto.

Un realismo extremado, una fría distancia y duras disonancias de color adelantan en *Pimientos rojos* de Vallotton (il. pág. 23) tendencias de la Nueva Objetividad y del Pop Art. Un reflejo que brilla sobre la hoja de un cuchillo es suficiente para hacer surgir, en este cuadro de objetos domésticos diarios pintado durante la Primera Guerra Mundial, un estado de ánimo agorero: Vallotton da a los pimientos un toque de víctimas y de vísceras.

De Juan Gris (1887–1927) procede la frase de que Cézanne tiende hacia la arquitectura y parte de ella. Maurice Raynal, en un texto que escribió en 1923 sobre Gris, dijo que la «nature morte» en realidad está más viva que nosotros; ella es la que nos observa a nosotros, que nos encontramos dentro de una jaula. Habría que observar con detenimiento las naturalezas muertas de Gris y las posibilidades de su carisma para, después, revisar el inventario de la sensibilidad propia. Uno quedaría sorprendido de los descubrimientos que harían en este ámbito, para comprobar que no solo las máquinas de escribir saben todos

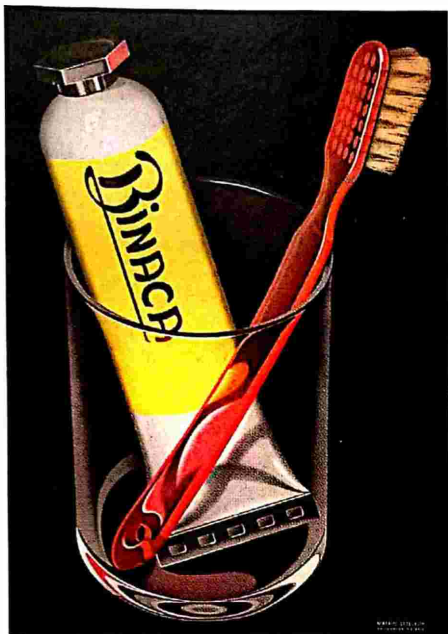
los idiomas. Esta cita, que forma parte de aquellas que siguen conservando su fuerza incluso sacadas de su contexto, recuerda el choque poético causado por los versos-naturalezas muertas obra de Lautréamont (1869), que hablan de la belleza del encuentro fortuito de una máquina de coser y de un paraguas en una mesa de disección.

Con los collages y los objetos, en la Modernidad Clásica se difuminan los límites entre pintura y escultura; la tabla misma se convierte en un objeto concreto. El movimiento Dada es fundado en 1916, en Zúrich, por Hugo Ball (1886–1927) y otros emigrantes; de su núcleo forma parte, desde un principio, Hans Arp (1887–1966). Cansado de la pintura al óleo, Arp buscó nuevos materiales. Inspirado por las xilografías de Kandinsky y conociendo los «Papiers collés» cubistas, en 1916 desarrolló un estilo orgánico-biomorfo; desde una postura de protesta contra el dominio del cuadro de tabla comienza a crear relieves dadaístas de varias capas, que denomina «formas terrenas». En ellas toman forma algunos de los problemas que se plantean en el siglo XX y que intermedian entre los géneros de la pintura y la escultura: los creó, según dijo, siguiendo las leyes del azar. La obra pretende ser anónima, como un elemento del taller de la naturaleza. «Se trató el pintar como una actividad manual; al buen pintor se le reconocía por ejemplo por encargar sus cuadros al carpintero, dándole las medidas por teléfono», dijo Alexander Partens sobre el arte dadaísta en el *Almanaque Dada* de 1920!

ahora se las denomina «naturalezas muertas de lujo»

cuadro de caballete, Cornelius Gijsbrechts crea el prototipo de este tema específico de naturalezas muertas

hacia 1670 — Con la representación autónoma del anverso de un



21. NIKLAUS STOECKLIN

Binaca

1941, Litografía, 127,3 x 90 cm

Nueva York, The Museum of Modern Art,
Richard S. Zeisler Purchase Fund

22. ANDY WARHOL

Gran lata de sopa Campbell con etiqueta desgarrada
(vegetales y res)

1962, Acrílico sobre lienzo, 183 x 137 cm

Zúrich, Kunsthaus Zürich

23. FÉLIX VALLOTTON

Pimientos rojos

1915, Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm

Kunstmuseum Solothurn, Däbli-Müller-Stiftung

21

22

Se recuerda cómo Zeuxis, en la disputa con Parraso, pintó unas uvas que engañaban a los pájaros, que acudieron a picar el cuadro. Algunas «uvas» se siguen encontrando en ocasiones en la crítica de la Modernidad a la naturaleza muerta: en 1923, Jean Cocteau escribe que las uvas del arte ya no atraen a ningún pájaro, que solo el espíritu reconoce al espíritu: el *trompe-l'esprit* vive; el *trompe-l'œil* ha muerto.

En la obra de Alberto Giacometti (1901–1966) suele haber resonancias de elementos de naturalezas muertas; en los objetos surrealistas, como en *El vacío que aloja* de 1930 (il. pág. 24) e incluso en sus famosas esculturas de espacio. A los 12 años, Giacometti pintó una naturaleza muerta con manzanas (1913), su primer cuadro al óleo. Las ideas de Cézanne habían llegado pronto a su cantón de los Grisones. En 1937 pintó dos naturalezas muertas llenas de intensidad existencial: *La pomme* y *Pomme sur le buffet*. En esta última se encuentra, central y única, una pequeña manzana. Aquí se densifica el trazo gráfico, pero parece existir principalmente en función del espacio que le rodea. En Giacometti y durante esta época, la naturaleza muerta parece ser un fenómeno marginal, pero fue la anticipación y el germen de todo su arte después del periodo surrealista.

En el *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, que publicaron en 1938 André Breton y Paul Eluard, se encuentran varias entradas relevantes para la naturaleza muerta. Por ejemplo, allí se habla de un cu-

chillo sin hoja, al que le falta la empuñadura, o el paraguas se define como pájaro azul que se ha vuelto negro. Marcel Duchamp (1887–1968) dice que se llama «Ready made» a un objeto usual que alcanza la dignidad de obra de arte únicamente por la elección del artista. La inversión del procedimiento consiste en utilizar un Rembrandt como tabla para planchar; reproduce el incunable del arte conceptual: el botellero o escurre-botellas que Duchamp adquirió en 1914 en el bazar de l'Hôtel de Ville de París, con el título *Ready made*. Bajo las ilustraciones salta a la vista además una plancha de hierro fundido con una serie de clavos sobre la superficie de plancha y con la punta hacia arriba; se trata del objeto de Man Ray (1890–1976) llamado *Regalo* de 1921: la transformación de un objeto de la vida diaria en arte. Aquí se reproduce el *Desayuno con abrigo* (1936) de Meret Oppenheim (1913–1985); la taza, el plato, la cuchara: todo está forrado de piel (il. pág. 24). O (con la leyenda *Retrato*) una naturaleza muerta de René Magritte (1898–1967). A la mesa se denomina mariposa volada.

En 1936, Marcel Jean dice en los *Cahiers d'art* que el objeto ya no está destinado a poseer un sentido simbólico prefijado y siempre igual. Trata de responder a las necesidades fisiológicas e intelectuales de carácter general, por ejemplo una necesidad que es al sector «alimentación» lo que el servicio de café recubierto de piel de Meret Oppenheim es a las tazas y las cucharas. Todo esto es suficientemente claro y se reconoce la perversión sexual y su fuerte valor político.

1675 — Joachim von Sandrart, pintor y teórico del arte alemán, habla de «cosas en detenimiento» en relación con la naturaleza muerta

siglo XVII — Inventarios demuestran que la temática de *vanitas* alcanza aprox.

«Las latas de sopa de campbell todavía las diferencia por su contenido: para cada sopa, un cuadro especial».

Klaus Honnef sobre Andy Warhol, 1999



23

apenas oculto e integrado con toda naturalidad al objeto que hace aparecer.

Cada estilo dispone de un repertorio de determinados objetos. En la Nueva Objetividad se trata de bombillas, tubos de radio, tocadiscos, aparatos eléctricos para calentar la sopa, cocina eléctrica, hormas para zapatos o una tabla de planchar; en cuanto a la plantas se encuentran cactus, ortigas, calas y ficus elásticas. Franz Roh, en su libro *Post-expresionismo. Realismo mágico. Problemas de la pintura europea más reciente*, dijo en 1925 que el espacio pictórico de un pintor según el estilo de la Nueva Objetividad «se parece significativamente a una sala de operaciones, donde los pinceles, los tubos y las pinturas se toman de un armario de médico, libre de polvo y sobre ruedas».

Las imágenes urbanas de la Nueva Objetividad de Niklaus Stoecklin (1896–1982) son, en realidad, naturalezas muertas urbanas. Su cartel litografiado de 1941 *Binaca* (il. pág. 22) de tamaño mapamundi derrocha sencillez y modernidad. Es un ejemplo de la naturaleza muerta en la publicidad, un tema fascinante. El blanco esmalte del tubo recuerda el blanco brillante de los dientes; el rojo del cepillo de dientes, encías sanas. Al mismo tiempo, los objetos representados pueden recordar el tubo de pintura y el pincel, las herramientas del pintor. El cristal, en su más moderna forma, es símbolo de una higiene sin tacha, de pureza antiséptica. El fondo negro proporciona al pro-

ducto un valor absoluto, indispensable. El mensaje es claro, como una exclamación: Binaca es el último grito del cuidado bucal, garantía del brillo en la sonrisa. La estética de la Nueva Objetividad resulta ser precursora del modo de ver las cosas del Pop Art.

still life y lifestyle

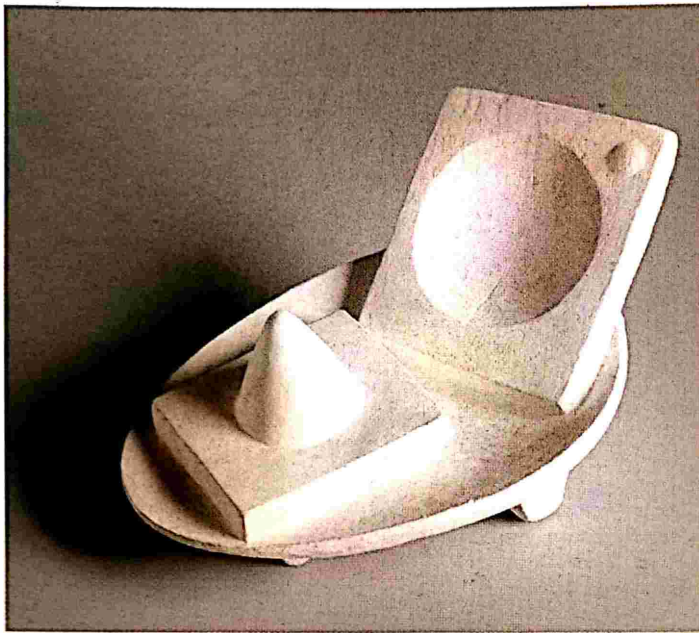
«Todo es arte y el arte lo es todo»; así decía un lema de Andy Warhol (1928–1987), un artista procedente del mundo de la publicidad. Sus lienzos de la serie de *Sopas Campbell* (il. pág. 22) son imágenes de una existencia medial y forman parte de las formulaciones más decisivas del Pop Art. Warhol anula las fronteras entre arte «superior» e «inferior» y se sustrae a cualquier intervención interpretativa. El mensaje del cuadro no se encuentra en su contenido (que va desde la lata de sopa hasta la silla eléctrica, desde Marilyn a Mao), sino en la superficie. El lugar del gesto individual heroico de los expresionistas abstractos lo ocupa una fría precisión y una lisura anónima; poco después de que hiciera el cuadro de Zúrich, pintado a mano hasta las flores de lis de la marca registrada, Warhol estandarizaría su método de producción con la técnica de la serigrafía.

«Me encanta la sopa y me encanta que también le guste a otras personas, porque nos gusta a todos juntos y entonces nos podemos

el 10 por ciento entre la producción total de naturalezas muertas

Groot Schilderboek, cuatro categorías de naturalezas muertas: flores, frutas, objetos preciosos e instrumentos de música

1707 – Gerard de Lairese distingue, en su



24

25

amar los unos a los otros». Según un texto satírico, publicado en 1963 en *The Art Journal*, a Warhol la sopa de lata le despertaba recuerdos de su madre, quien le alimentó con sopa prefabricada de tomate durante su sombría niñez. El artista reconocía la grandeza de Estados Unidos por ejemplo en el hecho de que todos, ya fueran mendigos o el mismo Presidente, pueden beber Coca-Cola y que esta siempre es buena y sabe a todos igual. Warhol pintó una lata de conserva: desde siempre, en la naturaleza muerta se habían pintado alimentos; conservaba la imagen de lo comestible. El motivo, provocadoramente trivial, de un artículo de marca normalizado de la sociedad de consumo norteamericana, es aislado y ampliado hasta lo monumental. La etiqueta rasgada permite ver detrás de la superficie aquí celebrada y deja a la vista un gris mate: la lata de sopa se convierte en un «memento mori», la imagen de la *vanitas*.

Entre las tomas fotográficas más antiguas, los primeros daguerrotipos del siglo XIX, se encuentran muchas naturalezas muertas, lo cual es comprensible si se tiene en cuenta el largo tiempo de exposición que exigían. Una de las naturalezas muertas fotográficas más conmovedoras del siglo XX es *Melted Bottle* (Colección particular), de la serie *Nagasaki 11:02*, del japonés Shomei Tomatsu (nac. 1930): muestra una botella de cerveza deformada por la bomba atómica lanzada en 1945, que causa el efecto de una figura humana demolida. El pintor alemán Gerhard Richter (nac. 1932) dijo en 1986: «La fotogra-

fía es, seguramente, un factor externo que ha contribuido a que nos hayamos olvidado de un modo de pintar y a que ya no se pueda conseguir una determinada calidad artística».

En la fotografía actual se suelen encontrar aspectos de la naturaleza muerta, por ejemplo en la obra de Wolfgang Tillmans (nac. 1968) o de Gabriel Orozco (nac. 1962). Las fotos de Tillmans son imágenes durante viajes y transmiten un sentimiento contemporáneo de vida; dirigen la mirada a la superficie social del medio ambiente, de la vida diaria y a aspectos del ámbito privado. Un ambiente multicultural, el ser y actuar en la soledad, relaciones de pareja y de grupos le interesan desde muy diferentes ángulos de visión, tanto desde el punto de vista artísticamente formal o de la técnica de las exposiciones como bajo el aspecto social, político o sexual.

En 1990, el mexicano Gabriel Orozco hizo «descansar» hojas amarillo-verdosas de plátano en un saco de dormir rojo-dorado semiabierto y las fotografió (il. pág. 25). Con esa intervención mínima surgió la fotografía *Hojas durmiendo*, una imagen idílica en la naturaleza libre. Para los suramericanos, el saco de dormir es símbolo de los turistas norteamericanos de mochila al hombro. La invención de Orozco, poética y quizá con un leve barrunto de muerte, lo sublima para convertirlo en un recipiente cálido y agradable para algo autóctono, en un objeto de culto y símbolo del nómada intelectual siempre en viaje, que también es la forma de vida del artista, pues vive en Nueva York, Mé-

1718 — El biógrafo Arnold Houbraken escribe que el pintor Hondocoeter adiestró a un gallo para que le sirviera de modelo en todo momento
1719 — Se publica *Metaloteka* de Michele Mercati; trata toda la colección de ciencias naturales del Vaticano

24. ALBERTO GIACOMETTI

El vacío que aloja

1930, Escayola, 17,5 x 19,5 x 29,5 cm

Zürich, Kunsthaus Zürich,

Fundación Alberto Giacometti

25. MERET OPPENHEIM

Le déjeuner en fourrure/Desayuno con abrigo

1936, taza de café con plato y cuchara forradas con

piel de abrigo, altura total 7,3 cm, taza: Ø 10,9 cm,

plato: Ø 23,7 cm, cuchara: 20,2 cm longitud

Nueva York, The Museum of Modern Art

26. GABRIEL OROZCO

Hojas durmiendo

1990, C-Print, enmarcado, cuadro 31,5 x 47 cm

Basilea, Kunstmuseum Basel



26

xico capital y París. En una constelación poco llamativa de naturaleza muerta, este trabajo que alude a tradiciones artísticas refleja la simultaneidad de diferentes ideas y modos de tratar objetos, y por tanto una diferencia cultural.

Con las instalaciones espaciales del arte contemporáneo, la naturaleza muerta adquirió una dimensión practicable. Por ejemplo, en los primeros años ochenta, Ilya Kabakov (nac. 1933) comenzó a recolectar residuos insignificantes de la vida diaria y dotó a cada uno de ellos de una leyenda. El hombre que nunca tiraba nada (*The Man Who Never Threw Anything Away*, 1988; Oslo, Museet for Samtidskunst) se convirtió en el protagonista de una instalación. El concepto tradicional de obra adquirió en Kabakov una ampliación fundamental: imagen y palabra (ver y leer) inician un diálogo complejo, al igual que la historia y el presente.

Las diferentes variedades de la naturaleza muerta no se han agotado aún. Los límites entre *still life* y *lifestyle* se difuminan actual-

mente. Théophile Thoré, quien llamó la atención de un amplio público sobre Vermeer, denominó en 1860 a los pintores de naturalezas muertas como pintores de objetos cualquiera («peintres d'objets quelconques»); el concepto «nature morte» es absurdo, dijo. No existe ninguna naturaleza muerta; todo vive, todo cambia en todo momento su forma. Todo es al mismo tiempo cosa y esencia, obra y autor. No, no existe ninguna naturaleza muerta: «Omnia mutantur, nil interit»; con este proverbio de las *Metamorfosis* de Ovidio (todo cambia, nada perece), Thoré quiso subrayar la esencia del ciclo, el cambio de crecer, florecer, madurar... y, de ese modo, tomó postura contra la contemplación de la naturaleza muerta en el contexto de la muerte. Teniendo en cuenta (como puede observarse en la naturaleza muerta) la reproducción de motivos occidentales barrocos, que hunden sus raíces en la Antigüedad clásica, en la Modernidad y, con un ánimo renovado, en la actualidad internacional posmoderna, las ideas de Thoré sobre la naturaleza muerta cobran mayor actualidad que nunca.

1868 — Edouard Manet, en su retrato de *Emile Zola* (París, Musée d'Orsay), hace suya una herencia clásica del trampantojo al reproducir los grabados pegados a la pared

1914 — Picasso sitúa, al modo típico del trampantojo, una tarjeta de visita sobre un cuadro cubista

crucifixión de cristo miniatura del Libro de Horas de María de Borgoña

Pintura cubriente sobre pergamino, 22,5 x 16,3 cm
Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1857, fol. 43v

Como si quisiera simbolizar el motivo de la revelación, entre los objetos del primer plano un joyerito expone su contenido; a su lado se reproduce una botellita. Sobre un almohadón de damasco, ricamente decorado, descansa un rosario. El recipiente de almizcle que cuelga de él extiende un agradable aroma. En su condición de amuleto finamente trabajado y símbolo de estatus a la vez, suele estar relleno de un material aromático caro y raro como almizcle, ambarina o algalia, a la que se atribuye defensas médico-mágicas. Un libro de devoción abierto muestra a Cristo en la Cruz, con la Virgen y el apóstol San Juan. La persona que ha estado hojeándolo parece haber salido brevemente del campo visual para dejar su puesto al observador. La escena de la Crucifixión, con multitud de figuras, se ve a través de una ventana. Juan impide que María, en su dolor, se abalance sobre su Hijo; un esbirro levanta la mano con el martillo, un hombre echa la mano al cuello de otro en la pugna por la túnica de Cristo.

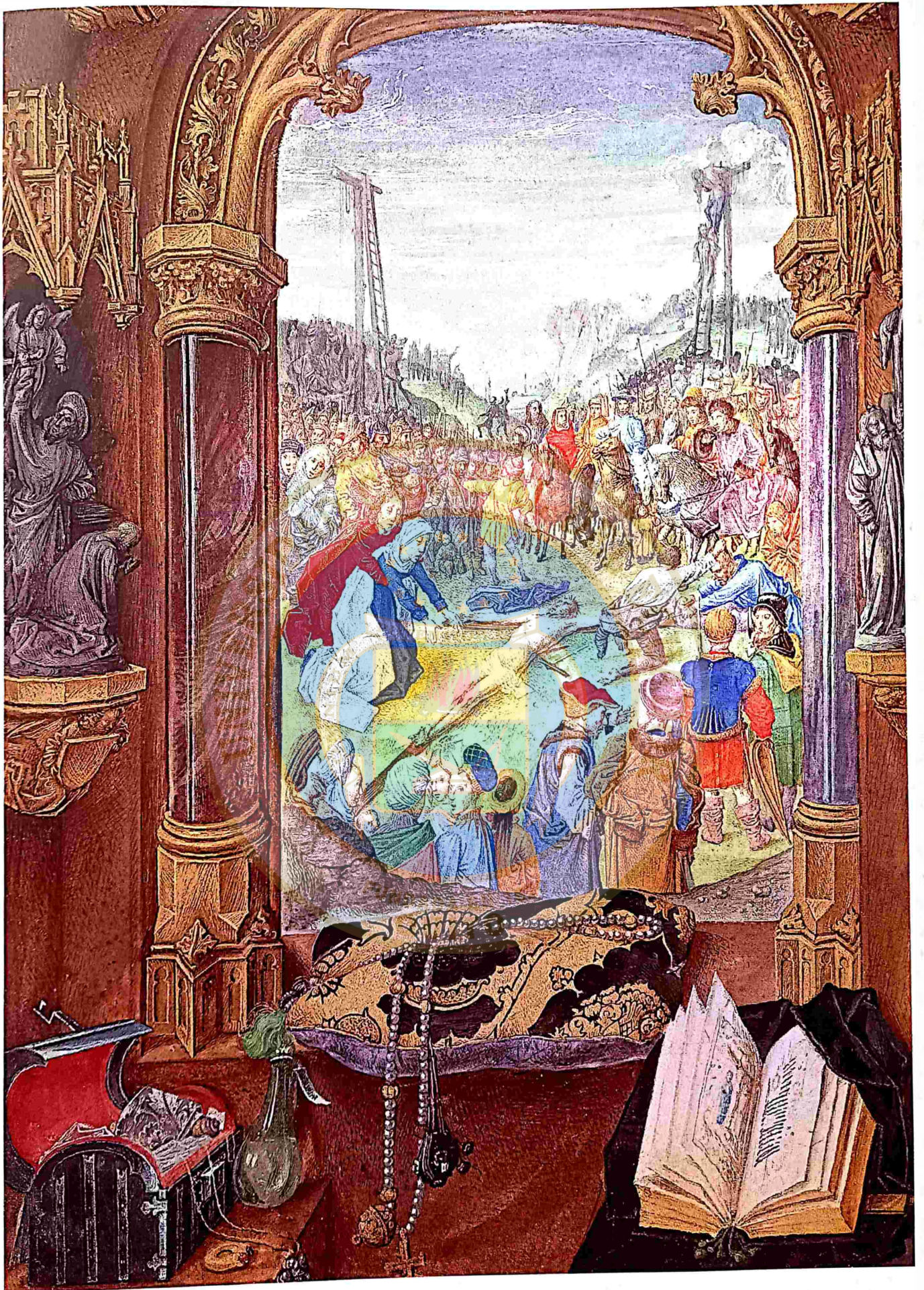
La cenefa ornamental, usual en la iluminación de libros, está aquí integrada en la imagen principal. La naturaleza muerta del primer plano ofrece referencias para el ejercicio de una devoción privada. Al igual que los accesorios extendidos de una distinguida feminidad católica, el marco arquitectónico proporciona nobleza al motivo principal. Objetos preciosos de fina factura cautivan la mirada. El Libro de Horas es un objeto artístico y de devoción, espiritual y sensitivo a la vez, que invita a rezar y que cautiva por su emotivo carácter artístico. El pintor presenta un sutil juego con diferentes planos de la realidad y posibilidades de reproducción. Las cosas y figuras simulan su propio espacio; su escala está disminuida, con lo que queda distanciada de la realidad del observador. Momentos espirituales y materiales se impregnan mutuamente de un modo encantador en este documento de cultura elegantemente cortesana: devoción y estética se encuentran en equilibrio y experimentan un aumento recíproco.

Otra miniatura completa del Libro de Horas muestra el retrato de su dueña: la distinguida dama cortesana de vestido de terciopelo probablemente sea María de Borgoña o Margarita de York. Aparece

sentada leyendo un libro, con un perrillo faldero en el regazo, en una especie de *loggia*, en cuya cornisa se compone una naturaleza muerta con objetos preciosos, dos claveles y un jarrón de cristal, con lirios. También aquí, una ventana deja ver la imagen principal, una Virgen con Niño en el coro de filigrana de una iglesia gótica. Leon Battista Alberti comparó, en 1435, un cuadro con la mirada a través de una ventana.

Se propuso identificar el autor de las miniaturas con un pintor de tabla del entorno de Joos van Wassenhove, también conocido como Justo de Gante, o incluso con este maestro, un amigo de Hugo van der Goes. Este abandonó Flandes hacia 1470 y trabajó en la corte de Federico da Montefeltro en Urbino, donde era conocido como Giusto da Guanto; fue uno de los primeros en llevar la técnica de la pintura al óleo a Italia, donde fue sustituyendo paulatinamente a la pintura al temple.

Del mismo maestro proceden las miniaturas del Libro de Horas de Engelbert de Nassau, que se conserva en la Bodleian Library de Oxford, cuyas ornamentaciones de trampantojo, obras de otra mano, muestran vasos y jarrones llenos de flores, cerámica decorada con hojas de pavo real y platillos con bayas. Cada uno de los objetos pintados se reproduce, aislado, en un nicho propio, con lo que cobra una mayor fuerza ilusionista y evidencia óptica, lo que se puede considerar como un precedente al nacimiento de la naturaleza muerta como género propio.



Florero con lirios blancos e írides marrones, Florero con írides ródenos y amarillos

Óleo sobre madera de roble, 63,4 x 24,6 cm y 63,8 x 26,6 cm

Münster, Westfälisches Landesmuseum



* 1522 Münster
† 1584 Brunswick

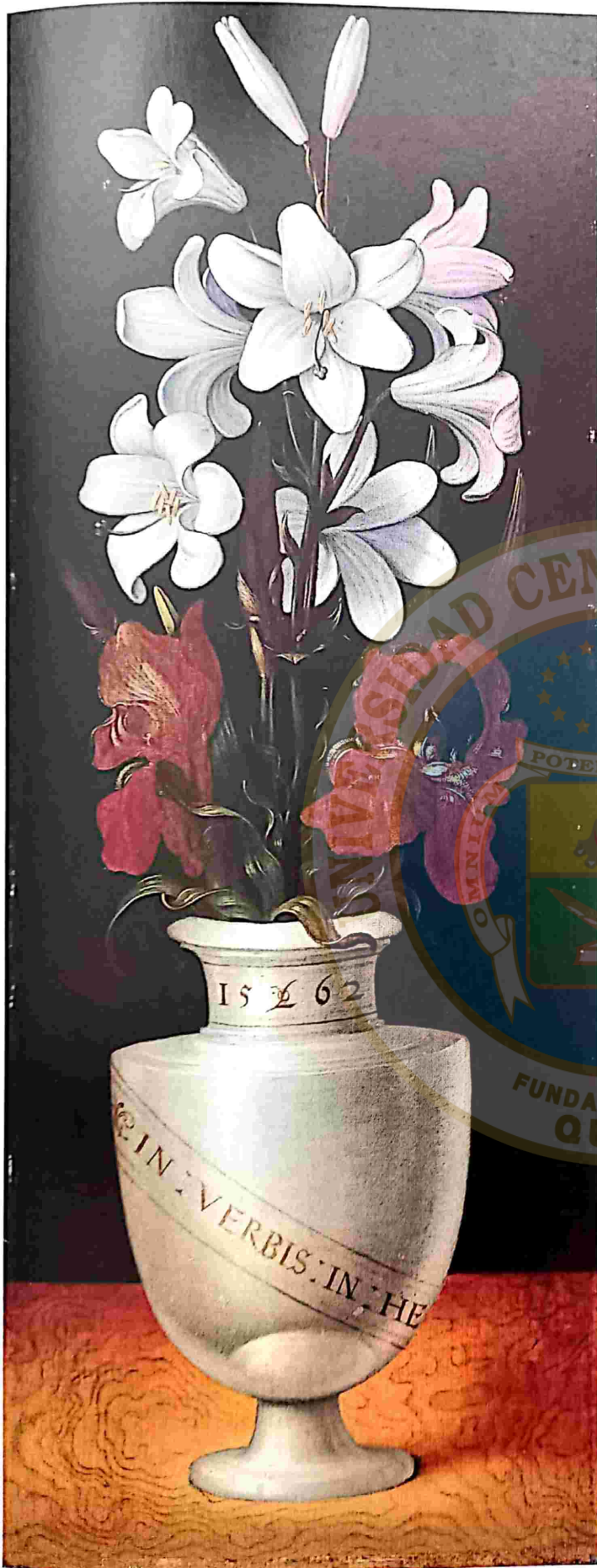
sus dolores por la Pasión de Cristo y, como consecuencia de ello, el perdón de los pecados.

La combinación de lirios blancos e írides, usual en la pintura religiosa del siglo XV, se encuentra por ejemplo en los retablos de los hermanos Hubert († 1426) y Jan van Eyck (hacia 1390–1441), de Hugo van der Goes (hacia 1440–1482) o Rogier van der Weyden (hacia 1399–1464). Como atributo, aparecen en el reverso del retrato de un hombre joven, obra de Hans Memling (hacia 1430–1494). E incluso los jarrones de alabastro se pueden interpretar en clave mariológica, pues en la letanía lauretana la Virgen es denominada «vas spirituale». Sin embargo, el florero también gusta al ojo profano; a la analogía estética entre la forma femenina ideal y el bello jarrón de la Antigüedad clásica hace referencia Angelo Firenzuola en su Tratado sobre la belleza perfecta de la mujer, de 1548. De la argumentación de Firenzuola se puede colegir sin dificultad que un florero bello es análogo al retrato de una bella mujer.

Los fragmentos de lemas que pueden leerse en los floreros, IN VERBIS IN HERBIS ET IN LAPIDIBUS EST DEUS, «en las palabras, en las plantas y en las piedras está Dios». Este lema, de cierto contenido panteísta, sitúa los cuadros cerca del arte de lemas y la sabiduría de los proverbios; las «palabras» se refieren a las palabras de la Biblia. Una variante del proverbio reza: ... EST MAGNA VIRTUS, lo cual significa que la virtud es omnipresente: en el contexto farmacéutico, las plantas y piedras mencionadas tienen un sentido especial.

El mismo lema se encuentra también en otra obra de Ludger tom Ring, el *Retrato del orfebre Reiners* (1569) que se conserva en el Herzog Anton Ulrich-Museum de Brunswick. Una mesa que recorre también el *pendant*, el retrato de su esposa, y que funde los dos espacios en una unidad presenta una rica plancha de piedra, en cuyo dibujo natural se reconocen una iglesia, un molino de viento y aves, o bien una cabeza de perfil o un dragón alado. De este modo se presenta también otra posibilidad de completar la divisa, que aporta la evidencia de esta mesa enmarcada como un cuadro: IN LAPIDIBUS EST PICTURA, «en las piedras hay pintura». Leon Battista Alberti escribió en 1435, en su Tratado sobre la pintura, que la naturaleza misma parece ejercer el oficio de la pintura, como se desprende de las estructuras de rocas de planchas de mármol: allí suele pintar centauros o rostros barbados y rizados de reyes. El humanista florentino consideraba esas estructuras como una honrosa legitimación de la dignidad de la pintura. En muchas colecciones europeas de arte se encuentran cuadros pintados sobre planchas de alabastro, que toman la estructura de la roca como punto de partida para el dibujo y la ejecución. Tales motivos elevan el ambiente misterioso en el cuadro y dan a la naturaleza un plano más de expresión, de carácter lúdico.

Entre los primeros autores de cuadros autónomos de flores merece especial mención Ludger tom Ring el Joven. Las dos tablas, delgadas y de formato alto, proceden probablemente de la instalación de una farmacia. Como recuerdo del contexto religioso de antiguos manojos de flores, las flores que aquí se reproducen se refieren a la Virgen. Como símbolo mariano, el lirio blanco representa tradicionalmente la pureza de María; el íride, por su forma alargada de lanza,



comiendo habas

Óleo sobre lienzo, 57 x 68 cm

Roma, Galleria Colonna



* 1560 Bolonia

† 1609 Roma

Annibale Carracci fue, junto a Caravaggio, decisivo en la elaboración del estilo que pronto se convertiría en un fenómeno internacional y que entraría en la historia del arte con el nombre de «barroco». «Noialtri dipintori abbiamo da parlare con le mani»; el desazón que experimentaba Annibale frente a las explicaciones teóricas se convirtió en una frase hecha: los pintores han de hablar con las manos, con su trabajo. Al superar el manierismo y unificar influencias se-

Gallery) de Annibale Carracci. Tanto este como el que aquí se reproduce, *Comiendo habas*, suponen el comienzo de una reforma e incluso el manifiesto de una noción moderna de la realidad. En un fino equilibrio entre dialecto y lengua culta, el tema cotidiano, en la tradición de Bartolomeo Passerotti (1529–1592), adquiere una nueva dignidad; la caricatura y el ridículo burlesco desaparecen. Los detalles que aparecen en otras obras de Carracci, por ejemplo los objetos de la Arcadia plasmados con un pincel áspero, en el primer plano de un buen número de sus cuadros mitológicos, permiten presentir que las naturalezas muertas de Carracci, si existieran autónomamente, serían todo un acontecimiento.

En *Comiendo habas*, el tema (de un nivel bajo) es ennoblecido por el arte pictórico. La supuesta carencia de arte, conscientemente elegida, en la representación despliega una fuerza convincente visual, subrayada por el gesto pictórico. El representado toma el pan en la mano, como el hombre moderno el ratón de un ordenador. El vaso lleno en su mitad (lo que podría ser un símbolo de templanza), se orienta hacia el observador. El conjunto está escenificado según las leyes de una puesta en escena muy hábil: el almuerzo acaba de comenzar; el goteo de la cuchara significa actualidad; está sucediendo justo en este momento. Las carencias en el sombrero y el intradós de la ventana atraen asimismo la mirada.

El pintor vivió en Roma desde finales del otoño de 1594 hasta su muerte. Con los *Amores de los dioses*, realizados hacia 1600 al fresco para la Galería Farnesio de Roma, entró en el firmamento de los pintores y sublimó su estilo hasta lo heroico. Ocupó así un puesto al lado de Miguel Ángel y Rafael. En 1604, el pintor cayó en un estado melancólico; las depresiones y una sensación de fracaso detuvieron su fuerza creadora; pero cuando Annibale murió en 1609 fue enterrado en el Panteón, junto a Rafael.

leccionadas de diferentes escuelas, creó una pintura «italiana». Con su hermano Agostino y su primo Ludovico constituyó en 1582, en Bolonia, un taller común, con un planteamiento moderno, que situaba en el centro de su actividad el dibujo de modelos y la práctica de la pintura; aquí, cada uno aportaba sus talentos y se llevaba a cabo un debate intenso con la cultura escrita de corte humanista y con la tradición iconográfica.

Los jóvenes artistas escogieron como nombre «Accademia dei Desiderosi», para llegar a la denominación definitiva «Accademia degli Incamminati»: los que al principio se consideraban «deseosos» se posicionaron más tarde como «encaminados». Partiendo del estudio de la naturaleza, se fijaron en la verdad, o (como decía Annibale con mayor precisión) en «il vivo», lo inmediatamente vivo. Carlo Cesare Malvasia escribió en 1678 que los pintores Carracci comían y pintaban al mismo tiempo, con el pan en una mano y el lápiz o el carboncillo en la otra: «il pane in una mano, nell'altra la matita o il carbone».

Una de las principales obras entre los cuadros realistas tempranos es la *Carnicería* (hacia 1582–1583; Oxford, Christ Church Picture



Facultad de Artes
BIBLIOTECA

cesto de frutas

Óleo sobre lienzo, 31-x-47 cm

Milán, Pinacoteca Ambrosiana



* 1571 Milán

† 1609 Porto Ercole

El *Cesto de frutas* aparece, en diversas variaciones, en diferentes cuadros que el lombardo Caravaggio pintó en Roma. Se convirtió, junto al claroscuro en el tratamiento de la luz, en una especie de marca del pintor. En *Cena en Emaús* de 1601 (en la National Gallery de Londres) aparece también una granada reventada en el cesto, lo cual comporta un significado simbólico religioso, pues este extraordinario fruto testimonia la Resurrección y el amor infinito de Cristo. La *«Cesta de frutas»*, abierta a todos los hombres. También significa la semilla de la fe. El *Muchacho con cesto de frutas* representa una fórmula ideal de Zeuxis, transmitida por la literatura clásica: el joven llevando uvas. Caravaggio reinventa este cuadro perdido y le da presencia y un erotismo visual.

Desde la Antigüedad clásica, la uva está estrechamente unida al debate sobre el carácter ilusionista de la pintura. Una leyenda narraba que Zeuxis pintó unas uvas que atraerían a gorriones, porque las consideraron auténticas. Una fábula de Leonardo decía que una araña había observado que las moscas se sentían especialmente atraídas por una uva dulce; extendió su tela delante de esta, con lo que mató muchas moscas. Llegada la vendimia, el campesino la tiró con la uva al lagar. De ese modo, la uva resultó ser una trampa fatal para la falaz araña, que murió con las moscas que había engañado.

Para Caravaggio, la uva al parecer era una especie de germen o principio de la idea pictórica. De las observaciones que había hecho en la uva extrajo todas las cuestiones relacionadas con la agrupación, el colorido y el claroscuro. Las frutas maduras, de extraordinario olor,

pueden apelar no solo al paladar, sino también a otros sentidos; pero para el cristiano tienen también un significado moralizante, pues recuerdan el pecado. La maravillosa manzana muestra la picadura de un gusano; sin embargo sería incorrecto ver aquí una referencia a la vanidad, a lo efímero de todo lo terreno, pues si bien la manzana presenta esa mancha, en primer lugar es una fruta muy apetitosa, que atrae para ser mordida. La mancha es índice del realismo que escenifica el pintor; como tal se sitúa al lado de las moscas y el polvo que otros pintores reproducen en sus obras. De este modo se eleva el contenido realista; o mejor, su ficción.

De modo similar se han de interpretar también las gotas de rocío plasmadas. En sus *Eikones*, Filóstrato escribe: «Pero, como el cuadro busca la realidad, hace que de las flores chorree un poco de rocío». Las gotas de rocío, de una finura de miniatura, evocan frescor; son las lágrimas que derramó Aurora, la diosa del amanecer, por su hijo Memnon. También son el alimento poético para saltamontes, cigarras y pullos. De la condensación de rocío surge la mariposa. En el fondo del mar, la unión de la ostra y la gota de rocío produce la perla, símbolo de la más alta perfección, en la que lo celestial se ha convertido en terreno. De este modo, las gotas de rocío dan al cuadro el sello de la perfección.



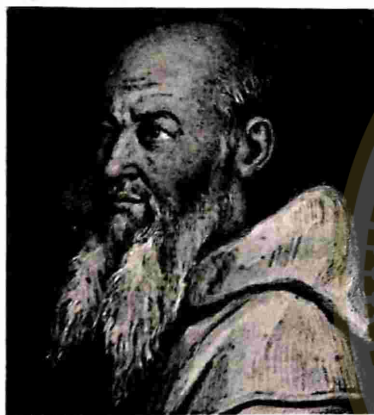
Muchacho con cesto de frutas, 1593-1594



Bodegón con membrillo, repollo, melón y pepino

Óleo sobre lienzo, 68,9 x 84,5 cm

San Diego Museum of Art. Donación de Anne R. y Amy Putnam



* 1560 Orgaz
† 1627 Granada

El espacio cristalino y reducido de Sánchez Cotán es una despensa, un nicho fresco en la pared de un «cantadero», en el que se mantienen frescos los alimentos. Diríase que se siente a la persona que lo ha compuesto, si bien está ya ausente. Un estudio detallado del escenario permite ahondar en los tamaños y proporciones, y comparar las calidades entre sí. El pesado repollo cuelga más abajo que el ligero membrillo; el melón es dulce; el pepino, más bien agrio. Resuena una definición religiosa de la belleza, tal y como se conoce de los proverbios de Salomón que recoge el *Libro de la Sabiduría* veterotestamentario. La investigación ha incluido además analogías con especulaciones neopitagóricas puestas en práctica en la rigurosa geometría de la arquitectura española, por ejemplo en El Escorial. Más que en doctrinas matemáticas sobre proporciones y armonías, las reglas de la ingeniosa composición de Sánchez Cotán radican en el ojo del pintor.

En su lapidaria yuxtaposición, los objetos están tan adelantados que algunos rompen el plano estético y se introducen en el espacio real del observador, que por así decir los extrae del cuadro, con lo que puede perturbar o modificar el orden pictórico. La luz del sol y las marcadas sombras intensifican aún más ese efecto. El fondo está oscuramente cerrado; en esa negrura impenetrable se pueden proyectar cosas con mucho significado: no ofrece alusiones figurativas, sino que evoca lo absoluto.

Sánchez Cotán da una calidad arquitectónica a las carnosas hojas del cardo, una verdura emparentada con la alcachofa, protago-

nista inconfundible de varios de sus «bodegones» (il. pág. 34). El cardo blanqueado ya está preparado; se han quitado las hojas con sus espinos cortantes. Los tallos, elegantemente curvados, constituyen la parábola formalmente cautivadora que se encuentra repetidamente en las obras de Sánchez Cotán como principio compositivo básico.

Algunos de los objetos se encuentran en otras obras de Sánchez Cotán. El fenómeno de que un pintor produjera varias versiones de una invención que considerara buena, con variaciones o desplazamientos sutiles de la disposición de los objetos, se encuentra frecuentemente en el género de las naturalezas muertas. También en la composición musical de esa época, los arreglos análogos eran muy frecuentes. Como, por regla general, la naturaleza muerta es temáticamente poco innovadora y no se produce una distracción notable por el argumento, la vista se centra desde un primer momento en la calidad de la ejecución y en la representación, con lo que estas obras se convierten en una auténtica escuela del ver. Al igual que en la ejecución musical, en la que se trata de la forma en que se lleva a cabo, en la pintura desempeñan un papel central la pincelada, el ritmo y las cualidades estilísticas.

El colorido en algunas partes del cuadro se puede comparar con las partes emocionantes en la música, convincentes en la arquitectura o especialmente logradas en la literatura.



Bodegón de caza, hortalizas y frutas, 1602



JAN BRUEGHEL EL VIEJO

Jarrón con flores

Óleo sobre cobre, 65 x 45 cm
Milán, Pinacoteca Ambrosiana



• 1568 Bruselas
† 1625 Amberes

Brueghel pintó este *Jarrón con flores* por encargo del Cardenal Federico Borromeo, antiguo propietario también del *Cesto de frutas* de Caravaggio (il. pág. 33). Servía como objeto de meditación, pues este príncipe de la Iglesia estaba convencido de que Dios había dotado a la naturaleza de estímulos de los sentidos para que los espíritus contemplativos se sintieran atraídos y, a través de su meditación, llegaran al creador. Agostino Mandirola defendía, aún en

plano y apenas se cruzan. En una carta a su mecenaz Borromeo, a quien había conocido en Italia, Brueghel escribía (en 1606 y desde Amberes) que había estado en Bruselas para pintar del natural («trarre dal naturale») algunas flores desconocidas, que elogia tanto por su naturalidad como por su belleza y por ser raras.

Entre los insectos que animan el bouquet se encuentran también mariposas. Quien las pinta continúa una tradición ilustre, pues incluso Zeus, el padre de los dioses, ejerció esta actividad artística, como le presenta Dosso Dossi (hacia 1490-1542) en el cuadro *Júpiter y Mercurio* de aprox. 1530 (Viena, Kunsthistorisches Museum). Mientras pinta desea no ser molestado, tampoco por la virtud, que iba a quejarse de Fortuna; pero nadie le oye, pues todos tienen cosas más importantes que hacer como por ejemplo ocuparse de que las calabazas florezcan en su momento, o también de que las mariposas adquieran alas bellas.

1652, la opinión de que en la variedad de las flores se podía meditar sobre las variadas e imperecederas alegrías celestiales, así como sobre los diferentes grados de la beatitud.

Pintar flores significaba medirse con la naturaleza justo en el campo en que ella actúa como pintora. Con el pincel y los colores, los pintores crearon una primavera viva, llena de flores imperecederas, no destruidas ni por la canícula ni por la nieve invernal. Un bouquet de flores como el que aquí se presenta no podría componerse en la realidad, no solo porque las flores no florecen todas al mismo tiempo, sino también porque caería bajo su propio peso. La categoría estética del equilibrio precario se extiende por toda la historia de la naturaleza muerta, en toda su variedad.

En el *Jarrón con flores* de Brueghel, una auténtica celebración pirotécnica de colores y formas, las flores pequeñas se encuentran abajo; las grandes y pesadas, en la parte superior: de este modo se dirige la mirada a través de esta pieza de gabinete de la pintura. Las flores, pero no los tallos y las hojas, de unas cien variedades distintas, están iluminadas homogéneamente. Se encuentran ordenadas en un

En la tradición cristiana, la mariposa es un reflejo del ser humano, del ciclo compuesto por la vida terrenal, la muerte y la resurrección del alma. Si en el cuadro también aparece una abeja, sería un indicio de la cuidadosa selección del pintor, quien de entre las innumerables variedades de flores dirige su atención solo a las más hermosas. *La Virgen rodeada de una guirnalda de flores* (1618-1620; Múnich, Alte Pinakothek), en la que Rubens (1577-1640) pintó las figuras, refleja la costumbre de adornar imágenes del culto con coronas de flores, como ya habían hecho los antiguos griegos con sus estatuas de dioses, solo que ahora las flores proceden de un jardín espiritual.



Bodegón con aves

Óleo sobre lienzo, 156 x 218 cm
Colonia, Wallraf-Richartz-Museum



• 1579 Amberes
† 1657 Amberes

Frans Snyder, el pintor de bodegones con animales y escenas de caza más importante de Amberes, es al mismo tiempo el fundador de lo que se denomina la naturaleza muerta de aparato flamenco. En la entrada de los buenos restaurantes de Bélgica los bodegones al estilo Snyder siguen atrayendo aún hoy la atención de los que pasan por delante de ellos. Snyder colaboró frecuentemente con Peter Paul Rubens para decorar sus cuadros con arreglos formados

por diversos objetos. En las naturalezas muertas de Snyder, la influencia de Rubens se aprecia en los complejos principios compositivos y el dramatismo de la escenificación, así como en la ductilidad de las formas y en el suntuoso esmalte de los colores.

Águila, cisne, cigüeña, garza, pavo real y otras aves de plumaje mojado e irizado son los protagonistas de la escena aquí representada. Una cacería de cobre con alcachofas, una verdura que se había importado recientemente a los Países Bajos desde el área levantina pasando por Italia, y la cabeza de un jabalí sobre una plancha de madera manchada de sangre sobresalen en la mesa con su mantel rojo, ante el que llaman la atención un cesto lleno de uvas y un banco con caza: perdices, un faisán, pájaros muertos y una pareja de gallo y gallina.

Este bodegón de lujo llama la atención por su formato, que hace pensar en espacios muy amplios en la casa de un comilante desconocido. El cuadro ofrece, con una opulencia derrochadora, toda una riqueza de alimentos y trofeos de caza. Cuando el observador (siguiendo la huella que le marca el placer de la vista) se ha abierto camino

por la exuberante aglomeración de aves y caza, se topa (a través de la ventana) con una escena galante en el fondo, en la que un hombre entrega un mensaje amoroso a una mujer. Probablemente despierte recuerdos de deleites pasados, también visuales, así como la alegría anticipada que provocan otros placeres. En su indeterminación, la interpretación de la escena del fondo es sintomática para el modo en que funciona un cuadro de estas características y muy informativa en relación con su amplia gama semántica.

El sistema dual (el cuadro dentro del cuadro), tal y como aparece en los interiores de cocinas e imágenes de despensa de los manieristas flamencos Aertsen (il. pág. 17) y Beuckelaer (hacia 1530-1574), trae al cuadro un segundo plano que fomenta el interés del observador. De este modo, las oposiciones definen la noción del cuadro: la comparación entre la naturaleza muerta o pintura de género con la pintura de historia, que acabará expulsando a esta del campo visual. Las diferentes poses de los animales representados despiertan emociones. Snyder ha trasladado a una naturaleza muerta dinamizada la expresión y las formas de patetismo de la pintura de historia, como harán más tarde otros artistas: Pieter Claesz (il. págs. 40, 41) o, en la pintura pasajista, Jacob van Ruisdael (1628/29-1682).

Que las naturalezas muertas de frutas y verduras frecuentemente combinan detalles que, debido a los diferentes momentos en que maduran, no suelen darse conjuntamente en la naturaleza, lo demuestra (por solo mencionar otro ejemplo de Snyder) el óleo *Caza, aves, cesto de frutas, bogavante y verduras* (década de 1630; Colonia, Wallraf-Richartz-Museum), en el que un haz de espárragos y unas uvas forman un conjunto. Además, una ardilla y un papagayo retozan, de modo inverosímil, en el cesto de frutas. Además de simbolizar el sentido del tacto, el ave exótica significa también imitación artística; además, con su elocuencia da voz y lengua al cuadro mudo.



PIETER CLAESZ (1596/97-1660)

hacia 1628

Naturaleza muerta con esfera de cristal

Óleo sobre madera, 36 x 59 cm

Múrmberg, Germanisches Nationalmuseum

En *Naturaleza muerta con esfera de cristal*, Pieter Claesz desarrolla un teorema de su arte. La luz conduce la mirada a los diferentes detalles. El vaso volcado, vacío hasta la última gota, parece simbolizar la brevedad de los placeres terrenos. El reloj de bolsillo, caído del revés y abierto, parece insinuar que alguien ha intentado sondear la misteriosa naturaleza del tiempo. El violín con su arco en oblicuo lleva diagonalmente al fondo. El instrumento alude probablemente a la comparación y la pugna entre las artes de la pintura y la música. La pluma y el estuche, con el libro, hacen referencia a la escritura, la literatura y al carácter logocéntrico de la *vanitas*.

Comparando el cuadro metafóricamente con un ojo que dirige su mirada al observador, el motivo de la esfera de cristal cautiva por su particularidad temática. Como si estuviera hechizado por el arte, en su superficie se refleja el autorretrato del pintor. Como está presente «ineficientemente» (es decir con su retrato), el artista puede reafirmar a pesar de su obediencia a la tabla, que se convierte en un documento autobiográfico.



Bodegón con vaso grande, taza de plata, reloj de bolsillo y libro, 1636

«Pictor in tabula»: el pintor está en la tabla. El autorretrato reflejado en una «nature morte» probablemente deba entenderse como una referencia a que todo cuadro oculta más de lo que revela. Además es un claro indicio de que los objetos reproducidos están distantes e inmutables: gracias a su relieve, marcado y llevado a la cercanía, y al ritmo de las formas redondas, convexas y cóncavas, animan en un primer momento a ser tocadas. La ausencia de las cosas reales se ha transformado, en el momento de la participación visual e intelectual por el observador, en una presencia viva.

Con su fragilidad reflectante, la esfera de cristal recuerda además una pompa de jabón, un símbolo tradicional en la pintura de la naturaleza muerta de la fatal fragilidad de la vida humana, que el pintor comparte con el observador: «Homo bulla», el hombre es una pompa de jabón. El reflejo de una ventana cerrada (casi la inversión de la idea formulada por Leon Battista Alberti de que un cuadro es una ventana abierta, a través de la cual se puede observar lo pintado) llama la atención por su forma de cruz, una alusión (como puede presuponerse) al pensamiento cristiano. Con su arte, el pintor ha desafiado a la naturaleza y superado la extraordinaria dificultad que conlleva escenificar en una superficie (como por arte de ensalmo) un mundo de tres, si no de cuatro, dimensiones. De este modo, la tabla pintada resulta ser un espejo mental, una auténtica superficie de proyección, en condiciones de ofrecer un espacio asociativo y mover el alma del observador.

La escenificación de objetos mudos que hace Claesz en su *Bodegón* de 1636 causa el mismo efecto que el invento de un experimento escénico. El autor clásico Filóstrato pregunta, en los *Eikones* del siglo III d.C., una colección de descripciones de cuadros: «¿Por qué no tomas rápidamente las olivas que aquí se encuentran, ya maduras? ¿No sabes que pronto no las podrás encontrar tan frescas, sino carentes ya de su esmalte?»



REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN

Bodegón con pavos reales

Óleo sobre lienzo, 145 x 135 cm

Ámsterdam, Rijksmuseum



* 1606 Leiden

† 1669 Ámsterdam

esq. en a ismo, parece anticipar aspectos del impresionismo. Una muchacha ni a, en el fondo, a través de una ventana a este conjunto modulado por la luz; pocas veces se ha pintado el sentido de la vista de un modo tan convincente.

Se observa una peculiar interacción entre los objetos y la niña. La división en dos (la naturaleza muerta en el primer plano y la figura del fondo) podría llevar a buscar reliquias del sistema pictórico dual al estilo de Aertsen y Bouckelaer. La combinación de naturaleza muerta y figura se encuentra sin embargo, antes y destacadamente, en Caravaggio; después, en Baschenis (il. pág. 48) o Bernardo Strozzi (hacia 1581-1644), y mucho más tarde, por ejemplo en Lovis Corinth (1858-1925). Las características de la imagen de la muchacha no deben dejarse de lado: no se trata de un retrato, sino de un tipo, un carácter. La muchacha aparece como una niña que exterioriza su sorpresa frente al mundo. Plinio escribe que Parraso pintó a «dos muchachos, a los que se notaba la inocencia y la candidez de sus pocos años». La sencillez no es solo la característica de la niña sino también, subrayada por la reducida gama de colores, de todo el cuadro, pues

Con las alas ampliamente extendidas y el pico patéticamente abierto, un pavo real aparece colgado, cabeza abajo, en el vacío; otro ejemplar descansa pesadamente, sin vida, sobre la mesa; la cabeza sobresale, proyectando sombras, por encima del borde; cae sangre al suelo, que estimula macabramente la mirada para dar al cuadro una presencia temporal inmediata. El cesto de frutas apenas recuerda ya a Caravaggio (il. pág. 33); antes al contrario, en su rápido

es la categoría estética que se opone, como alternativa, a las tendencias «barrocas» predominantes en la pintura de su época.

El verdadero tema de este cuadro pintado con gran elocuencia es la pintura misma, su ritmo y su franca exhibición. La forma se transforma en un devenir dinámico, animado en su interior. Solo en el ojo del observador y desde una cierta distancia, el conjunto de luces y colores se convierte en una imagen integral. El tema tiene sus precedentes en los bodegones y cuadros de banquetes, despensas y cocinas flamencos. Aquí se han de mencionar pintores como Frans Snyders (il. pág. 39), Adriaen van Utrecht, Jan Fyt (il. pág. 47) y Pieter Boel; más tarde Jan Baptist Weenix asumirá una importante posición en el desarrollo de los cuadros de caza; hasta Chardin seguirá extrayendo ideas de esta tradición (il. págs. 58, 59).

De la mano de Rembrandt procede también una de las más extraordinarias naturalezas muertas en el campo de las artes gráficas, el grabado de un *Caracol marino* de 1650. Con un único objeto, el artista parece querer llegar hasta los límites de la naturaleza muerta. Para este *petit rien* escoge un lenguaje formal lapidario, con sombras y superficies de luz, como si se tratara de un cartel con el nombre «Caracol marino». En el cono de este caracol de dibujo regular, la naturaleza actúa como arquitecta. La apertura, de la que parece salir el bramido de mares exóticos, hace referencia al interior, insondable pero lleno de vida. Como la casa de un caracol, también este cono marino podría simbolizar la brevedad de toda morada humana en la tierra.



Caracol marino (conus marmoreus), 1650



cesta de vasos

Óleo sobre lienzo, 52 x 63 cm

Estrasburgo, Musée de l'Europe Notre-Dame

El motivo del «cesto lleno de vasos de beber lavados», según dice el pintor alemán y biógrafo de artistas Joachim von Sandrart en 1675, no lo inventa Stoskopff, sino que más bien lo aísla (con lo que lo hace, con mayor énfasis, suyo) a partir de un contexto amplio de una rica mesa puesta, como puede verse en obras de los artistas Lucas van Valckenborch y Georg Flegel (il. pág. 13), aproximadamente contemporáneos suyos. El motivo es una especie de *pendant* de los cestos de frutas, de los cuales el de Caravaggio es el más importante (il. pág. 33): allí objetos naturales, aquí artificiales.

El pintor elige este cesto con vasos, para hacer de él un campo de ejercicio para la transformación virtuosa, realizada pensando en el efecto, del juego de luces y sombras, reflejos irisantes, observaciones ópticas producidas por capas de cristal (sencillas o varias superpuestas), así como vasos de metal opaco. Así se expresa de un modo especialmente rico un motivo procedente de la competencia entre las artes, enraizado en la ekfrasis antigua (la descripción elocuente de un

objeto artístico), según el cual la pintura (a diferencia de la escultura) puede simular también algo transparente, translúcido, el brillo y los reflejos. Aunque obsoleto desde el punto de vista compositivo, la *Cesta de vasos* de Stoskopff convence por la forma maravillosa, tintineante y opulenta de la presentación pictórica, que en cierto modo extrae la esencia del tema: llama la atención una tendencia a liberar el temple de la representación pictórica de las cadenas de la mera representación.

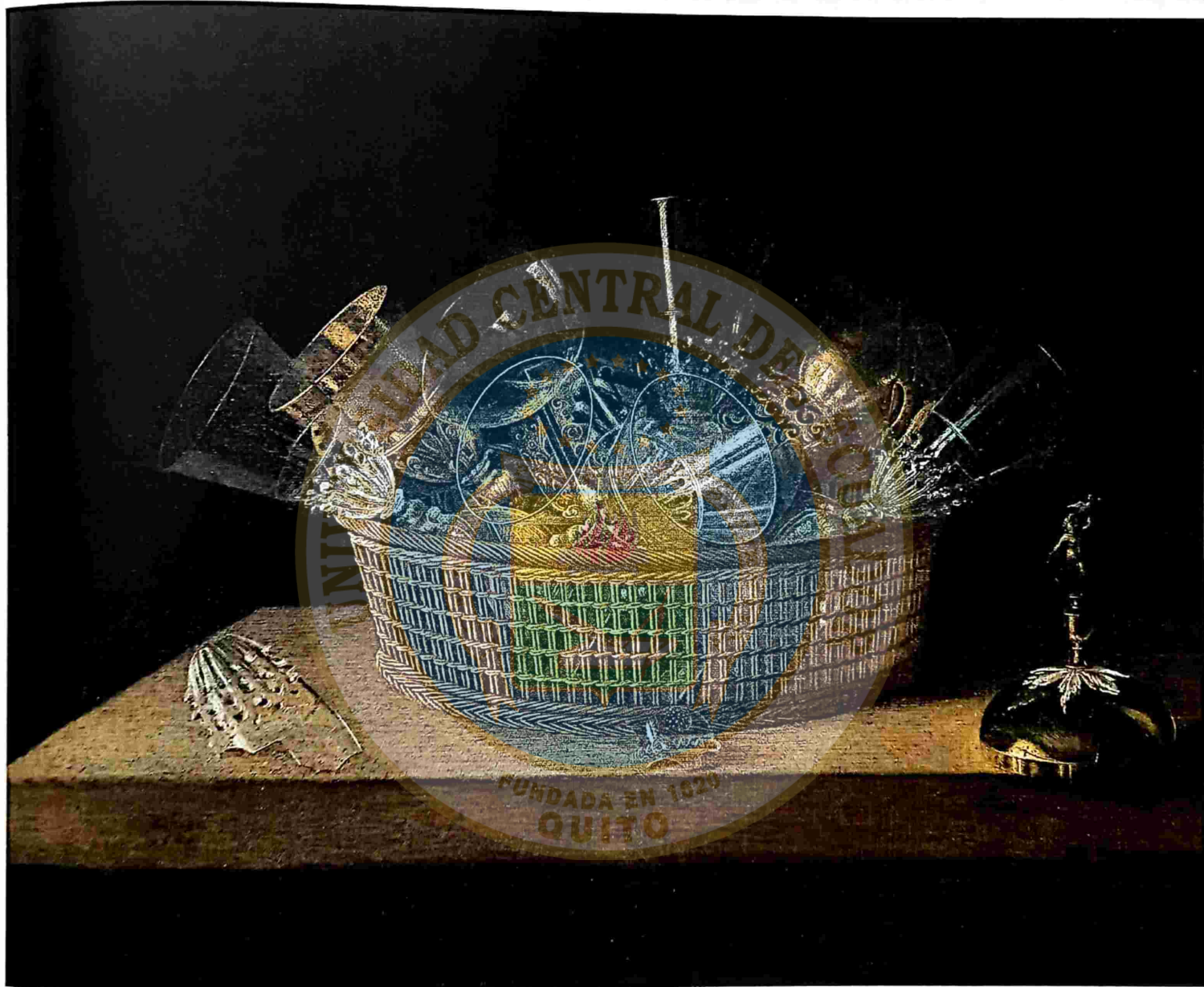
El vaso roto tiene bordes afilados como los de una hoja de afeitar, que deleitan a las personas interesadas por los valores pictóricos; por el contrario, el observador despistado y que sucumbe a la ficción corre peligro de lesionarse virtualmente. En un cuadro como el cesto con vasos de 1644 (Estrasburgo), la fragilidad del vidrio queda subrayada por el punto de rotura que en un primer momento sorprende, pero que luego estimula el sentido de la vista.

Con la cuba en la que nada una carpa, en el cuadro *Los cuatro elementos*, Stoskopff presenta la vista directa, en alzado e interior de un objeto; probablemente se trate de uno de esos casos de perspectiva manipulada, directamente influenciada que, junto a sus funciones tradicionales, también se emplea (de modo similar a la dirección de la luz) como medio de realizar un cuadro, para dirigir la mirada del observador. Es como si Stoskopff hubiera intentado imitar el movimiento de la vista al observar, moviéndose lentamente, como si hubiera dividido la mirada en varios momentos. De este modo, la naturaleza muerta (un género que por definición no tiene argumento) adquiere un momento potencialmente de acción, con lo que se temporaliza la representación.

Una exigencia usual del tiempo que se planteaba a todo buen pintor era la de la «universalità». Como dice Leonardo, la pintura (a diferencia de sus artes hermanas) puede mostrar, entre muchos otros fenómenos de lo visible como cantos rodados en el fondo de un río, incluso los peces en el agua: «li pessi scherzanti infra la superfizie dell'acqua et il fondo suo».



Los cuatro elementos, 1630-1640



concierto de pájaros

Óleo sobre lienzo, 120 x 172 cm

Vaduz-Viena, Colección de los Príncipes de Liechtenstein

Después de Frans Snyders, Jan Fyt tiene fama de ser el mayor pintor flamenco de animales. Merecen mención sus naturalezas muertas de piezas cobradas y cuadros de caza al aire libre, un género del que puede estar considerado como inventor. Jacob Campo Weyerman llamó a Fyt, en 1729, un segundo Noé, pues también él reúne en su pintura a animales y aves; en él ve una especie de Van Dyck de la naturaleza muerta.

Seguendo el principio de la elección y con una clara referencia iconográfica a Snyders, Fyt ha compuesto un conjunto de aves selectas las más llamativas: un pavo real, sagrado para Juno, la madre de los dioses de la Antigüedad, con su plumaje salpicado de ojos, da a todo el cuadro una belleza distinguida y brillante. Un papagayo (ara) nariño, un gallo vigilante, con cresta, una gallinácea y dos garzas contribuyen, cada uno con su canto, al éxito de este concierto cacofónico formado por un graznido estridente, arrullos y chillidos agudos, mientras que un arrendajo mira sorprendido en un libro vacío de notas y se ha enredado en las ramas de un árbol, bajo el que está tendida una paloma muerta.

El papagayo se dirige acústicamente al observador. El diccionario universal Zedlers menciona en 1740 a un papagayo que hablaba «holandés, español e indiano y que en esta última lengua cantaba canciones enteras; también imitaba las voces de los animales». En el célebre poema épico *La Jerusalén Liberada* de Torquato Tasso (1575) se mencionan los «sonidos voluptuosos» de un concierto de pájaros «garbosos» que se oyen en la noche poética en el jardín de las delicias de Armida. Al igual que en el cuadro de Fyt, un papagayo sobresale del cuadro. Lo que no se sabe es si —como el de Tasso— canta una canción sobre la vida efímera y llama a que se corte la «rosa de Amor», porque el cuadro permanece mudo.

La idea, ampliamente difundida, de la pintura muda se remonta a la filosofía clásica. En *Faidros*, Platón pone en boca de Sócrates las siguientes palabras: «La escritura, y en esto es igual que la pintura, tiene una cosa desagradable. Pues los productos de esta aparecen

como si estuvieran vivos; pero si les preguntas, se callan distinguidamente». Joachim von Sandrart habla en 1675 de la pintura como «por lo común silenciosa o muda».

Sus colegas pintores flamencos y holandeses de Roma pusieron a Fyt el mote de «Goudvinck»; es decir, «camachuelo». Esos pintores estaban unidos en la «Schildersbent» y eran llamados «Bentvueghels». Por esto no sería extraño que las aves de este cuadro, que desea ser una oda a lo variopinto de la vida y del arte, se asocien con los «Bentvueghels».

En 1776, Christian Nikolaus Eberlein describe una variante del cuadro en la «galería ducal del arte de Salztthalen», el actual Museo Herzog Anton Ulrich de Brunswick, de la siguiente manera: «Una paloma muerta es llorada por algunas aves. El pavo real que aparece sentado en el centro, un cuervo indio y un gallo llaman extraordinariamente la atención». Si se acepta esta interpretación, no parece peregrino —teniendo en cuenta el carácter de parodia que va unido al tema del concierto de aves y a las ceremonias casi blasfemas de los «Bentvueghels»— ver en el cuadro de Fyt ecos de una desfiguración irónica de la «Lamentación por Cristo muerto» con su retórico vocabulario de gestos. Al igual que en esta se representarían diferentes afectos: dolor, desesperación, compasión, emoción, dolor imitado y otros más. De este modo, el papagayo podría llamar al observador a unirse al coro de luto que forman los protagonistas del cuadro.

«Aunque todos llevan el nombre de ave, existen diferentes especies. Así como se diferencian por su especie, también lo hacen por la diferencia de su naturaleza, pues unos son simples como las palomas y otros astutos como la perdiz...».

Bestiarium, comienzos del siglo XIII,
Oxford, Bodleian Library, Ms. Ashmole 1511, fol. 37v



EVARISTO BASCHENIS

hacia 1665

Ricerca quinta

Óleo sobre lienzo, 99 x 146 cm

Bruselas, Musées Royaux des Beaux-Arts



* 1617 Bérgamo

† 1677 Bérgamo

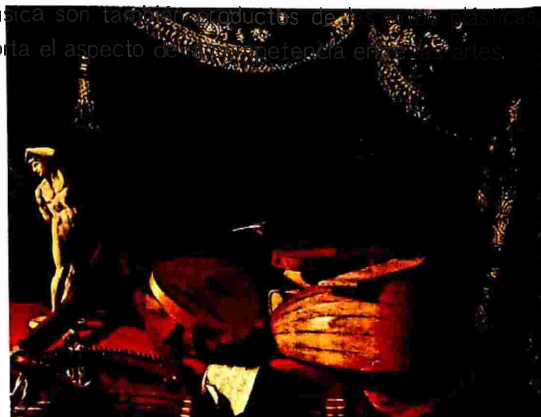
En *Ricerca Quinta* de Evaristo Baschenis, todo está preparado para que el observador experimente la plasticidad no solo visual, sino también táctilmente. En el violón, la «prima-donna» del cuadro de Bruselas que estimula los sentidos del espectador, la forma en su conjunto y los detalles evocan lo femenino. Aquí, como en muchas otras naturalezas muertas del artista, se aprecia una subliminal tensión erótica. La extraordinaria interacción de superficies cóncavas y convexas, de volúmenes vacíos y llenos, recuerdan al mismo tiempo la arquitectura que surgió en esa misma época barroca.

Baschenis toma literalmente la doctrina compositiva del contrapunto y la traspone en una dimensión espacial, de modo palpable, en su cuadro. El tema de la fuga, por ejemplo, puede experimentar los siguientes cambios: aumento, disminución, inversión. Así, el tema aparece agrandado con el violón y viceversa, reducido con el violín, así como invertido con la mandolina y la guitarra alemana. Imitación en el movimiento contrario —dependiendo del movimiento que se considera principal en el cuadro— se aprecia bien en el violín que sobresale hacia delante o bien en la guitarra dirigida hacia atrás. La hoja con las notas que aparece en el centro del cuadro, en cuyo pentagrama superior está aludido el material de sonido y por debajo la realización, se convierten en la clave de la composición del cuadro; así, el título *Ricerca Quinta*, que denomina la pieza musical estilizada, se puede considerar también como el título del cuadro.

Las manzanas —«mele» en italiano— aluden por su sonido a la melodía, «melos» en griego, a la música y a la melancolía. Con la con-

figuración y el llamativo tono de las cintas roja y azul se evoca asimismo el sonido. En el siglo XVII se debatieron teorías sobre la analogía entre colores y sonidos. Según estas se puede suponer que, con una cinta roja y otra azul, Baschenis quiso pintar una quinta. El color dominante en el cuadro, el marrón, se puede relacionar —en la música— con el bajo. A diferencia de la realidad, el sonido en pintura tiene la desventaja de que no puede oírse; sin embargo, tiene la ventaja de disponer de eternidad; mientras que la música, en el momento de sonar, se reduce a la nada, la pintura es capaz de proporcionar duración a sus objetos. Baschenis responde así al reto formulado por Ausonio en la época Tardoantigua: quien desea pintar de modo similar, ha de pintar el sonido. En otros lugares pintó polvo con huellas de los dedos, no como motivo de *vanitas*, sino como una metáfora de la música: del tacto, de la pulsación y del tiempo.

En ocasiones, el mensaje del cuadro se amplía añadiendo una pequeña escultura. Además de hacer referencia a que los instrumentos de música son también productos de la mano humana, una estatuita aporta el aspecto de una metáfora en los instrumentos.



Instrumentos de música con estatuita de San Sebastián, hacia 1660

Instrumentos de música con estatuita de San Sebastián, hacia 1660



Bodegón con nautilo

Óleo sobre lienzo 79,4 x 67,3 cm

Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza



* 1619 Rotterdam
† 1693 Ámsterdam

Willem Kalf dedicó su extraordinario talento a describir objetos de lujo, metal brillando a la luz y moluscos exóticos, que brillan como rocas en la noche. No pinta tanto los objetos como el juego de luces, que a su vez constituyen su escenario y sus actores. En el contexto del estilo de Kalf se han de mencionar el claroscuro de Rembrandt y la pintura de puntos de color de Jan Vermeer (1628-1691), así como su contraste preferido en blanco y amarillo; las elevaciones

plásticas de la materia de la pintura, en diferente configuración, están ya presentes en estos pintores. Los mejores cuadros de Kalf forman parte de los mejores punteros de la naturaleza muerta e incluso de toda la historia de la pintura europea. Una emocionante ejecución pictórica llega con fuerza al fondo del tema del cuadro, que testimonia un impulso globalizador del siglo XVII; lo que queda en la memoria son los valores anímicos, de luces y sombras. Con el eco que producen en el observador, todas las escenas de objetos, por así decir, se humanizan.

En sus naturalezas muertas de aparato, Kalf plasma con refinamiento pictórico el ambiente del bienestar, que cada vez más se define a través de valores materiales. Como símbolos de estatus social reflejan el orgullo de los viejos holandeses por sus éxitos en el comercio en todo el mundo, que en el siglo XVII convirtió a la República en la primera potencia marina del mundo.

Finos trabajos de orfebrería presentan el cuadro como un producto de enorme habilidad artística. La bandeja de plata presenta el estilo auricular típicamente holandés. La copa de nautilo une una admirable maravilla de la naturaleza con un extraordinario arte: a través

de la fauces abiertas del monstruo marino —la estatua de un hombre huyendo representa a Jonás—, el cuadro adquiere algo así como un carácter fisonómico; afecto y expresión, dos categorías centrales de la estética barroca se introducen así, por sí mismas, en esta naturaleza muerta carente de argumento. «Al menos para mí la cuestión no sería difícil de dilucidar si tuviera que escoger entre los recipientes dorados o el cuadro: yo elegiría el cuadro»: así escribió Goethe en 1797 sobre un lienzo considerado como obra de Kalf. El escritor recurrió aquí al tópico según el cual el arte ennoblece cualquier material; el oro pintado es mucho más valioso que el oro real.

El frágil cuenco chino de porcelana de la época Ming, decorado con los relieves de los Ocho Inmortales taoístas —esas figuras legendarias que simbolizan longevidad o eternidad— introduce en el cuadro el aspecto del tiempo. Su tapadera, apoyada lateralmente, está coronada por un león, símbolo del destino, junto a la valentía y la fuerza. En un eje con el raro vaso de Venecia, de producción italiana, un limón releva su interior translúcido y brillante. La cualidad táctil de la bandeja que sobresale de la mesa y del cuadro —una auténtica figura artística— se imita con una pintura pastosa.

«A pesar de que él apenas está quieto, le gustan las cosas quietas: comidas, vasijas y cartas, limones, naranjas y vasos y bandejas, decoración y exuberancia y boato».

Joost van den Vondel sobre Willem Kalf, siglo XVII



Naturaleza muerta con insectos y anfibios

Óleo sobre lienzo, 50,7 x 68,5 cm

Brmswick, Herzog Anton Ulrich-Museum, Museo de Arte del Estado Federado de Baja Sajonia

Según Dioscurides (siglo I d.C.), las setas son venenosas si crecen en las madrigueras de las serpientes. Su repentina aparición en el húmedo monte bajo lo consideraban los antiguos como un capricho de la naturaleza. Un contemporáneo de Dioscurides, Plinio el Viejo, las considera «cosas maravillosas» y «maldad de la tierra» que «nadie sabe si está viva o no». De algunas setas sabe que surgen en el otoño después de las frecuentes lluvias acompañadas por truenos, y todo inmediatamente después de una tormenta. Pues, como es sabido, no hay truenos sin rayo.

La iluminación en el cuadro aquí presentado puede compararse acertadamente con la de un rayo o relámpago, que, durante una fracción de segundo, permite ver mundos ocultos en una luz des acostumbradamente siniestra. También la situación del momento detenido en el tiempo encuentra así una explicación congenial. Marseus se sitúa, inesperadamente, en la tradición del pintor de la Antigüedad Apelles, —en la competencia con la poesía— pintó también lo imposible de pintar «*pi xit et, quae pingi non possunt*»), como «truenos, relámpagos y rayos». En estos motivos pintados de entre las biografías y anécdotas de artistas se aprecia el esfuerzo de los pintores de presentarse como los sucesores ideales de los antiguos héroes del arte.

El gourmet reconoce la «Amanita caesarea», llamativamente grande, en el centro del primer plano —a cuyos pies, una hormiga proyecta su diminuta sombra—, una de las setas comestibles más exquisitas. Estimada ya por los primeros emperadores romanos como *delicatesse*, esta seta oriunda del sur de Europa está estrechamente relacionada con la venenosa «Amanita phalloides» o con la comestible «Amanita vaginata». Consecuentemente, el óvulo del primer plano a la izquierda se puede identificar como uno de estos hongos. Sobre la *russula*, que quizá acaba de derribar la culebra verdiamarilla —mordedora, pero no venenosa—, el pintor ha firmado su cuadro.

El brillo sedoso de la especie rara y cara de tulipán blanco con destellos de rojo, es buena prueba del virtuosismo de primera categoría del pintor. Con un brillo insuperable pinta asimismo la piel de las

serpientes y del sapo tras el cual aparece un gran hongo marrón. El observador no se incluye en el acontecimiento; es como si viera el conjunto con los ojos de la libélula que pasa casualmente volando. Una mosca se dirige al coral rojo; sobre las ramas de sus puntas aparece una oruga haciendo un ballet de ciempiés.

Una hoja de la yedra colorada se acaba de desprender y cae al suelo. Las gotas de agua que, aquí y allá, se enredan en las hierbas, podrían considerarse como presagios de la tormenta que se avecina. De este modo, el zumbido, el cuchicheo y silabeo se verán acallados pronto por el trueno. En el cuadro, los colores de aviso se encuentran junto a colores de camuflaje que, en la naturaleza, protegen a un segundo sapo de sus enemigos y que casi lo oculta al observador.

El grillo del primer plano a la izquierda atribuye metafóricamente el cuadro a los temas que se denominaban «grilli» (ocurrencias caprichosas); la lagartija bajo el cardo mariano, en una posición análoga a la derecha, lo caracteriza como una obra de engaño. El diccionario de Zedler (1733) dice que los hongos, en ocasiones, son tan venenosos que «incluso su olor está en condiciones de matar en un momento». Plinio habla del cuadro de una serpiente horrorosa que hacía callar la música de los pájaros. Así reacciona, con horror y asco, ante el cuadro de Marseus quien —a pesar de sentirse mágicamente atraído— no está seguro de su vida.

«vroech rijp, vroech rot»
«La fruta que temprano
madura, temprano se pudre»

Roemer Visscher, en su libro de emblemas *Sinne-Poppen*,
Ámsterdam, 1614, N.º 27



Guirnalda de flores y frutos con el retrato de Guillermo III de orange

Óleo sobre lienzo, 132 x 108 cm

Lyón, Musée des Beaux-Arts



* 1606 Utrecht
† 1683/84 Amberes

En la década de 1660 se observa en la pintura holandesa, en todos los géneros, una tendencia general al ennoblecimiento. La compleja composición de Jan Davidsz de Heem, una guirnalda de flores y frutos que rodean un retrato central, sigue la fórmula flamenca perfeccionada por Daxel Seghers (1590–1661) y ya practicada por Jan Brueghel el Viejo y Rubens en *La Virgen rodeada de una guirnalda de flores*.

Guillermo III nació en 1650; en 1672 fue elegido Gobernador de los Países Bajos; entre 1689 y 1702, el año de su muerte, fue Rey de Inglaterra. Junto a las naranjas, el león de los Países Bajos, las dos águilas heráldicas, la corona de laurel, el girasol y la azucena roja son claros indicios del estatus del representado como príncipe de Orange. Por el contrario, la azucena blanca se refiere a la justicia inmaculada. La rosa roja y la rosa blanca simbolizan las casas de Lancaster y York, de las que descendía la madre de Guillermo, María Henrietta Estuardo. Los frutos que salen de los cuernos de la abundancia son indicios de una general prosperidad.

De Heem firma (bajo la garra del león) el cuadro, que parece escenificar la mirada del súbdito, debido a la pronunciada perspectiva de punto bajo. Una copia temprana del cuadro lleva la inscripción IN-TAMINATIS FULGET HONORIBUS («brilla con un escudo de armas inmaculado» o bien «brilla con honores nunca mancillados»), una cita de una oda de Horacio, cuyo verso más famoso dice: «dulce et decorum est pro patria mori» («es dulce y honrado morir por la patria»). De este modo, el elogio pintado por Heem del príncipe celebra las virtudes

ideales del joven príncipe, entre las que se cuenta la valentía en la lucha y el ánimo viril.

El autor holandés Arnold Houbraken expone en 1718 que el pintor y amante del arte Jan van der Meer pagó a De Heem el elevado precio de 2000 florines por este cuadro que le había encargado y, después de haber sufrido adversidades y esperando recibir un cargo, se lo regaló al representado. Los estudiosos no son unánimes en relación con la cuestión de quién pintó el cuadro —según un modelo: si fue De Heem mismo, Van der Meer o un tercero.

En el siglo XVIII, este cuadro se encontraba en la colección del Príncipe de Orange; en su inventario se le califica de «pieza capital». En 1793 fue confiscado por republicanos franceses y llevado al Louvre de París. La administración napoleónica lo llevó por último, como modelo ejemplar de pintura de flores, a Lyón, a la nueva Escuela de Dibujo para la importante industria de la seda; desde allí llegó al Museo.

De Heem fue el pintor holandés de naturalezas muertas más apreciado de su generación. Fue imitado durante toda la segunda mitad del siglo XVII, pero su sobresaliente virtuosismo ilusionista nunca fue superado. Por ejemplo, su temprana *Naturaleza muerta con copa de nautilo y bogavante* (1634, Staatsgalerie Stuttgart) escenifica, también en el vaso de plata grabada y en la copa dorada con cristal *berkemeier*, una rica paleta de distintos reflejos de luces y colores, así como especies de la pincelada virtuosa, en ocasiones pastosa, en ocasiones aplicada en húmedo.



GIUSEPPE MARIA CRESPI

hacia 1725/30

Biblioteca musical

Óleo sobre lienzo, 165,5 x 78 bzw. 165,5 x 77,5 cm

Bologna, Conservatorio Musicale «G. B. Martini»



* 1665 Bologna

† 1747 Bologna

Los dos cuadros de gran formato de Crespi con el tema *Biblioteca musical* sirven de puerta a un armario sito en la biblioteca del convento de San Francesco de Bologna. Gracias a los títulos fácilmente legibles se puede identificar la mayoría de los libros.

Realizada con una imitación fiel a la naturaleza, esta obra convence por su disciplina cromática y la animada dirección de luces, llena de contrastes. Se supone que el comitente fue el fa-

moso fundador de la música y franciscano padre Giovanni Battista Martini. Aquí está reunida la más importante literatura sobre historia y teoría de la música, desde la Antigüedad hasta 1706. Como ningún otro, el Cristo une simbólicamente la música con la pintura. Arriba a la izquierda se encuentran siete volúmenes de autores de la Antigüedad; a la derecha, otros tantos de crudos franciscanos, con una pequeña hoja de papel que incita a sacarla. A juzgar por su espontáneo orden, los libros de los estantes centrales parecen ofrecer material de trabajo para un autor ficticio. Abajo se encuentran los utensilios de escritura necesarios para ello: un tintero con pluma, dos limpiaplumas con algodones, una botellita de terracota con tinta, unas plumas sin utilizar. Por tanto, el arco temporal del cuadro se extiende desde la Antigüedad hasta el presente, y desde aquí mira al futuro: es como si se animara al observador a continuar escribiendo la historia de la música.

Del buen estado de conservación de los libros se puede deducir que —al igual que los otros elementos del cuadro— no simbolizan la idea de la caducidad, sino valores auténticamente positivos. Aunque,

al reproducir los cuadros, el pintor también ha pintado su contenido invisible, los libros cerrados se han de considerar como mudos, mientras que el libro de notas abierto parece hablar. En el planteamiento de más de una naturaleza muerta palpita una temática en torno a la comparación entre la palabra y la imagen. Quizá aquí se produzca una inversión de la opinión entonces reinante, según la cual las artes plásticas están supeditadas a la literatura, y el ver adquiere una primacía sobre el lenguaje discursivo o el escrito impreso.

Sobre libros y cuadros, sus orígenes, objetivos y medios escribió el historiador del arte de Bologna Gabriele Paleotti, ya en 1582: los cuadros han de considerarse como libros mudos o como una especie de escritura universal para analfabetos. En 1666, Antonio Lupis expresa un elogio de los libros: por sus servicios desinteresados y siempre dispuestos a ayudar, se pueden comparar con ayudantes de cámara. Además de la habilidad para producir un deleite intelectual y para entretener, tienen la posibilidad de, en cierto modo, mantener en vida a sus autores. La fama les hace aparecer como reliquias de lasa-biduría y proporciona inmortalidad a los autores.

De Annibale Carracci se dice que en Venecia fue víctima de una ilusión y quiso echar mano de unos libros pintados por Jacopo Bassano (hacia 1510/15–1592) en un cartón. Esta anécdota burlesca recuerda las pugnas entre pintores de la Antigüedad; la moraleja es que supone un mayor logro engañar a los colegas iniciados en la producción de cuadros que a atraer a pájaros con frutos pintados. En condición de arte libre, la música se encontró muy pronto en el contexto de bibliotecas, gabinetes de objetos maravillosos o en los *studioli* de los nobles del Renacimiento. Ocho naturalezas muertas con libros, de Evaristo Baschenis, decoraron hasta 1806 la biblioteca de los benedictinos de San Giorgio Maggiore en Venecia. En sus piezas musicales se reproducen frecuentemente libros, pero nunca tratados sobre Música: con estos el tema del cuadro se explicaría o ilustraría, pero nunca se ampliaría.

La cisterna de cobre

Óleo sobre madera de roble, 28,5 x 23 cm

París, Musée du Louvre



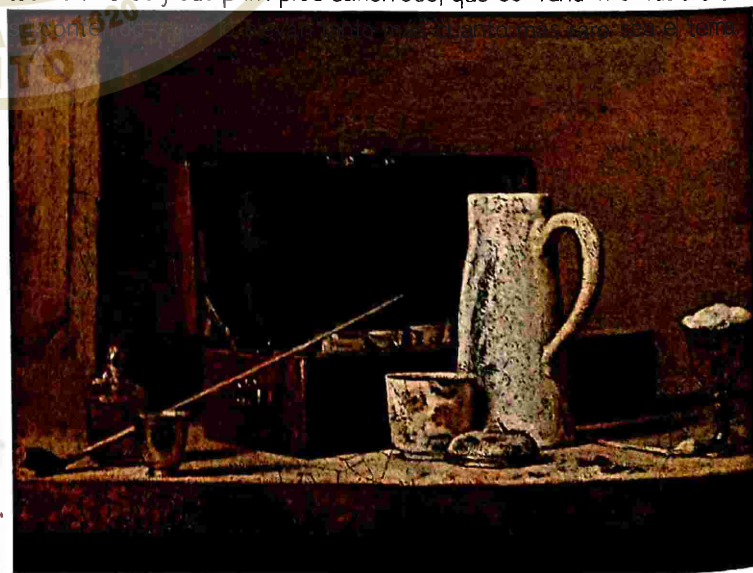
• 1699 París

† 1779 París

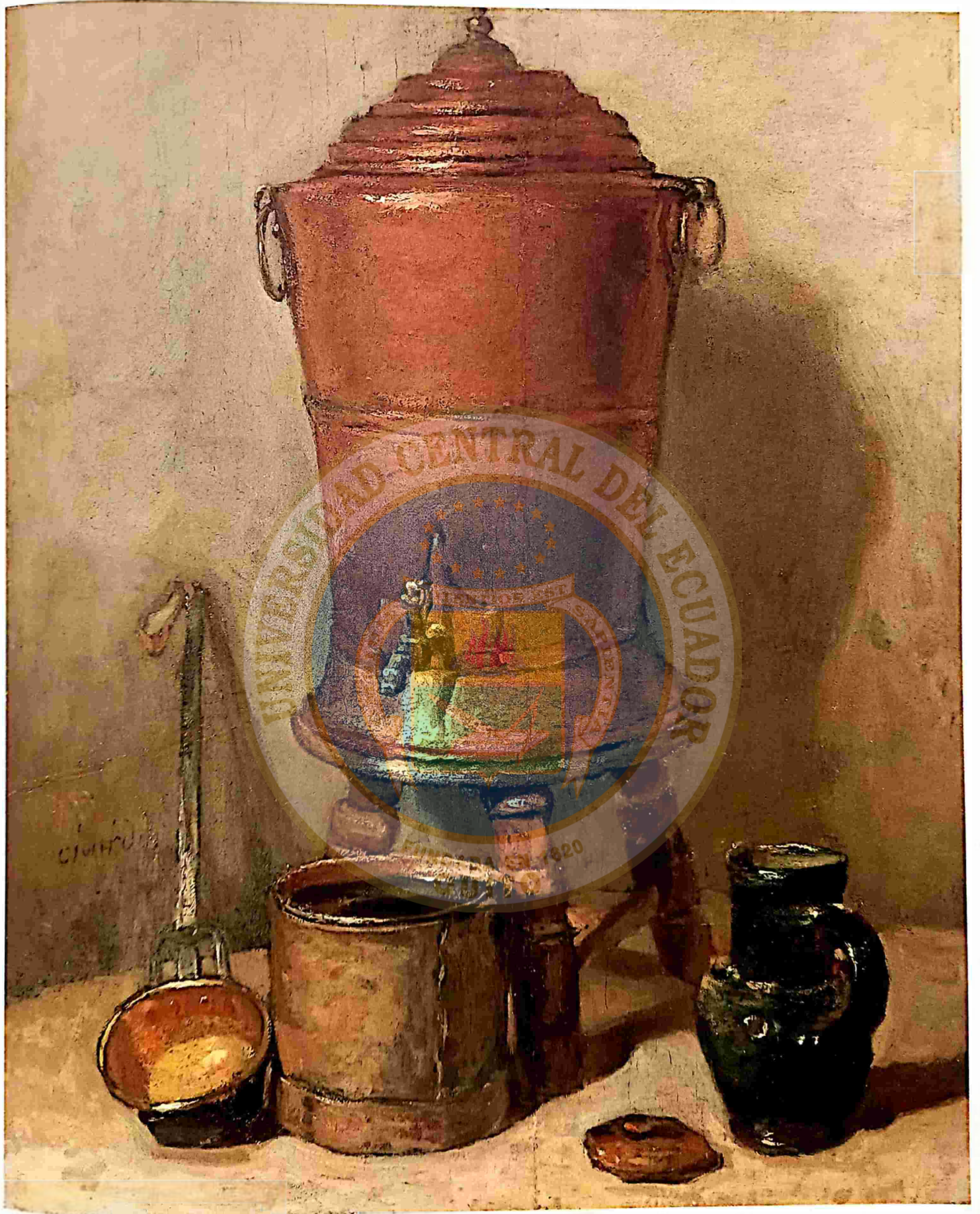
Chardin está considerado como uno de los precursores de la pintura moderna. En sus composiciones, los volúmenes y las pausas de espacio se encuentran en una relación recíproca. El mutuo definirse de los objetos escenificados, cada uno de los cuales dispone de su propio campo de tensión y tiene un carisma propio, es encantador. Chardin logra dar a los objetos una dimensión emocional, infundirles alma, sin que por ello dejen de ser tangibles. El logro consiste en enriquecer una pintura basada en el arte y la tradición con la experiencia de la vida diaria, actualizada gracias a la observación directa de la naturaleza. Una pincelada maestra, que interpreta el modelo, elimina el riesgo de una banalidad formal y de una copia anodina de motivos hartamente conocidos.

Nada más que una pera o una uva necesitaba Chardin, para revelarse como maestro, dijo Denis Diderot en su informe sobre el Salón de 1769. Al leer las críticas del Salón de Diderot y demás fuentes sobre Chardin llama la atención que la creación de las extraordinarias naturalezas muertas y cuadros de género del pintor de París estuvo acompañada por una reacción pública en ocasiones de igual condición; sin embargo, esta no estuvo a la altura de reconocer su envergadura y potencial revolucionario. Diderot no fue el único que se quedó sin habla ante una pintura, la de Chardin, imposible de describirse con palabras: «No se entiende nada de ese arte de magia».

La cisterna de cobre de Chardin es de una frescura radical y permite una mirada diferente a la vida diaria, a la que en la mayoría de las ocasiones no se había concedido importancia. La verdadera atracción del escenario y su motivo central es la cisterna de cobre, situada en una posición compositivamente subrayada, en el eje central del cuadro. Lo que *prima vista* parece una sección de un contexto mayor es realmente una creación tan meditada como convincente. Una pincelada que arrastra lleva el tema del cuadro enérgicamente al primer plano; lo que permanece en el recuerdo son los valores anímicos. Con su eco en el observador es como si la naturaleza muerta se humanizara. Chardin pinta el aparato de cocina como si lo viera por primera vez. La poesía de lo prosaico que así se desarrolla hace olvidar que en la jerarquía académica de los géneros, un cuadro como este sería clasificado en una posición muy inferior, prácticamente en la misma que una descripción de peces muertos. Afortunadamente para el arte y sus amantes, a los pintores y los clientes poco les importaron esos sistemas abstractos de valores y sus principios canónicos, que confunden el cuadro con



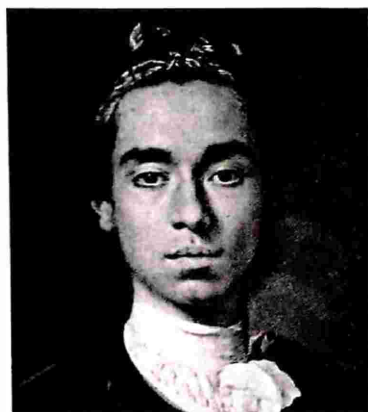
Naturaleza muerta con pipa (La tabaquera), hacia 1737



Bodegón con melón de cantalupo, uvas, puchero, cesta con pan y objetos de mesa

Óleo sobre lienzo, 50 x 37,5 cm

Valladolid, Museo Nacional de Escultura



* 1716 Nápoles
† 1780 Madrid

Luis Egidio Meléndez de Rivera Durazo y Santo Padre es el pintor español de naturalezas muertas más importante del siglo XVIII. Consideraba sus «bodegones» como parte de un ambicioso proyecto: en 1772 escribía, en una petición, al rey Carlos III que había previsto pintar, para un gabinete, una serie con todo tipo de alimentos que produce el clima español durante las cuatro estaciones en los cuatro elementos, y que de estos hasta entonces solo había completado los

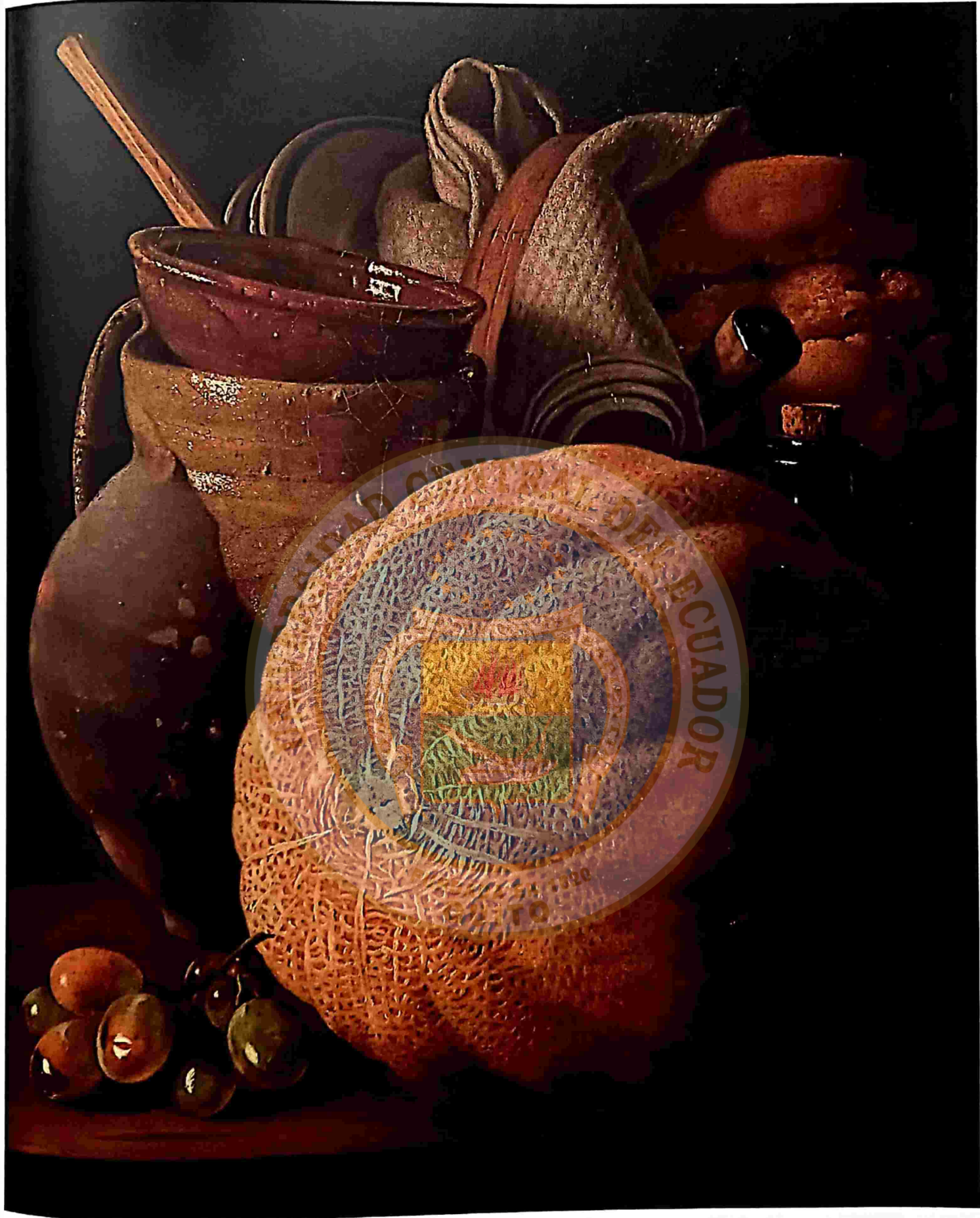
que se encuentran entre los frutos de la tierra. Ahora bien, no disponía de los medios para continuar el proyecto ni para alimentarse a sí mismo.

Es poco probable que Meléndez planeara sus naturalezas muertas, desde un principio, como un sistema coherente; antes bien, esta idea se debió de desarrollar a lo largo del tiempo, en un periodo de tiempo en que el pintor dispuso de unos ciertos fondos de cuadros no vendidos de alimentos y objetos de ajuar doméstico. En esos años suministró 44 naturalezas muertas al príncipe Carlos de Asturias, que sería más tarde el rey Carlos IV. Primero llegaron a la Casita del Príncipe, de reciente construcción, una casa de campo en Escorial de Abajo. Hacia 1800 colgaban en el comedor del Palacio Real en Aranjuez.

Como la manzana en Bascheni (il. pág. 49) y Cézanne (il. pág. 75), el melón es para Meléndez un *leitmotiv* que, en numerosas variedades, «rueda» por sus naturalezas muertas. Una de las composiciones más densas del pintor es su *Bodegón con melón de Cantalupo*. Aquí, el pintor se revela como un fanático de las formas redondas. Con el mismo énfasis se dedica a cosas naturales como a las hechas por mano del hombre, que acumula detrás o encima una de la otra,

hasta llenar el espacio pictórico. El cesto de mimbre está lleno más allá del borde, con platos, un paño blanco, pan y un cuchillo. Los objetos están pintados desde muy cerca y se adelantan hasta el borde de la mesa, de modo que el melón se abomba entrando en el espacio del observador. El material de la superficie se imita perfectamente; la descripción de la textura, sorprendentemente reticular, de la cáscara del melón, despierta admiración. Unos objetos reflejan la luz; otros la absorben. La luz asume la función de un material escultural. Mediante aumento o reducción de los objetos del cuadro surge un dinamismo arrebatador en escala; el espectador podría pensar en las exuberantes formas de las naturalezas muertas del pintor colombiano Fernando Botero, nacido en 1932.

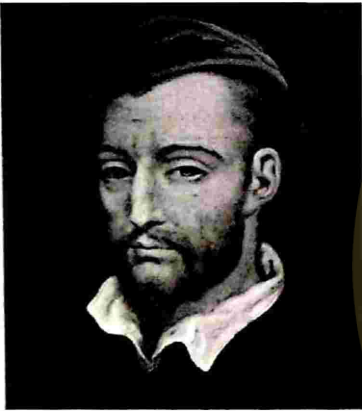
El motivo del cuenco de terracota, en parte vidriado, tematiza de un modo tangible para los sentidos la esencia de la pintura, que crea otros valores mediante la aplicación del color. El equilibrado colorido es lo más espectacular del cuadro. Se subrayan sobre todo cualidades hápticas: se sienten realmente las manos del alfarero al producir los recipientes de arcilla. Del cuchillo y la cesta solo se presenta el asa; de la botella, solo lo que se toca al abrirla: una pequeña sección del cuello y el corcho. Mientras que las uvas animan a tocarlas con la punta de las manos, el melón tendría que tocarse con las dos manos. El melón, de maduración tardía, y unas uvas tempranamente maduras, introducen en la naturaleza muerta un determinado momento del año y hacen que se convierta en una imagen de verano. Queda por hacer la observación de que, en el siglo XVIII, el cantalupo no era tan usual como parece hoy en día. Además, lo ordinario, que suele considerarse como algo banal, es en primer lugar sinónimo de lo que tiene validez universal.



Estudio de pies y manos

Óleo sobre lienzo, 52 x 64 cm

Montpellier, Musée Fabre



* 1791 Rouen
† 1824 París

* 1791 Rouen
† 1824 París

En el siglo XVIII, sobre el campo de lo sublime, aplicado ahora a las artes plásticas, se reflexionó sobre todo en Inglaterra. El efecto principal de lo sublime es, según esta reflexión, una admiración momentánea, espeluznante.

Del pintor clásico Apelles se dice que pintó cuadros de moribundos; en el siglo XX, Zoran Music (en su ciclo *Nous ne sommes pas les derniers*) mostró moribundos y cadáveres desnudos, asesinados en campos de concentración. Caravaggio y Rubens plasmaron la cabeza de Medusa, el paradigma de lo repelente y cautivador al mismo tiempo. Según Emanuele Tesauro, el más importante teórico del arte del Seicento (siglo XVII), los cuerpos representados mediante medios pictóricos disponen de una sutileza muda. Gracias a su habilidad de hacer pasar lo ficticio como verdadero, la pintura produce en el intelecto del observador una ilusión y sorpresa agradables, de modo que incluso los cadáveres y otros «horribili corpora», que en realidad horrorizan, al ser imitados causan placer. Lo repelente y repulsivo se convierte, con la mimesis, en algo atrayente que produce gozo al espectador.

Eugene Delacroix escribió, en enero de 1857, que los temas modernos eran difíciles de tratar, por la falta de desnudos y la pobreza de los vestidos. La originalidad del pintor proporciona novedad a los temas; la pintura no siempre necesita un tema. Como ejemplo, menciona «la pintura de brazos y piernas en Géricault». Lo «sublime», como es sabido, es una categoría estética del arte que se diferencia del concepto de lo bello y que hunde sus raíces en la retórica de la Antigüedad.

Un tema de las naturalezas muertas de Géricault es el fragmento: presenta fragmentos de un argumento, desde el punto de vista del suceso que ha conducido a la muerte de las personas, cuyos miembros desprendidos se componen según una dramaturgia que produce afectos anímicos. Géricault sabe proporcionar una extraña vida propia al motivo macabro. Es como si el artista se interesara por eliminar el límite entre el todo y la parte, entre el muerto y el vivo. Un brazo abrazando parte de un pie parece ser un gesto de cariño. En el modo de estar íntimamente entrelazados el brazo de mujer y las piernas de hombre podría verse también un componente erótico.

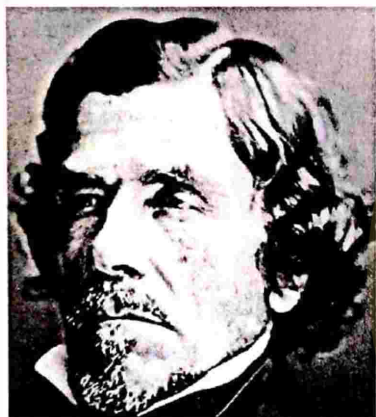
Las extremidades posiblemente se hicieran siguiendo modelos vivos, como la cabeza femenina en el cuadro de Géricault *Cabezas de guillotinos* (1818) que se conserva en el Museo de Estocolmo. Géricault pintó fragmentos de miembros humanos no solo como estudios preparativos para la mayor de sus obras maestras, la *Balsa de la Medusa* (París, Louvre), que en 1819 causó un escándalo en el Salón de París. Algunos los creó posteriormente, como si fueran cuadros de un género propio: partiendo del esbozo en óleo, destinado a una obra determinada, lo llevó hasta una forma autónoma. Así, los conocimientos conseguidos en este cuadro gigantesco se reflejaron de un modo emocionante en pequeños formatos. También en la *Balsa de la Medusa* se presenta su principio fundamental artístico de, por así decir, fragmentar los cuerpos, no en realidad, sino mediante los juegos de luces y sombras, las superposiciones con otros objetos, los pliegues, los cortes por el borde del cuadro y la desaparición en las olas. Aunque es cierto que estas naturalezas muertas, por así decir, no tienen tema (como escribió Delacroix), hay que tener en cuenta que parecen haber asimilado el espíritu de la pintura de historia y reflejar el amplio hálito de la historia, del «grand sujet».



Naturaleza muerta con bogavante y trofeos de caza y pesca

Óleo sobre lienzo, 80 x 106 cm

París, Musée du Louvre



* 1798 Charenton-Saint-Maurice
† 1863 París

En su más famosa naturaleza muerta, Eugene Delacroix presenta un conjunto de trofeos de caza y pesca: dos bogavantes, un arrendajo, un faisán, una liebre, una escopeta, un morral de caza y un tejido de lana, de cuadros escoceses, ante un paisaje en el que cabalgan cuatro cazadores con casacas rojas. El hecho de que las plumas puntiagudas del faisán y del arrendajo crucen todo el cuadro es buena prueba de la habilidad compositiva del brillante colorista: se trata

de la precisión en el detalle y el conjunto, como tejido pre-impresionista de color, da al cuadro un singular atractivo. El movimiento, cuidadosamente registrado y rápidamente cambiante, en las nubes, la luz del sol y las sombras desencadena un estado anímico. La generosidad con que se aplica la materia de color, la visión panorámica y la graduación horizontal de las franjas del paisaje recuerdan al pintor holandés Philips Koninck (1619-1688); Delacroix adquirió esta impresión a través de las obras de John Constable (1776-1837), que había podido admirar durante su estancia en Londres en 1825.

Como los bogavantes (cocidos), también la lagartija que pasa rauda por el primer plano probablemente fuera un homenaje a la tradición. Las lagartijas elevaron el interés ya en los cuadros barrocos; a las naturalezas muertas, en la que parecen dar vida a todo lo demás, les proporcionan una nota lúdica. Como símbolo del trampantojo, tan astuto como seguro, aluden al alto contenido ilusionista de la pintura. En la emblemática, la lagartija estaba también considerada como símbolo de hipocresía y del engaño pérfido, por lo que ha de comprenderse como una referencia interna al cuadro de que todo el conjunto no es sino un engaño, como una reflexión plástica sobre los medios artísticos aplicados.

En el primer plano de sus *Mujeres de Argel* de 1834 (París, Louvre), Delacroix pintó una naturaleza muerta con pipa de agua, utensilios para fumar y babuchas, que subrayan el ambiente de «luxe, calme et volupté» del cuadro. En 1849 pintó una serie de naturalezas muertas con flores: el 6 de febrero, en una carta a Constant Dutilleul, el pintor habla de cinco cuadros de flores y dice que, en la medida de lo posible, supeditó los detalles al conjunto e intentó reducir lo esquemático. En los años 1856-1861 hizo sus dos últimas naturalezas muertas, especialmente brillantes, en el primer plano de sus monumentales pinturas murales en la iglesia de Saint-Sulpice de París.

de un motivo de «repostero», que da al cuadro (como las patas de la liebre y el ambiente general) el patetismo de un lienzo de historia.

Delacroix pintó esta naturaleza muerta para el general de Coëtlosquet, el marido de la que presumiblemente había sido anteriormente su propia amante «Cara». Lo presentó en el Salón de 1827, donde su *Muerte de Sardanápalo* (París, Louvre) constituyó lo más destacado de la temporada, una obra maestra del orientalismo, que entusiasma no solo por sus magníficos motivos de naturaleza muerta. El pintor más significativo del romanticismo francés fue un gran admirador de Rubens; su arte debe al gran artista flamenco impulsos decisivos y el esmalte de los colores. En la pincelada, Delacroix veía «un medio como los demás para reproducir una idea en la pintura».

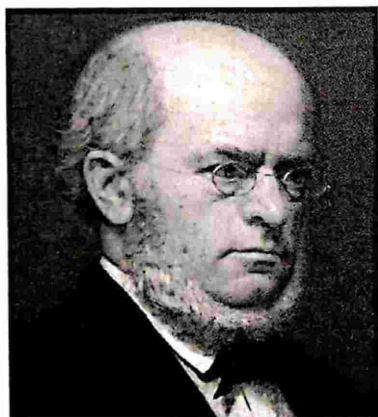
Resulta fascinante la combinación de paisaje y naturaleza muerta, tomada del cuadro de caza flamenco: los dos géneros compiten por captar la atención del observador. El magnífico paisaje proporciona a la naturaleza muerta una dimensión universal. Resulta interesante el hecho de que en el siglo XIX los principios de la pintura paisajística penetraron cada vez más la naturaleza muerta. El contras-



ADOLPH MENZEL

Pared de taller

Óleo sobre lienzo, 111 x 79,3 cm
Hamburgo, Hamburger Kunsthalle



• 1815 Breslau
† 1905 Berlín

Ya en su juventud, Adolph Menzel se mostró encantado (en el curso de yesos de la Academia de Berlín, a la que acudía esporádicamente en 1833) con los «numerosos y bellos vaciados». En 1848 dibujó vaciados de yeso en el Viejo Museo y pintó estudios de caballos, en parte según cadáveres. Menzel comenzó a coleccionar moldes de yeso y a colgarlos en sus talleres, que iban cambiando de lugar. En 1852, Menzel pintó una *Pared de taller* pequeña, que en 1906

como compás y tijera. Menciona aquí una «colección de vaciados de yeso de extremidades y cabezas humanas»: «Al igual que bajo los bocetos cuelgan unos pocos grabados amarillentos copiados de Rafael, así solo unos pocos y probados moldes de esculturas clásicas ocupan los estantes; el mayor espacio lo ocupan los modelos vaciados copiados de la naturaleza, en particular las más diversas mascarillas de difuntos, pues de las dos maestras del arte (la Antigüedad clásica y la naturaleza), Menzel fundamentalmente tiene que ver con esta última...».

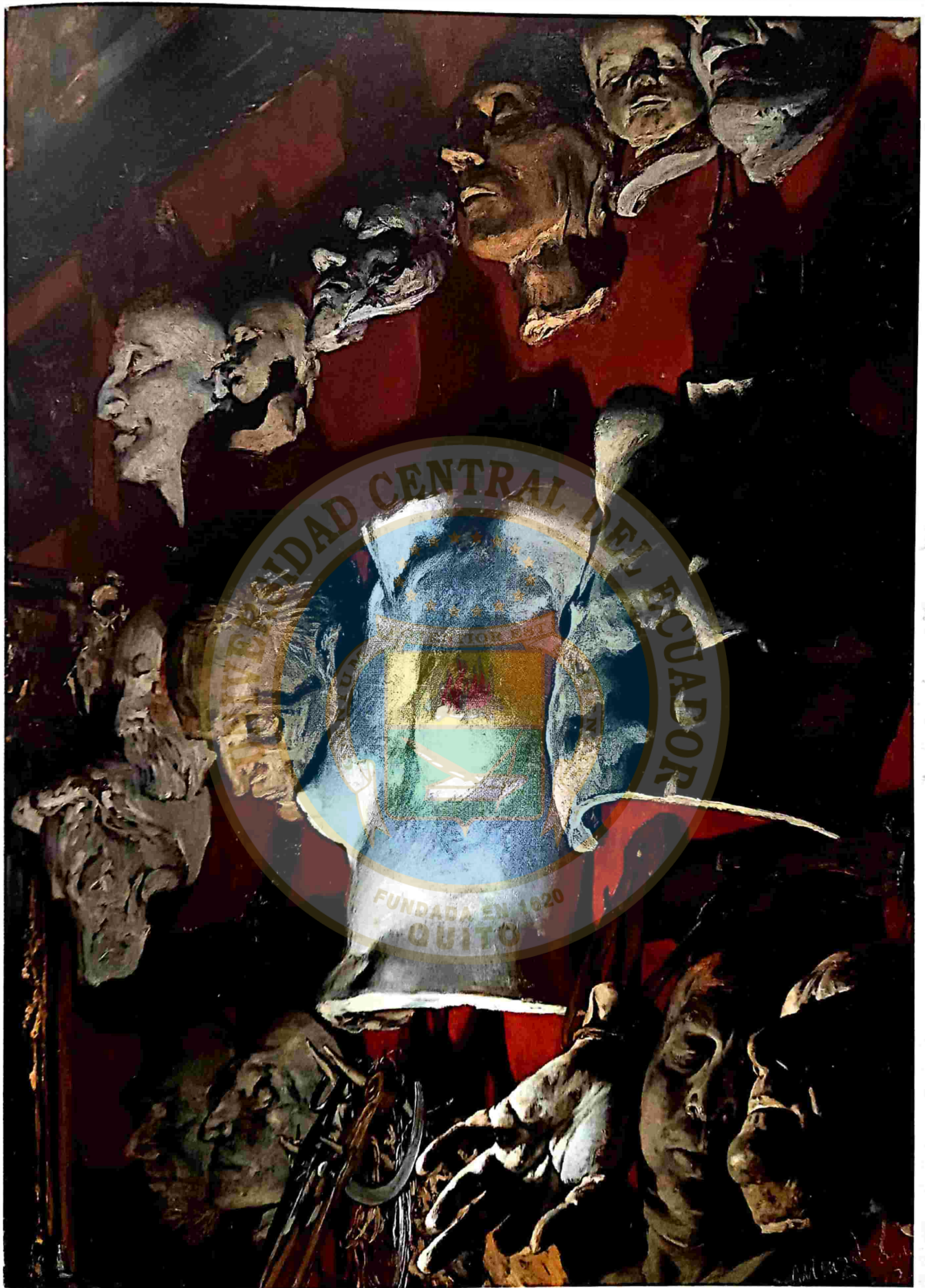
En las otras mascarillas se han reconocido los trazos de Goethe o Wagner, Schiller, Schopenhauer y del mismo Menzel. Una mano de escayola está pintada de tal modo que parece sobresalir excitada del cuadro; lo táctil desempeña un papel central en la pintura desde siempre. La pincelada y el estilo del pintor se equiparan en varias lenguas europeas con el tocar; por ejemplo, en francés «touche» («toque») quiere decir «pincelada». Un adjetivo referido a la mano suele aludir al pintor o a su estilo. Podría pensarse que la mano pintada era un vaciado de la mano real de Menzel, lo cual respondería a una tradición aún usual hoy en día en los talleres. En este caso, el pintor habría firmado de un modo especial su cuadro: con el retrato de su propia mano; trasladado al lenguaje esto significaría: «de la mano de Adolph Menzel».

Pared de taller de 1872, un cuadro compuesto por Menzel con cuidado a partir de observaciones individuales que busca sondear los límites entre la ilusión y la realidad, está relacionado con su obra maestra *Fábrica de laminados* (Berlín, Nationalgalerie), con cuyos preparativos comenzó entonces. Por su *attrezzo* fue considerada también como estudio de iluminación. Este retrato que hoy parece casi surrealista, con sus vaciados sin vida ni resonancia, tiene un carácter conmemorativo. El cuadro tardorromántico probablemente fuera un homenaje personal a Eggers, el amigo muerto en 1872, y en general un «memento mori», pues la alineación de las mascarillas recuerda el orden de las calaveras en los osarios barrocos.

llegó a la Berliner Nationalgalerie. Acentuando solo un aspecto de la obra, Julius Meier-Graefe escribió ese mismo año: «En el cuadro no hay nada más que pintura».

El vaciado de un torso femenino en el centro de la *Pared de taller* de 1872 está animado, por así decir, por la iluminación titilante desde abajo. Este objeto del deseo es una copia de la *Afrodita de Cnido* de Praxíteles o (aunque esto es menos probable) de la *Venus de Milo*, pero quizá saliera de la vida. El torso masculino ha sido puesto en relación con el *Laocoonte*. Los famosos modelos, en Menzel, han sido fragmentados en un sentido moderno, como si hubiera querido expresar una mayor distancia del ideal. Cuelgan de una pared que, en su color rojo pompeyano, tiene algo de romano y evoca el mundo sublime de la pintura de la Antigüedad clásica.

En 1854, Friedrich Eggers (el primer crítico de sus obras, así como su amigo) describió su taller: su mascarilla, con la característica frente alta y la nariz muy marcada, a la izquierda del torso claro, no lejos de una calavera de animal y sobre la cabeza del príncipe italiano de poetas Dante, escoltado por otros símbolos de la vida del artista



Manojo de espárragos

Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm

Colonia, Wallraf-Richartz-Museum



• 1832 París

† 1883 París

En *Manojo de espárragos*, Manet ofrece un reflejo del refinamiento que existía en su época en París. Se presenta como adepto de la Nueva Pintura: aquí se pone en práctica el lema de «l'art pour l'art». El contraste con la obra *Tres pares de zapatos* (il. pág. 71), que Van Gogh pintó poco después, no podría ser mayor. El estilo personal se convierte en el tema de la pintura: el modo en que se hace proporciona dignidad a un objeto poco espectacular.

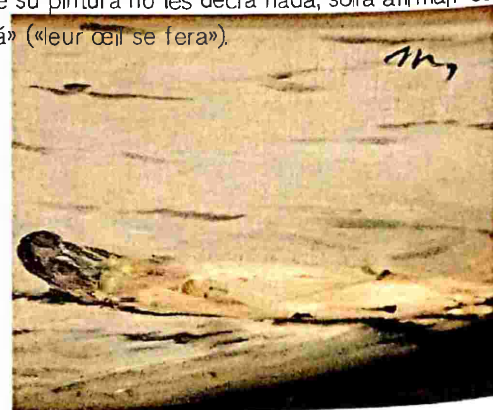
Cuando el cliente que compró por primera vez el cuadro (Charles Ephrussi, editor de la *Gazette des Beaux-Arts*), giró a Manet 1000 francos en lugar de los 800 acordados, el pintor le envió como agradecimiento un pequeño cuadro con un único *Espárrago*, añadiendo que este faltaba en el manojo. El espárrago olvidado y solitario parece la antítesis de toda escenificación retóricamente amplificada, como una instantánea casual, condimentada con ironía visual: un pequeño *encore*, una abreviatura, moderna también en la elección del encuadre.

Marcel Proust (1871-1922) vio el *Manojo de espárragos* probablemente en la casa de Ephrussi: le inspiró un pasaje de su novela de época *En busca del tiempo perdido*. A comienzos del siglo XX, la naturaleza muerta pertenecía al pintor de Berlín Max Liebermann, quien escribió: «El dicho de que un rábano bien pintado es mejor que una Virgen mal pintada, forma ya parte del tesoro de la estética moderna; sin embargo, la frase está equivocada, pues tendría que decir: un rábano bien pintado es tan bueno como una Virgen bien pintada».

En los *Espárragos* de Manet se plasma algo momentáneo, que adquiere una forma definitiva. Gracias a concentrarse en lo sustancial

y gracias a pinceladas vigorosas y rápidas, esta obra pintada «alla prima» con garbo y brío es un golpe de primera, que ilustra el «faire du premier coup» de Manet. Con alta elasticidad y esfuerzo artísticos, el cuadro está pintado de un «solo golpe». El tema es la pintura en sí, su ritmo y su exhibición. La forma se disuelve en un devenir dinámico e interiormente animado; la intuición y la concepción se funden. Al ver, lo pintado se convierte en verdad, vivificación y presente, el presente del observador.

En *Desayuno en la hierba* de 1863 (París, Musée d'Orsay), el icono de la Modernidad de Manet, una naturaleza muerta arrebatadora, compuesta por una mezcolanza sensual-erótica de cesta de picnic, traje de verano y sombrero de sol, introduce en la composición el tema y el ambiente del cuadro; y el interés de Manet por la estética de la naturaleza muerta se observa también en otras obras vigorosas. Bajo la impresión de una llamada generalizada a realizar temas contemporáneos, en Manet la naturaleza muerta se convierte en un representante de la «vie moderne» cultivada y burguesa. Para Manet, la naturaleza muerta suponía la piedra de toque de la pintura. Sobre los espectadores a los que su pintura no les decía nada, solía afirmar: «su ojo ya se acostumbrará» («leur œil se fera»).



El espárrago, 1880



VINCENT VAN GOGH

Tres pares de zapatos

Óleo sobre lienzo, 49 x 72 cm

Cambridge (MA), Fogg Art Museum. Legado de Maurice Wertheim



• 1853 Groot-Zundert
† 1890 Auvers-sur-Oise

En sus primeros tiempos, se había identificado con el «pintor-campesino» («peintre-paysan») personificado en Jean-François Millet (1814–1875). En una carta de Nuenen lo describe como a una persona que le son indiferentes los zapatos bonitos y la vida en un palacio; antes bien, prefiere pintar en los campos vestido con zuecos viejos.

Aunque *Tres pares de zapatos*, en cuanto al color y a la energía psíquica, aún carece de la intensidad sobrecogedora de sus posteriores obras, el ambiente está aquí sublimado más allá de lo pintoresco. El cuadro presenta zapatos descuidados con cordones, suelas remachadas, calzado usado de cochero comprado en los mercadillos de viejo. Así hay que imaginarse el calzado que llevaba Van Gogh para pintar cuadros de paisaje en los alrededores de París. En la vieja pintura holandesa, el camino que se recorría a pie era una metáfora recurrente del camino de la vida. Van Gogh pintó en su estudio de la Rue Lepic naturalezas muertas de sus propios zapatos, que a sus jóvenes compañeros de profesión parecían «extraños». Los zapatos vivos se refieren programáticamente al ser artista de Van Gogh: la naturaleza muerta se convierte en una especie de autorretrato.

En 1885, Van Gogh pintó en Nuenen obras como *Naturaleza muerta con Biblia*, así como *Naturaleza muerta con patatas*, *Naturaleza muerta con tres nidos* o *Naturaleza muerta con manzanas y calabazas*. Desde su niñez, Vincent coleccionaba nidos de pájaros; al parecer, el armario de su taller en Nuenen estaba lleno de ellos. A continuación, Van Gogh pintó unas diez naturalezas muertas con zapatos, cinco de ellas durante su estancia en París en 1886–1887.

El tema se plasma de modo realista, pero con una pincelada libre. El modo del cuadro es serio; su sencillez se corresponde con un mensaje moral. Los zapatos están tan animados que parecen contar con personalidad y expresión individual; es decir, se trata de auténticos retratos de cosas. Gauguin escribió en 1894 sobre una naturaleza muerta con zapatos de su amigo fallecido Van Gogh y la elevó al rango de símbolo de densidad existencial: a él le hacía pensar en rayos de luz de una tormenta, producidos por gases, por una catástrofe, una explosión en la mina. En su artículo *El origen de la obra de arte* de 1936, Martin Heidegger tomó como ejemplo una naturaleza muerta con zapatos de Van Gogh (pero no precisa cuál de ellas), para explicar que una obra de arte puede ilustrar mejor que el objeto mismo qué significa un par de zapatos.

Al contacto con los impresionistas, la paleta oscura-terrosa de Van Gogh se hizo más clara y adquirió mayor colorido. Pintó su *Jarrón con lirios* (il. pág. 1) en 1890, en los últimos días que pasó en Saint-Rémy. Como el tulipán en el siglo XVII, y después de un *intermezzo* mariano en la Baja Edad Media, el lirio comenzó su marcha triunfal a finales del siglo XIX y sobre todo en el estilo modernista. Cada época tiene sus preferencias florales; con el girasol, el lirio se convirtió en algo así como el símbolo de la pintura de Van Gogh, en una marca animada y llena de colorido de una época que anunciaba la modernidad.



JOHN HABERLE

La pizarra «Leave Your order Here»

Óleo sobre lienzo, 30,5 x 23,8 cm

Boston (MA), Museum of Fine Arts. Fondo de Henry H. y Zoe Oliver Sherman



* 1856 New Haven (CT)

† 1933 New Haven (CT)

* 1856 New Haven (CT)
† 1933 New Haven (CT)

descolorido, cuyas medidas se equiparan al modelo real. Un hombrecillo garabateado y el dibujo de un gato elevan la diversión de trampantojo. Con los *graffiti* efímeros y rápidamente borrados se lleva al cuadro el cercano centro visual y se subraya el primado del principio del dibujo. Los garabatos infantiles, alegres y espontáneos, dan a la seriedad racional de la vida diaria de los adultos un acento libre de naturalidad intuitiva. Según se dice, ya Miguel Ángel demostró su capacidad cuando era joven imitando de memoria pintadas en las paredes, lo que para un maestro de su categoría suponía una dificultad estilística especial. Haberle hace visible la estrecha relación entre todos los tipos de dibujo, ya sean académicos o no, se hayan realizado para cuadros o como dibujo autónomo. Su nombre se aprecia inciso en el marco y también como inscripción de tiza. Una ingeniosa búsqueda de huellas permite ver el cuadro como un documento autobiográfico.

La inscripción semiborrada «Painting «A Bachelor's Drawer» is FOR RENT. Inquire of John Haberle Studio New Haven Ct.» ofrece la obra de Haberle *Cajón de un soltero* en alquiler. Esta naturaleza muerta con trampantojo muestra el anverso de un cajón pintado, que

John Haberle trabajó como dibujante científico en la Yale University. Hacia 1900 le comenzó a fallar la vista y tuvo que dejar de trabajar como pintor. La inscripción LEAVE YOUR ORDER HERE («Deje aquí su encargo») en mayúsculas sobre La Pizarra es una petición al espectador para que interfiera activamente en el cuadro.

La tiza y el cordón, así como los arañazos, animan la superficie de la pizarra rota en dos y unida con un marco de madera

(como más de dos siglos antes el tablón de Samuel van Hoogstraten, il. pág. 7) sirve como fondo para distribuir recuerdos fragmentarios con una precisión pictórica superior. Los elementos del cuadro tienen una relación personal con Haberle, cuyo retrato aparece en una ferrotipia entre el marco y el cuadro. Una pipa, un peine, entradas y naipes, una fotografía de desnudo y figuritas de mujeres evocan los placeres de un soltero elegante, cuya caricatura queda ligeramente oculta por un folleto sobre nombres de niños titulado «How to Name the Baby».

Algunos recortes de periódico ofrecen comentarios al arte de Haberle, que tienen como una de sus fuentes las hojas litografiadas de publicidad del siglo XIX. Se dice que los espectadores confundieron la reproducción con lo reproducido: «It Fooled the Cat», se ha engañado al gato, y en este contexto se puede pensar en los gorriones de Zeuxis, engañados por las uvas pintadas. Y un crítico declaró que el cuadro era una falsificación; pero luego lo desmintió: «A Newspaper Critic Pronounces a Picture a Fraud, but Retracts». Los billetes de banco mezclan el ser y el parecer: entre ellos hay uno falsificado.



Cajón de un soltero, 1890-1894

Cajón de un soltero, 1890-1894

HABERLE

LEAVE YOUR ORDER HERE.



Painted by
John Haberk
for the
University of
Central Ecuador

Bodegón con manzanas y naranjas

Óleo sobre lienzo, 74 x 93 cm

París, Musée d'Orsay



* 1839 Aix-en-Provence

† 1906 Aix-en-Provence

Cézanne tuvo una influencia extraordinaria sobre los pintores de la Modernidad Clásica. La naturaleza muerta se convirtió en el campo de experimentación por antonomasia para sus nuevas ideas sobre el arte. Abandonó el tradicional espacio de perspectiva central inventado por el Renacimiento italiano y (siempre con el modelo de la superficie del cuadro y la modulación del color a la vista) creó un espacio autónomo y no ilusionista. En un creciente proceso de

abstracción ayudó a que el cuadro obtuviera su auténtica realidad.

En un magistral artículo sobre la primera retrospectiva de Cézanne (1895), Thadée Natanson alcanzó un nivel de ingenio que (por lo que se refiere a la naturaleza muerta) nunca más se conseguiría alcanzar. Al mismo tiempo fue la primera tasación importante del arte del pintor de la Francia meridional. De Monsieur Paul Cézanne, contemporáneo de Degas, Renoir, Monet y Manet (decía), se sabía hasta entonces muy poco. Se concentró en la pintura absoluta, en lo fundamental, lo inexorable y más valioso. A Cézanne le corresponde (continuaba exponiendo) no solo el título de un precursor, pues ya entonces asumía en la escuela francesa de pintura el rango de un nuevo maestro de la naturaleza muerta. Gracias a la cariñosa entrega con la que las pintaba y en lo que resume todo su talento, es y seguirá siendo el pintor de las manzanas, de las lisas, redondas, frescas, pesadas y brillantes manzanas, cuyo color por así decir rueda. Se trata de formas cautivadoras y no de manzanas que se querría comer y cuyo trampantojo atrae a los *gourmets*. Y concluía: Cézanne hizo de la manzana una imagen delicada y definitiva.

El puesto que en el siglo de oro de la pintura holandesa tuvo el exótico limón, lo ocupó en la Modernidad (basándose en Cézanne) la manzana diaria. «Avec une pomme, je veux étonner Paris» se dice que exclamó Cézanne: «Con una manzana dejaré atónito a París». El artista simbolista Odilon Redon (1840-1916) escribió en su *Journal*: «¿Hay algo más necio que pintar una manzana?». Y, sin embargo, (continuaba) para hacer de eso tan sencillo algo que se eleve al rango de belleza, la pintura ha de ser en todos los puntos clara, flexible, rica en sustancia y también sugestiva, hasta la grandeza que revela la presencia del hombre. Según Redon, de lo que se trata es de sumergir la manzana en un ambiente de pensamiento.

«No una persona, no una manzana, no un árbol es lo que se representa: todo esto, Cézanne lo utiliza para configurar una cosa que suena pictóricamente en su interior y que se llama cuadro», dice acertadamente Vassily Kandinsky en 1912.

Otto Modersohn lo expresó así en 1919: «Cézanne estaba completamente liberado del objeto; sus naturalezas muertas suelen parecer una tormenta; sus frutos, flores». Un centímetro de manzana puede tener el valor de un centímetro de sonrisa, escribió Paul Delmbe en 1924; las manzanas de Cézanne, una mañana de Corot, son tan arte heroico como el apoteosis de Homero. Dalí, que en la década de 1930 hace una historia del arte gastronómica, rechaza a Cézanne porque le considera pintor de frutos de cemento, no aptos para ser consumidos. Las manzanas de Cézanne estaban no solo sobre la mesa, sino también en boca de todos: eran consideradas como módulo y germen de la Modernidad.



Pan y frutero sobre una mesa

Óleo sobre lienzo, 164 x 132,5 cm

Basilea, Kunstmuseum Basel



* 1881 Málaga
† 1973 Mougins

Las revoluciones y corrientes, que se sucedieron a una velocidad de vértigo y que marcaron el rostro del arte del siglo XX, con sus vanguardias y utopías, se pueden experimentar en el ámbito de la naturaleza muerta como energía dinámica. La naturaleza muerta de Picasso, solemne y monumental, enriquecida con elementos del estilo de Cézanne y Henri Rousseau (1844-1910), desempeña un papel central, cuya importancia apenas puede exagerarse, en el desarrollo del género durante la Modernidad Clásica. En su génesis experimentó la metamorfosis propia y significativa desde la representación de varias figuras de un *Carnaval au bistrot* hasta un bodegón protocubista. Si bien el tema en sí se cayó del cuadro.

Precisamente en un momento en que comienza a manifestarse el abandono de la pintura de tabla y caballete, y aparecen los primeros «tableau-objets», la mesa es elevada por (provisionalmente) última vez al rango de objeto central y constitutivo del cuadro. Como en muchas naturalezas muertas antiguas (y también en Cézanne), la mesa desempeña un papel eminente en las «natures mortes» de la pintura moderna, como elemento ordenador, y en ocasiones se convierte incluso en el protagonista indiscutido. Detrás de esto se oculta una idea fundamental, con las implicaciones teóricas que se reflejan con claridad lapidaria en las obras mismas: la «table» se convierte en «tableau» y viceversa. El término latino «tabula» significa, como también el alemán («Tafel»), tanto «mesa» como «tabla» (cuadro).

De este modo, la naturaleza muerta se convierte en una superficie plana, sobre la que los pintores «entablan» sus conocimientos ar-

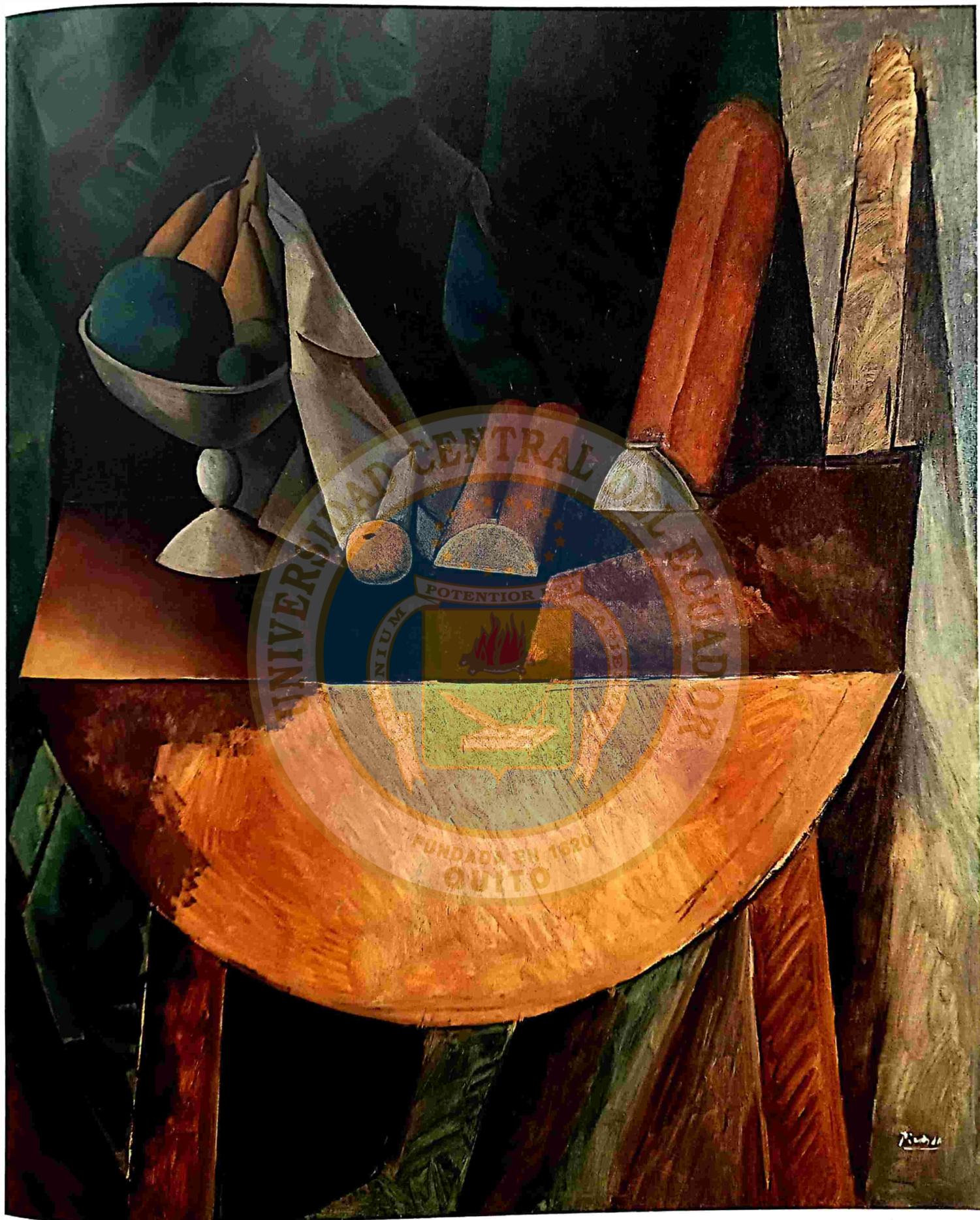
tísticos; por así decir, en la que los presentan al espectador. La superficie de la mesa (base de una «architecture picturale») se despliega ante el observador y se acerca cada vez más a la superficie reproducida, hasta el punto que se vuelve una con ella. En busca de la pintura pura, el «tableau-table» (y así también la naturaleza muerta) se impone con énfasis como representante en sí de la «peinture». Como más tarde el «white cube» o la «black box», la «tabula» se convierte en un lugar de simplificación radical, de la definición.

En 1914, Picasso proporcionó al *Vaso de ajeno* una vida artística propia en su famosa escultura cubista de pequeñas dimensiones. Esa «nature morte» con un aguardiente de muchos grados hace pensar en los versos libres de Gustave Kahn: «Absinthe, mère des bonheurs, ô li-/queur infinie, tu miroites en mon verre / comme les yeux verts et pâles de la / maîtresse que jadis j'aimais».

El ajeno se trató ya en las obras de pintores de la Modernidad Clásica como Degas, Toulouse-Lautrec, Gauguin o Van Gogh. Picasso había utilizado el vaso de ajeno, ya en 1901, en su obra *Bebedora de ajeno* (Kunstmuseum Basel) como metáfora de la soledad. Aquí, el artista consiguió destilar la esencia pictórica en el vaso. En el juego de los reflejos y en un verde incomparable, el recipiente adquiere una especie de vida propia. En su concentrada intensidad atrae la mirada sobre sí para convertirse, junto a la bebedora, en el protagonista del cuadro.



El vaso de ajeno, 1914



GEORGES BRAQUE

violín y jarra

Óleo sobre lienzo, 117 x 73,5 cm

Basilea, Kunstmuseum Basel



* 1882 Argenteuil
† 1963 París

Las vistas de frente, desde arriba y hacia el interior constituyen la esencia de esta obra de Braque, del año 1910, *Violín y jarra*, una composición altamente artística, con capas que se superponen y penetran mutuamente. Esta naturaleza muerta, reducida en cuanto a formas y en su colorido, en la que también se tematiza su proceso de formación, ofrece una reflexión sobre el contenido de realidad en la pintura y de arte en la realidad. Como en las obras de Evaristo Baschenis (ilustr. 48, 49), el inventor de la naturaleza muerta con instrumentos musicales en el Seicento, un instrumento de cuerda se eleva a una figura de virtuosismo artístico, en cuyos tratamientos formales se aprecian ecos de analogías con la evolución de la música contemporánea. Como contrapunto realista a la estructura del cuadro, abstracta y compuesta en contraposición al espectador, el cubista analítico pintó el clavo más famoso de la pintura moderna: un trampantojo con sombra, que incita a ser tocado y extraído, lo que significaría que la arquitectura y la idea del cuadro se colapsarían y la obra maestra cristalina de Braque se caería de la pared. Este clavo, muy debatido ya en su época, plasma de modo programático el final de un planteamiento realista de la pintura, dominante desde el siglo XV.

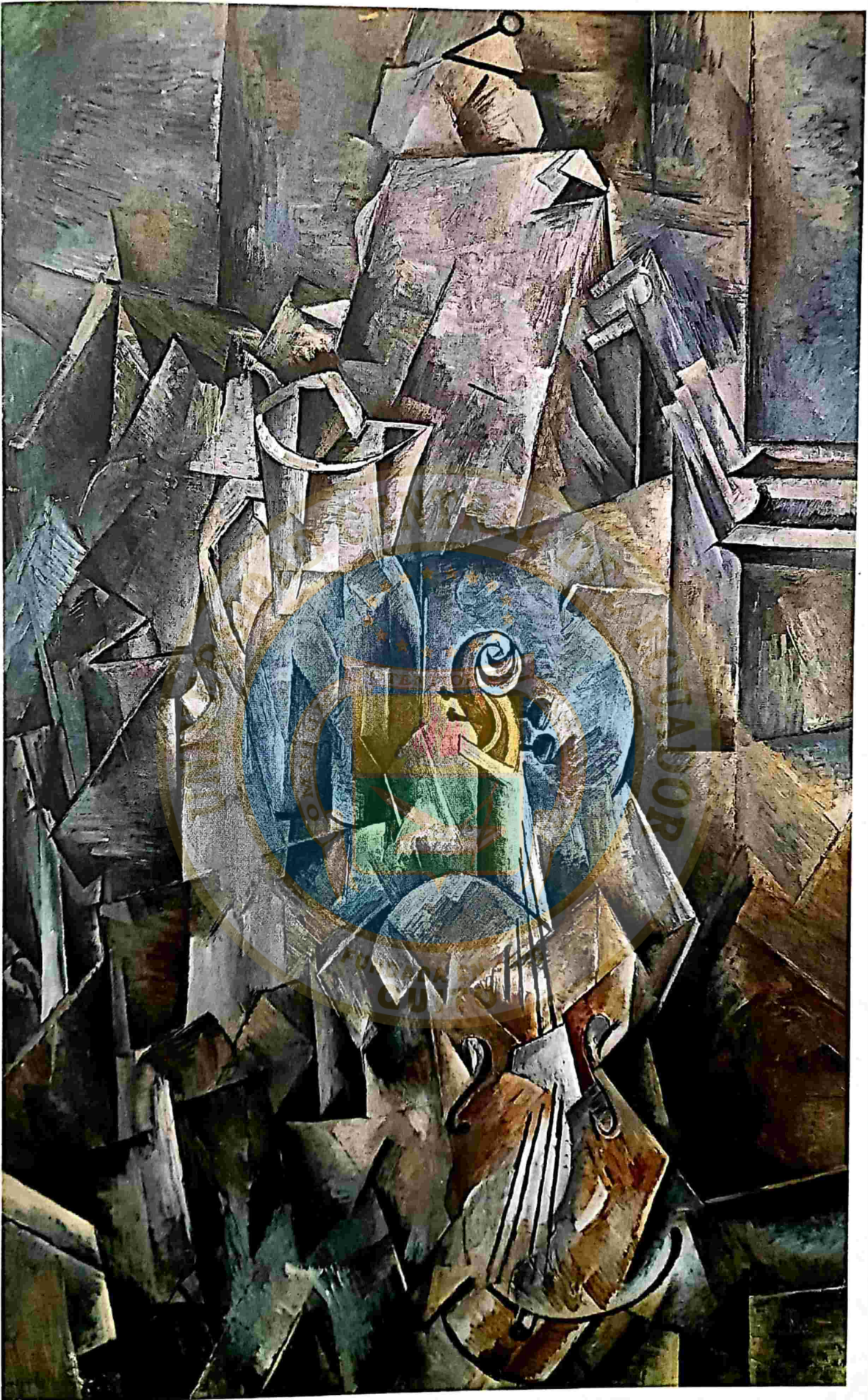
El proceso creador de Braque (observa Waldemar George a comienzos de la década de 1920 en *L'Esprit nouveau*) se diferencia decisivamente del de los pintores anteriores: este artista pinta sin modelo; en lugar de ordenar los elementos de una naturaleza muerta sobre la mesa y de trabajar a continuación sobre este motivo previamente fijado, ensambla los objetos directamente sobre el lienzo e in-

venta motivos, para obedecer completamente a las leyes pictóricas. La dinámica propia de la pintura, que sigue mecanismos específicos, no es una invención de la Modernidad; lo que sustancialmente ha cambiado es el sistema estético. Tampoco los viejos maestros (siempre y cuando merecían este nombre) copiaron, sino que pintaron. Al violín de Braque se dedicó también el suprematista Kasimir Malevich (1878-1935), quien en 1915 expuso por primera vez su *Cuadrado negro* (1913; Moscú, Galería Tretjakow).

«Une pierre l'émeut autant qu'un visage», escribe el *Mercure de France* en 1909 sobre Braque: una piedra le conmueve tanto como un rostro. «Il fut le premier à placer dans ses tableaux des instruments de musique»; Braque fue el primero en situar instrumentos de música en sus cuadros, se dice en la monografía de Braque publicada por Bissiere en 1920; Apollinaire, a su vez, ya había observado en 1911 que la propia Santa Cecilia hace sonar los instrumentos de música de Braque. Con música de cámara comparó Jean Cassou en 1933 sus naturalezas muertas: «Il est difficile de décrire l'émotion de ces musiques de chambre». En un artículo que llama la atención por el uso excesivo del término «cubismo», que se repite como una letanía, Christian Zervos hace referencia en 1932 a que en Braque el tema es la misma poesía del cuadro: «l'œuvre partant d'un fait plastique, le sujet ne constituant que la poétique du tableau». Braque había dicho que no se trata ya de una metáfora, sino de metamorfosis.

«Georges Braque no conoce el descanso. cada uno de sus cuadros es el monumento de un esfuerzo tal y como nadie lo ha hecho antes de él».

Guillaume Apollinaire, 1908



Flores y cerámica (La capuchina)

Óleo sobre lienzo, 93,5 x 82,5 cm
Frankfurt am Main, Städel Museum



* 1869 Le Cateau-Cambrésis
† 1954 Niza

Louis Vauxcelles, quien sin quererlo realmente ni ser consciente de las consecuencias, acuñó los términos de «fauvismo» y «cubismo», escribió en 1906 que a pesar de ciertos puntos, difíciles de aceptar, una naturaleza muerta de Matisse expuesta en el Grand Palais de París causa un efecto general magnífico, pues no es posible ver y reproducir mejor la impresión de los objetos. Lo que, sin embargo, le choca (sigue diciendo el crítico) es el desprecio de las leyes de la

el efecto «sensual-moral» del azul lo caracterizó Goethe, en su Teoría de los colores, de la siguiente manera: «Este color produce a la vista un efecto extraño y casi inefable. Como color, es una energía; solo él se encuentra en el lado negativo y, en su más alta pureza, es como una nada estimulante. Tiene algo de contradictorio al verse, de estímulo y serenidad».

La *Naturaleza muerta con naranjas* (París, Musée Picasso) la pintó Matisse en 1912 en Tánger. En 1940 la compró Picasso, quien la consideraba la obra más valiosa de su colección. Es una de las más perfectas en toda una serie de obras, en las que el gran colorista de la Modernidad Clásica eligió la naranja como objeto principal de composiciones pictóricas llenas de sensualidad visual. Esta osada yuxtaposición, a la que nadie se había atrevido antes, de naranja y amarillo, rosa, violeta y rojo, produce una armonía extraordinaria sobre la superficie gracias a la magistral distribución. Las formas se convierten en dibujos, ramos de flores de cabeza, que se funden rítmicamente en un conjunto decorativo en el mejor sentido de la palabra y liberado del tema. La pintura de Matisse, junto con la de Gauguin y Van Gogh, tuvo una influencia decisiva sobre los artistas del expresionismo alemán. Elie Faure escribió en 1920 que no hay ninguna otra cosa que pueda decirse sobre la pintura de Matisse, pues es pintura, nada más y nada menos: «Il n'y a pas beaucoup d'autres choses à dire sur la peinture de Matisse, parce qu'elle est de la peinture, rien de moins et rien de plus».

perspectiva, la indiferencia respecto del volumen: «¡un limón no es plano, Matisse!» Para el crítico del arte Vauxcelles, un observador sensible que veía cosas acertadas pero que (desde el punto de vista actual) no lo consiguió captar en toda su envergadura, habían comenzado tiempos estimulantes. Y esto, justamente en aquellos años en que la pintura (y no solo la naturaleza muerta) pasaba de una revolución a la siguiente. Es un testigo del tiempo que describe acontecimientos que le dejan perplejo.

Flores y cerámica es del año 1913, realizado en Issy-les-Moulineaux, cerca de París. Forma parte de las naturalezas muertas en las que Matisse alcanza el más alto grado de abstracción. En la confrontación con los logros artísticos de Cézanne y Picasso, Matisse comienza la desintegración del espacio tridimensional. La forma redonda, que puede considerarse una esfera, se puede identificar como un plato de cerámica con dos desnudos; la estructura blanquecina que aparece debajo es una hoja de papel o un dibujo con una esquina doblada hacia delante, que aquí ha abandonado definitivamente su carácter de trampantojo. El color se convierte en un elemento definidor:

«si se tuviera que comparar la obra de Henri Matisse con cualquier cosa, habría que elegir la naranja. como esta, su obra es una fruta de luz brillante».

Guillaume Apollinaire, 1915



Naturaleza muerta con sandía

Óleo sobre lienzo, 80,3 x 80,3 cm

Hannover, Sprengel Museum



* 1882 Reggio Calabria
† 1916 Verona

Los futuristas rompieron con la tradición con sus manifiestos, una polémica agresiva y la demolición a viva voz del lenguaje formal convencional. Umberto Boccioni pintó pocas naturalezas muertas; sin embargo, con una de ellas (*Naturaleza muerta con sandía*) mostró, en un cuadrado, cómo se pueden armonizar futurismo y «natura morta». Para Boccioni debió de ser un especial desafío medirse con un género generalmente considerado como estático y mudo, pues en

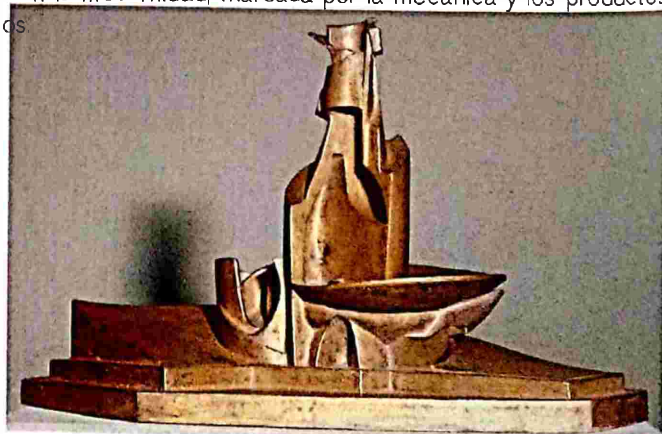
la modernidad, creada por Boccioni en 1912 parece ser en primer lugar el resultado de complicadas estructuras espaciales. Las dos obras son testimonio del esfuerzo de integrar en el dinamismo de la composición tanto a espectadores como a artistas. Este intento de plasmar de modo táctil el espacio interior y el exterior en una penetración mutua, más allá de los límites de un objeto, sorprende por su sencillez. Se hace palpable una especie de fluido, como si de la botella salieran campos de fuerza.

En el contexto de futurismo y naturaleza muerta en la escultura han de mencionarse las «plantas de madera» que Giacomo Balla (1871–1958) hizo en 1918 y 1925, sus *Flores futuristas* de vivos colores. Las ejecutó mientras se enfrentaba a sus análisis de estructuras y del color en 1912. Son suficientes las flores naturales («basta coi fiori naturali»), exclamó Felce Azari en 1924, en su manifiesto *La flora futurista y los equivalentes plásticos de olores artificiales*, surgido por un provocador hastío por las flores de la naturaleza. Con sus colores delicados y suaves olores, las flores reales formarían un sonido disonante en la modernidad, marcada por la mecánica y los productos sintéticos.

La composición del cuadro de Hannover explota prácticamente en un remolino de colores y líneas. Fragmentos de la sandía se lanzan en un movimiento centrífugo, como si fueran añicos, por toda la superficie del cuadro, en el espacio y el tiempo. Esto contribuye a la ficción de ratarse de algo presente, directo y espontáneo.

Fragmentos de superficies geométricas en movimiento atraen la mirada. Las superficies facetadas asumen un vocabulario formal cubista; los intensos magentas rojos, verdes y azules de la fruta y su cáscara recuerdan los tonos de color que se emplean en el fauvismo. Como el esfuerzo de penetrar el interior de los objetos, el motivo de la sandía que ha explotado violentamente por haberse pasado su madurez se extiende como una línea conductora por la naturaleza muerta; Boccioni estaba familiarizado con ella por las naturalezas muertas de finales del barroco, romanas y napolitanas; sin embargo, ahora le proporciona una fuerza completamente nueva.

Al igual que la *Sandía*, también *Desarrollo de una botella en el espacio* (una de las naturalezas muertas plásticas centrales de la Mo-



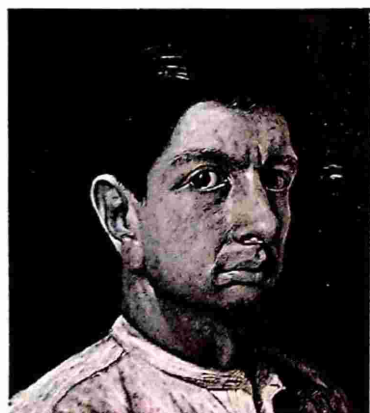
Desarrollo de una botella en el espacio, 1912



cántico del amor

Óleo sobre lienzo, 73 x 59,1 cm

Nueva York, The Museum of Modern Art



• 1888 Volos (Grecia)
† 1978 Roma

Este cuadro que Giorgio de Chirico pintó en París en 1914, una obra importante de la *pittura metafisica* y precursora del surrealismo, convence por la sencillez de la composición; como desde la memoria escenifica un simbolismo ramificado en un sugestivo espacio de asociaciones lleno de muda melancolía. Mediante una adición de objetos extraídos de su contexto, con carácter de señal, se producen sorpresa, desazón o nostalgia, así como pensamientos sobre el sentido o el sinsentido de las cosas y de la vida. Se sacan de quicio la lógica y la razón; el cuadro, así podría expresarse, quita el lastre de su tema tradicional, que se considera superado.

El ambiente a cielo abierto recuerda las *Plazas de Italia* de De Chirico. Las cosas no se refieren unas a otras, tampoco en su escala: parecen, dependiendo del punto de vista, reducidas hasta una maqueta o amplificadas de modo gigantesco. Debajo de la cabeza se introdujo un clavo en la pared de un fragmento arquitectónico que se presenta en perspectiva. La armonía es cenificada de los colores verde, blanco y rojo, puede considerarse, en 1914 (poco antes de estallar la Primera Guerra Mundial) como una referencia patriótica a la bandera tricolor italiana.

Los protagonistas de este espectáculo mudo conservan recuerdos de la niñez de De Chirico en la pequeña ciudad griega Volos. El elemento del primer plano, la pelota, hace suya de modo lúdico la forma de la manzana de Cézanne (il. pág. 75). La locomotora con la nube de vapor pone un contrapunto en este universo de estática. Las locomotoras de De Chirico pueden considerarse también precursoras

de los aviones que podrán verse en el cielo de los cuadros de la Nueva Objetividad, por ejemplo en los de Max Beckmann (1884–1950), un símbolo del deseo de salir del mundo diario: lejos de aquí, a nuevas orillas.

El *Apolo de Belvedere* (hacia 320 a. C.; Roma, Vaticano), una copia romana en mármol de una escultura griega en bronce, es una de las obras de arte más populares. Sin embargo, De Chirico muestra solamente la cabeza del joven dios. A pesar de ser una copia en escayola, la cabeza de Apolo (que da a la naturaleza muerta, literalmente, un rostro) es sinónimo de clasicismo, de valores eternos; ahora bien, estos son socavados con ironía por el guante, que por así decir les sustrae su aura sacra.

El guante de goma, un elemento contemporáneo producido en serie, para cirujanos o comadronas, parece expresar el nacimiento del artista (de De Chirico). Según el hermano de De Chirico, Andrea, conocido con el pseudónimo de Alberto Savinio, en Volos colgaba delante de un comercio un cartel con un gran guante de cinc coloreado, con uñas horriblemente doradas, que se columpiaba al monótono aire de la tarde. Para los «dioscuros» (como se denominaban los hermanos), la mano roja era símbolo del amor prohibido, pues marcaba la entrada a un burdel.

El título de la obra se refiere a un poema de Guillaume Apollinaire, que canta al amor corporal y sus fenómenos acústicos (desde un ruidoso beso de amantes ilustres hasta el canto del cisne y los sonidos amorosos de pueblos que luchan entre sí y que se manifiestan en el trueno de la artillería, pasando por los gritos del rapto de las Sabinas) como base de la vida y la belleza: «Voici de quoi est fait le chant symphonique de l'amour». Como el título, también las arcadas son metáfora de aberturas femeninas, el guante un posible sinónimo de preservativo; la chismenea se alza como un símbolo fálico. Con el juego de palabras Apolo – Apollinaire, el cuadro se convierte en un homenaje cifrado a su amigo poeta y crítico.



Natura morta

Óleo sobre lienzo 82,5 x 57,5 cm

Nueva York, *The Museum of Modern Art*



* 1890 Bolonia
† 1964 Bolonia

Giorgio de Chirico escribió en 1922 que Morandi intentaba comenzar de nuevo desde un principio: frotaba las pinturas con su propia mano y prepara el lienzo él mismo. Estudia las cosas de su entorno, la hogaza santa de pan, los vasos grácilmente modelados y las botellas. Observa un grupo de objetos sobre una mesa («un gruppo di oggetti sopra un tavolo») con la misma emoción que hace latir más fuerte el corazón del que viaja a Grecia al mirar los bosques, los valles

y montes que considera la sede de divinidades bellísimas y sorprendentes. A la vista de esta cita llena de poesía nada haría pensar que los cuadros de Morandi suponen una de las más espectaculares rupturas de límites en el género de la naturaleza muerta, tanto en un sentido espacial y espacial como emocional. Junto con la reducción de Morandi en el ámbito de los medios empleados y la elección de un tema nimio, es esta disolución de límites la que marca el inicio de un camino hacia un enriquecimiento insospechado en el arte del siglo XX.

El logro de Morandi radica en su continuo sondear de nuevas ideas, en la limitación concentrada y autoimpuesta a unos pocos motivos, de los que en cada variación es capaz de extraer algo nunca visto antes. Sus «nature morte» son experimentos tanto espaciales como plásticos, paisajes anímicos de la soledad, en los que los pocos objetos que se reúnen ante él cristalizan en formas puras. Morandi busca la neutralidad de la expresión; en la renuncia a los contornos y a la línea se manifiesta su rechazo del ilusionismo embaucador. La base de sus meditaciones plásticas enriquecidas con el silencio es el color blanco, que se mezcla con los demás colores, los tonos domi-

nantes de ocre, umbra y gris, los acentos menos matizados de rosa, amarillo y azul. Hay un eco del recuerdo de frescos italianos tradicionales, el cariño por Giotto, Masaccio o Piero della Francesca. En el enfrentamiento crítico con Morandi aparece el nombre de Chardin (il. págs. 58, 59) muy pronto, la primera vez quizá en 1918, en un texto de Riccardo Bacchelli, quien dice que los dos pintores poseen una naturalidad similar en el ámbito compositivo; ahora bien, la pintura de Morandi es (continúa el crítico) de mayor envergadura («ben altra pittura»).

El verdadero artista es el que sabe estar solo en un lugar, dijo el director de cine Michelangelo Antonioni, citando a Morandi. Quería decir que el material primario de trabajo de un artista es su propio yo y que los estímulos del mundo exterior solo sirven para ayudar a expresar ese mismo yo. En *La dolce vita*, uno de los filmes clásicos de Federico Fellini (1960), pueden apreciarse naturalezas muertas de Morandi; las botellas vacías de vino que pueden verse frecuentemente en *Accattone*, un muchacho de Roma, de Pier Paolo Pasolini (1961), son un homenaje a Morandi. Gracias a Morandi, una nueva generación descubrió en esos años la naturaleza muerta, y en ocasiones incluso el arte como tal.



Natura morta, 1956



CHAÏM SOUTINE

Buey desollado

Óleo sobre lienzo, 116,2 x 80,7 cm

Minneapolis (MN), The Minneapolis Institute of Arts.

Donación de Mr. y Mrs. Donald Winston y de un donante anónimo



* 1893 Smilovitchi (cerca de Minsk)
† 1943 París

Unos doce *Bueyes desollados* pintó Soutine en la década de 1920. Según la leyenda sobre el origen de estas obras, después de que Soutine hubiera visto una copia de *Buey desollado* de Rembrandt (il. pág. 16), se sintió mal durante varios meses y decidió pintar también él un buey. Un día pidió a su amigo Zborowski que le acompañara al matadero para comprar un buey muerto; dice que quiere mostrar todo París en la osamenta de un buey. Llevan el motivo desollado a su taller y Soutine comienza a pintar llevado por una pasión demente; pinta varios días con sus noches. El animal cambia de color, se torna negro; comienza a descomponerse y a desprender un olor repugnante, hasta el punto de que los vecinos llaman a la policía, que llega justo en el momento en que el cuadro está terminado. Tanto el cuadro como el pintor (pero no el tercero, el buey, el imprescindible *tertium comparationis*) son llevados a la comisaría de policía. Por último, Zborowski consigue salvar de las fauces de la justicia tanto al autor como al cuadro. Por el contrario, se desconoce el destino del buey.

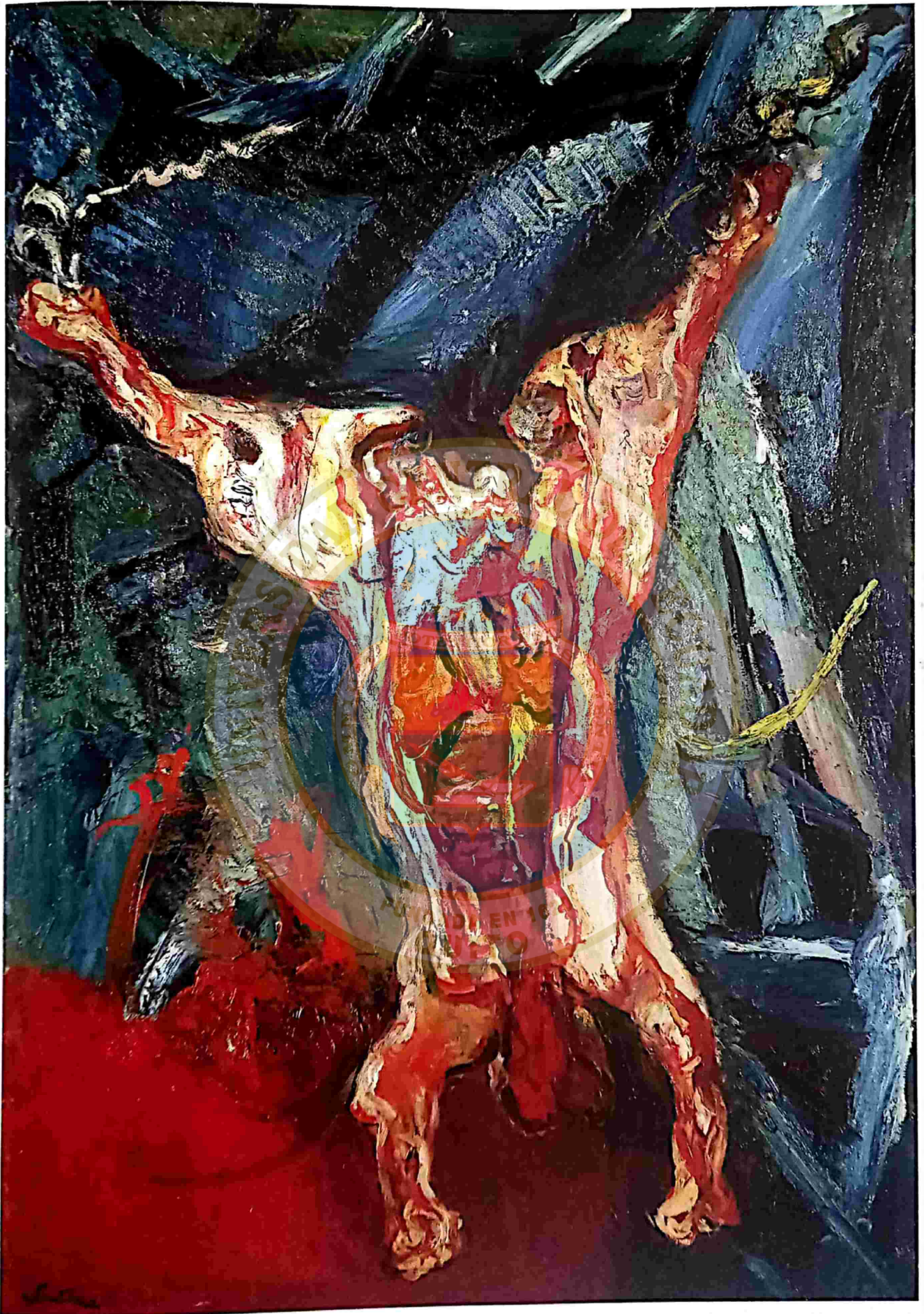
Soutine nunca hizo estudios preparatorios, sino que creó directamente sus obras sobre el lienzo, sin interrupción según se dice, tras

varias horas de meditación. Se presenta aquí como un pintor de pura sangre y maestro de un gesto pictórico con generosas capas de material pastoso. Desde la semioscuridad azul, que parece estar cincelada con fuertes golpes de pincel, sobresale hacia la luz el cadáver colgado cabeza abajo del animal. Los tonos carnosos están expresivamente realzados; el rojo fluye más allá del objeto, hasta la esquina inferior izquierda del cuadro, donde se ha transformado en pintura pura. La maroma de la que cuelga el buey se convierte en una exhibición virtuosa de un ritmo extático y sensible: es una lucha de un fuerte ritmo en torno a la pintura. Paul Guillaume escribió en 1923: «Eros se tambalea festivamente en un torbellino de vísceras. Soutine canta y bebe con él; se regocija y crea en una embriaguez alegre y santa». El expresionismo abstracto estadounidense de la posguerra hunde sus raíces en Soutine, tanto como el artista inglés Francis Bacon (1909–1992) o la pintura alemana de los Nuevos Salvajes en la década de 1980.

Una estética en algunos puntos similar a la del matadero se encuentra ya en el libro *La jungla* (1906) de Upton Sinclair, inventor del periodismo investigador bajo camuflaje. El plano del matadero en *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin (1930) probablemente se inspiró en la secuencia, genialmente montada por Sergej Eisenstein, del matadero en su película *Huelga* de 1924.

«quiero mostrar París
en la osamenta de un
buey».

atribuido a Chaïm Soutine



SALVADOR DALÍ

1931

La persistencia de la memoria

Óleo sobre lienzo, 24 x 33 cm

Nueva York, The Museum of Modern Art



* 1904 Figueras
† 1989 Figueras

* 1904 Figueras
† 1989 Figueras

La persistencia de la memoria de Salvador Dalí probablemente sea la obra más famosa del surrealista español. La leyenda sobre su origen se remonta a una situación de la vida corriente, que el propio artista expone de la siguiente manera: «Terminamos la cena con un camembert extraordinario; cuando me quedé solo, permanecí un momento acodado sobre la mesa y pensando sobre los problemas que planteaba lo «superblando» de este queso».

El tema apela a la intuición y gira en torno al registro del tiempo y de la decadencia. Saltan a la vista relojes, un árbol muerto, un ser monstruoso y amorfo, sin boca, que recuerda una medusa, sobre la arena, y que tiene rasgos humanos que coinciden con los del rostro del pintor.

Sin éxito, una hormiga ataca uno de los relojes: el triunfo (quizá del arte) sobre el poder de lo efímero. Los relojes simbolizan no solo el tiempo, sino también la eternidad, contra la que ni siquiera las moscardas nada pueden hacer. Son blandos, como si hubieran tenido que adaptarse a las circunstancias o como si Dalí hubiera querido someter el tiempo a su propia voluntad.

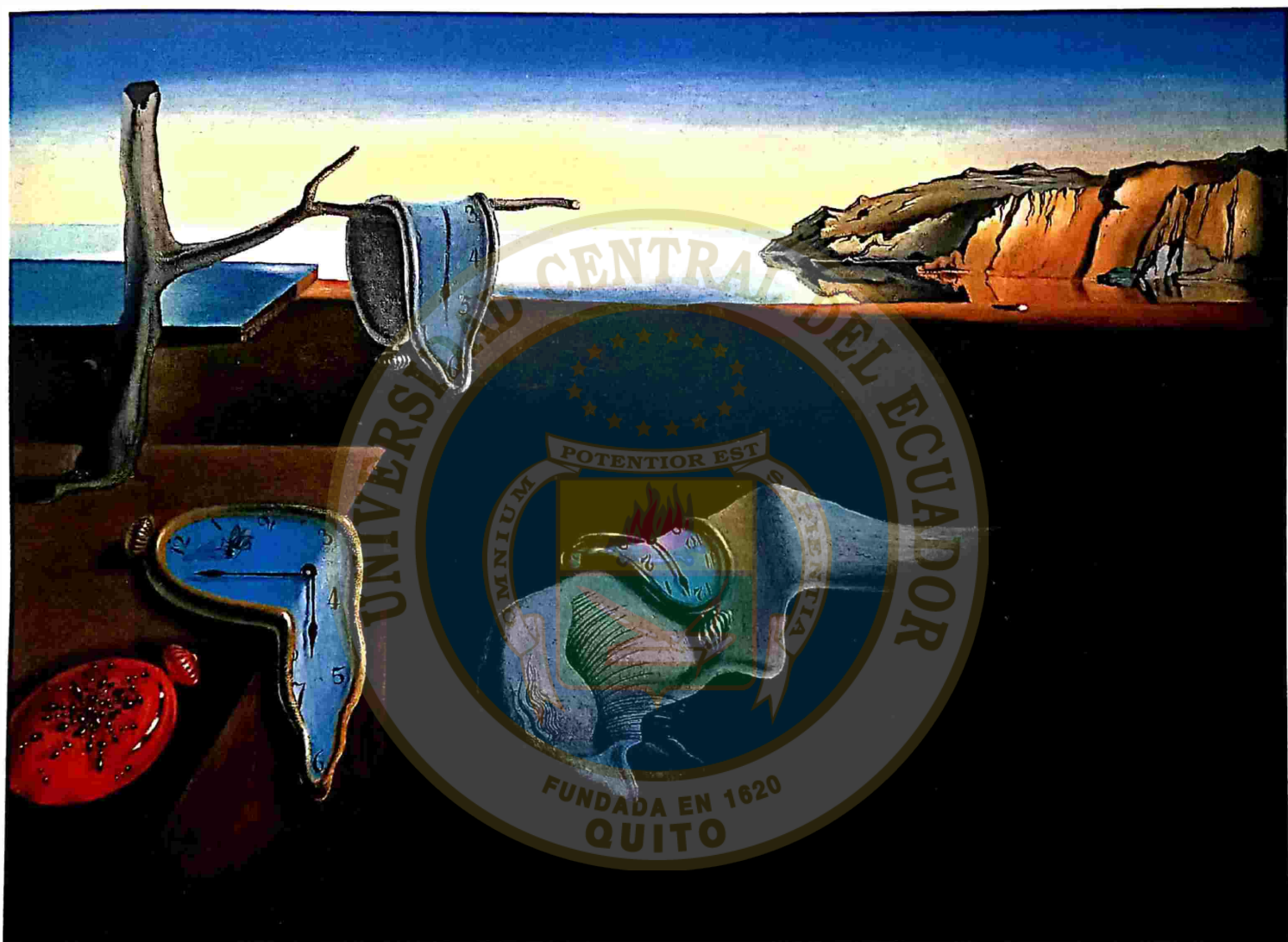
Dalí actualiza la idea tradicional, según la cual el artista vence al tiempo con sus obras y alcanza la inmortalidad. Los relojes aparecen, como en otros cuadros, como lengua flácida: probablemente, esos relojes blandos simbolizan el obsesivo miedo de Dalí a perder la potencia sexual. Con su precisión de pintura fina y brillo de color, este pequeño cuadro es una joya, que podría recordar la tradición de los viejos holandeses y los venecianos tempranos.

Un vestido de viejos maestros tiene también la pequeña obra cuadrada titulada *La cesta de pan* de 1926 (St. Petersburg, Florida, The Salvador Dalí Museum): como en otros ámbitos de la naturaleza muerta desde el barroco se desprenden del tema, así también los pliegues cobran autonomía y se convierten en un objeto con vida propia de una dificultad que se ha superado extraordinariamente. Con el mantel blanco, que dispone de una presencia tangible y que parece hincharse con una energía mística, el cuadro, que tiende un puente ideal al *Cesto de frutas* de Caravaggio (il. pág. 33), experimenta un aumento de su efecto óptico. Es evidente la asociación con el sacramento del altar.

Un accesorio por excelencia de las naturalezas muertas, el cajón, se encuentra en repetidas obras de Dalí. La única diferencia entre la Gracia inmortal y el presente es Sigmund Freud, dijo Dalí: Freud descubrió que el cuerpo humano, que en la época griega era puramente neoplatónico, hoy en día está lleno de cajones secretos, que solo puede abrir el psicoanálisis.

«Podéis estar seguros de que los famosos relojes blandos de salvador dalí no son otra cosa que el queso camembert del espacio y el tiempo, que es tierno, extravagante, solitario y paranoico-crítico».

Salvador Dalí, 1938



Monsieur Bitos

Diversos objetos sobre madera, 65 x 82 x 32 cm

Winterthur, Kunstmuseum Winterthur. Donación de la asociación *Galerieverein*, amigos del *Kunstmuseum Winterthur*, 1988



• 1930 Galati, Rumania

vasos y ceniceros llenos de colillas. Extraídos del contexto de la vida diaria, la naturaleza muerta se colgaba (como un cuadro de tabla) en la pared, en la galería o museo. Spoerri tradujo el principio del cuadro hacia la literatura: en el libro *Topographie anecdotée du hasard* describe minuciosamente los objetos que se encontraban sobre su mesa el 16 de octubre de 1961 a las 15:47 horas.

Monsieur Bitos (1961), obra de potencial de inseguridad estética, plasma una situación de mercado de viejo. Spoerri ha fijado también las herramientas con las que ha trabajado en el tablero-trampa: no son accesorios tradicionales del pintor, sino tornillos y similares. En lugar del tubo de pintura emplea un tubo de pegamento Scotch. Un efecto especial es que los cajones que parecen estar apilados al azar recuerdan las formas dinámicamente calzonadas en los tempranos cuadros no figurativos del suprematismo y del constructivismo.

Spoerri no es un pintor (escribió Alain Jouffroy en 1961, en un pequeño catálogo de la Galleria Schwarz de Milán): «sus tableros-trampas, sin embargo, hacen pensar en las naturalezas muertas que podrían inspirar a pintores». Como en una trampa se atrapa la realidad en las obras de Spoerri. Además se trata también de la trampa en la

Tableros-trampas (*Tableaux-pièges*) comenzó a hacer Daniel Spoerri en 1960, el año en que se convirtió en socio fundador del grupo *Nouveaux Réalistes*, al que pertenecían entre otros Yves Klein, Arman, César, Jean Tinguely y Niki de Saint Phalle. Siguiendo su idea artística central, Spoerri fijó en una base horizontal (la tabla de una mesa, una silla, una capa) objetos de la vida diaria, al azar; por ejemplo, restos de una cena, platos, cubiertos,

que cae irremediamente el observador de estos objetos, esa jaula de la que habló Maurice Raynal en 1923 en relación con Juan Gris.

Con sus tableros-trampas, inspirados en la idea de obra de arte anónima de Marcel Duchamp, Spoerri quería desconcertar, crear perplejidad en el espectador. Sentía repulsa contra la inmovilidad, contra todo lo que está fijado. Le gustaba la contradicción que significaba que él, un amigo del movimiento y del continuo cambio, fijara objetos y de ese modo les sustrajera la posibilidad de ser movidos continuamente y transformados. Le gustaban las contradicciones porque son fuente de tensión.

El «Eat Art» de Spoerri surgió de su estudio de la comida como parte del ciclo vital, que comienza con sus tableros-trampas. En 1970, el artista declaró que primero tenía que saber cómo se había producido el desorden sobre la mesa, que volvió a la cocina para enterarse de cómo se cocina y qué se necesita para ello. Más tarde, Spoerri (con el título *Musée sentimental*) llevó a cabo exposiciones de historia cultural, en las que reunía objetos y restos de historia municipal y del arte, por ejemplo el violín de Ingres, la gorra de Severini y el aparato fotográfico de Matisse. Con esta idea ejerció una influencia decisiva sobre un tipo de organizador de exposiciones que sigue llevándose a la práctica aun hoy, con éxito. En la serie del *Détrompe-l'œil* deseaba desengañar el ojo del observador, liberarlo de un error: montó objetos desilusionistas de la vida diaria sobre obras ilusionistas, sobre productos del arte popular y del *kitsch* producido en masa, lo que llevaba a un distanciamiento en el sentido del surrealismo.

«¿qué es lo que hago? intento encolar las situaciones preparadas por el azar».

Daniel Spoerri, 1961

Tres velas

Óleo sobre lienzo, 125 x 150 cm

Colección particular



• 1932 Dresde

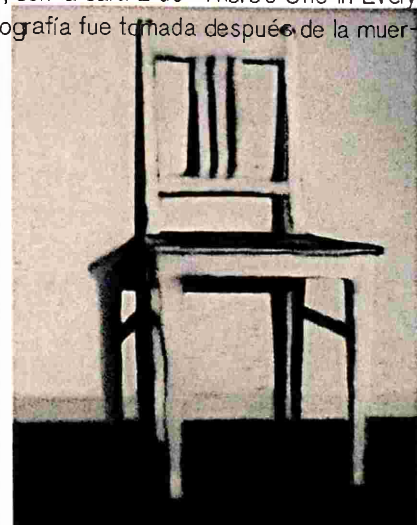
Las obras de Richter sobre objetos inanimados surgieron en el campo de tensiones entre la pintura y la fotografía. El número 1 en el catálogo de obras de Richter es *Mesa* de 1962, una obra que se encuentra a caballo entre la figuración y la abstracción. Dos años más tarde hizo obras como *Piano* y *Mesa rococó*; en 1965, *Collar rojo*, *Cortinas*, *Almohada*, *Rollo de papel higiénico*, *Corona flamenca*, *Hoja vuelta*, *Cuernos de ciervo*,

Silla de cocina, *Silla de perfil* y *Pequeña silla*. Con los tres cuadros de sillas en la primera fase de Richter, la «fotográfica». El motivo de la silla recuerda las obras que Vincent van Gogh hizo en 1888 en Arles: *Silla con pipa* (Londres, The National Gallery) y *Sillón de Gauguin* (Ámsterdam, Museo Van Gogh).

En 1982-1983, Richter pintó una serie de cuadros con una, dos y (en una sola ocasión) tres velas; en 1983, cuadros con calaveras; en 1984, tres obras con tres manzanas cada una, todas ellas tomando fotos como modelo. Este objeto, elegidos conscientemente de la tradición, probablemente representan para Richter la pintura de naturaleza muerta en su conjunto. El número de velas representadas en el cuadro modifica de modo radical el mensaje del cuadro. Los objetos están representados de tamaño superior a *in natura* y por tanto pictóricamente amplificados. Al difuminar la falta de nitidez creada y reducir el colorido, surge un efecto de distancia y recuerdo palidecido. El motivo de la vela ardiendo (amplificado por la suave corriente de aire en las llamas), usual en la antigua pintura holandesa, proporciona al cuadro cercanía en el tiempo y lo sitúa ficticiamente en el presente del espectador. En el barroco, la vela era un símbolo de sacrificio. Hoy en día, una

vela puede tener una connotación cristiana, recordar el ambiente solemne de una cena elegante, encenderse para conmemorar a los muertos o, de un modo neutral, aparecer como fuente de luz y soporte de energía. En el cuadro de Richter queda la cuestión sin responder si las velas significan algo, más allá de las cuestiones puramente estéticas. Teniendo en cuenta la estupenda calidad de la pintura, que trata la función de descripción y reproducción de la pintura, los aspectos materiales pasarían en cualquier caso a un segundo plano.

En 1988, por último, Richter hizo una nueva naturaleza muerta: *El tocadiscos* (Nueva York, The Museum of Modern Art), en un momento en que estos aparatos se veían desplazados por los de CD. El cuadro permanece mudo; se ha puesto el disco, pero no se muestra este mientras toca. El punto de partida para este cuadro al óleo fue una fotografía del tocadiscos que tenía en su celda Andreas Baader, el terrorista alemán de la RAF, con la cara 2 de «There's One in Every Crowd» de Eric Clapton; la fotografía fue tomada después de la muerte de Baader en la cárcel de alta seguridad de Stammheim, el 18 de octubre de 1977. Esta fecha histórica proporcionó el título a la serie de 15 cuadros de 1988 (una de las obras más impresionantes de la pintura posmoderna de historia), de la que forma parte también *Tocadiscos*. Al parecer este aparato sirvió de camuflaje para esconder el arma del suicidio, una pistola, con lo que Richter dio significado político a la naturaleza muerta.



Silla de cocina, 1965



Si desea información acerca de las nuevas publicaciones de TASCHEN, solicite nuestra revista en www.taschen.com/magazine o escribanos a TASCHEN, c/Victor Hugo, 1°-2° dcha., E-28004 Madrid, España, contact-e@taschen.com, fax: +34 91-360 50 64. Nos complacerá remitirle un ejemplar gratuito de nuestra revista, donde hallará información completa acerca de todos nuestros libros.

© 2008 TASCHEN GmbH

Hohenzollernring 53, D-50 672 Köln
www.taschen.com

Coordinación del proyecto: Ute Kieseyer, Colonia

Redacción: Christine Fellhauer, Colonia

Traducción del alemán: José M. García Pelegrín, Colonia

Composición: Tanja da Silva, Christine Fellhauer, Colonia

Producción: Tina Ciborowius, Colonia

Diseño: Sense/Net, Andy Disl y Birgit Reber, Colonia

Printed in Germany

ISBN: 978-3-8228-5663-5

Copyrights:

© para la obra de Georges Braque, Alberto Giacometti, Meret Oppenheim, Chaim Soutine, Daniel Spoerri, Niklaus Stoecklin: VG Bild-Kunst, Bonn 2008; © para la obra de Salvador Dalí: Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí/VG Bild-Kunst, Bonn 2008; © para la obra de Henri Matisse: Succession H. Matisse/VG Bild-Kunst, Bonn 2008; © para la obra de Giorgio de Chirico, Giorgio Morandi: VG Bild-Kunst, Bonn 2008; © para la obra de Pablo Picasso: Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn 2008; © para la obra de Andy Warhol: 2008 Andy Warhol Foundation for the Visual Arts/ARS, Nueva York

Créditos fotográficos:

La editorial quiere dar las gracias a los museos, a los propietarios de las colecciones privadas, a los archivos históricos y a los fotógrafos por la autorización y el apoyo recibidos para la realización de este libro. En los casos en que no se hace ninguna indicación expresa, dichas fotografías proceden del archivo de la editorial. Además de las instituciones y colecciones citadas en las leyendas de las ilustraciones, los responsables editoriales quieren también dar las gracias a:

© akg-images: págs. 12, 13 dcha., 28, 32 izda., 38, 41, 44, 54, 66, 68 izda., 70, 83; © akg-images/Andre Held: pág. 43; © akg-images/Angelika Platen: págs. 92, 94; © akg-images/Erich Lessing: págs. 16 dcha., 34 dcha.
© artothek: pág. 86 izda.; © artothek/Blauel/Gnam: pág. 10 dcha.; © artothek – Hans Hinz: pág. 77; © artothek – Joachim Blauel: pág. 9 izda., 84; © artothek – Rudolf Wakonig: pág. 29; © artothek – Ursula Edelmann: pág. 81
© Biblioteca Ambrosiana Auth. No. INT 28/08: pág. 37
© bpk/Hamburger Kunsthalle, Gabinete de calcografías/Christoph Irrgang: pág. 42 dcha.
© DACS/Giraudon/The Bridgeman Art Library: pág. 79
© DACS/The Bridgeman Art Library: pág. 91
© Foto Bernd-Peter Keiser: pág. 53
© Foto courtesy Spanierman Gallery, LLC, Nueva York: pág. 72 izda.
© Foto RMN – Arnaudet: pág. 18 izda.; © Foto RMN – Gérard Blot: pág. 16 izda.; © Foto RMN – Hervé Lewandowski: portada, págs. 19, 75; © Foto RMN – H. Lewandowski/G. Blot: pág. 59 dcha.; © Foto RMN – Pascale Néri: pág. 68 dcha.
© Gerhard Richter 2008: pág. 95
© Giraudon/The Bridgeman Art Library: pág. 58 izda.
© Kunstmuseum Basel, Martin Bühler: pág. 25

© Lauros/Giraudon/The Bridgeman Art Library: págs. 60, 62, 65
© London, English Heritage Photo Library: pág. 42 izda.
© Lyon MBA/Foto Alain Basset: pág. 55
© Musée Fabre, Montpellier Agglomération – Foto Frédéric Jaulmes: pág. 63
© Musées de la Ville de Strasbourg, A. Piisson: pág. 14
© Museo Nacional de Escultura, Valladolid (España): pág. 61
© Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid: pág. 51
© Biblioteca Nacional Austriaca/Viena, Bildarchiv, Cod. 1857, fol. 43v.: pág. 27
© Rheinisches Bildarchiv de Colonia: págs. 39, 69
© Roger-Viollet, París/The Bridgeman Art Library: págs. 76 izda., 80
© Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, La Haya: pág. 40
© Studio Fotografico Da Re: pág. 48 l.
© The Bridgeman Art Library: págs. 1, 2, 4, 8, 13 izda., 15, 18 dcha., 20, 32 dcha., 34 izda., 45, 67, 71, 82 dcha.
© 1981, Foto The Metropolitan Museum of Art: pág. 72 dcha.
© 1990, Foto Scala, Florencia: págs. 9 dcha., 31, 33, 48 dcha., 49, 57, 58 dcha.;
© 2003, Foto Scala, Florencia – courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali: págs. 10 izda., 56; © 2008, Digital image, Hip/Scala, Florencia: pág. 88; © 2008, Digital image, Scala, Florencia: pág. 74; © 2008, Digital image, The Museum of Modern Art, Nueva York/Scala, Florencia: págs. 22 izda., 24 dcha., 76 dcha., 85, 87
© 2008, Foto Museum of Fine Arts, Boston: pág. 73
© 2008 Kunsthau Zürich. Todos los derechos reservados: págs. 21, 22 dcha., 24 izda.

Obras de comparación:

Pág. 32: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Muchacho con cesto de frutas*, 1593-1594, Óleo sobre lienzo, 70 x 67 cm, Roma, Galleria Borghese
Pág. 34: Juan Sánchez Cotán, *Bodegón de caza, hortalizas y frutas*, 1602, Óleo sobre lienzo, 68 x 89 cm, Madrid, Museo del Prado
Pág. 40: Pieter Claesz, *Bodegón con vaso grande, taza de plata, reloj de bolsillo y libro*, 1636, Óleo sobre madera, 44 x 61 cm, La Haya, Galería real de pintura Mauritshuis
Pág. 42: Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Caracol marino (conus marmoreus)*, 1650, Grabado, 97 x 13,2 cm, Hamburgo, Hamburger Kunsthalle, gabinete de calcografías
Pág. 44: Sebastian Stoskopff, *Los cuatro elementos*, 1630-1640, Óleo sobre lienzo, 54,5 x 73 cm, Basilea, Kunstmuseum Basel
Pág. 48: Evaristo Baschenis, *Instrumentos de música con estatua de San Sebastián*, hacia 1660, Óleo sobre lienzo, 86 x 115 cm, Bérgamo, Accademia Carrara
Pág. 58: Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Naturaleza muerta con pipa (La tabaquera)*, hacia 1737, Óleo sobre lienzo, 32,5 x 42 cm, París, Musée du Louvre
Pág. 68: Edouard Manet, *El espárrago*, 1880, Óleo sobre lienzo, 16 x 21 cm, París, Musée d'Orsay
Pág. 72: John Haberle, *Cajón de un soltero*, 1890-1894, Óleo sobre lienzo, 50,8 x 91,4 cm, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art. Compra, donación de Henry R. Luce, 1970
Pág. 76: Pablo Picasso, *El vaso de ajeno*, 1914, Escultura en bronce coloreada con una cucharilla de plata, 21,6 x 16,5 cm; base: Ø 6,4 cm, Nueva York, The Museum of Modern Art
Pág. 82: Umberto Boccioni, *Desarrollo de una botella en el espacio*, 1912, Fundición en bronce, 39 x 60 x 30 cm, Zúrich, Kunsthau Zürich
Pág. 86: Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1956, Óleo sobre lienzo, 30,5 x 40,5 cm, Kunstmuseum Winterthur. Donación de la asociación Galerieverein, amigos del Kunstmuseums Winterthur, 1956
Pág. 94: Gerhard Richter, *Silla de cocina*, 1965, Óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm, Kunsthalle Recklinghausen

Página 1
VINCENT VAN GOGH

Jarrón con lirios

1890, Óleo sobre lienzo, 92 x 73,5 cm
Ámsterdam, Museo Van Gogh

Página 2
PAUL CÉZANNE

Naturaleza muerta con escayola

hacia 1895, Óleo sobre papel, sobre madera, 70 x 57 cm
Londres, Courtauld Institute Galleries

Página 4
GEORG HINZ

Vitrina con joyas

1666, Óleo sobre lienzo, 114,5 x 93,3 cm
Hamburgo, Hamburger Kunsthalle

«Las manzanas, uvas y también peces que pintó el pintor POSSIS no se podían distinguir de las reales»

Plinio el Viejo, 24-79, en su *Historia Natural*

Magníficos ramos de flores, vajillas de lujo y alimentos extravagantes, maniscos exóticos, copas riquísimas e instrumentos de música, calaveras sobre gruesos infolios, velas apagadas: las naturalezas muertas ilustran el lujo sensual de épocas completas, pero también su conciencia del carácter efímero de la vida. Narran la pasión coleccionista, la búsqueda del placer y de la belleza del mundo, pero también la conciencia de la fugacidad de toda existencia.

**EVARISTO BASCHENIS UMBERTO BOCCIONI GEORGES BRAQUE
JAN BRUEGHEL EL VIEJO CARAVAGGIO ANNIBALE CARRACCI
PAUL CÉZANNE JEAN-BAPTISTE-SIMEON CHARDIN GIORGIO DE CHIRICO
PIETER CLAESZ JUAN SÁNCHEZ COTÁN GIUSEPPE MARIA CRESPI
SALVADOR DALÍ EUGÈNE DELACROIX JAN FYT THÉODORE GÉRICAUT
VINCENT VAN GOGH JOHN HABERLE JAN DAVIDSZ DE HEEM WILLEM KALF
MAESTRO DE MARÍA DE BORGONA EDOUARD MANET HENRI MATISSE
LUIS MELÉNDEZ ADOLPH MENZEL GIORGIO MORANDI PABLO PICASSO
REMBRANDT GERHARD RICHTER LUDGER TOM RING EL JOVEN
OTTO MARSEUS VAN SCHRIECK FRANS SNYDERS CHAÏM SOUTINE
DANIEL SPOERRI SEBASTIAN STOSKOPFF**

www.taschen.com

ISBN 978-3-8228-5663-5



9 783822 856635

UNIVERSIDAD CENTRAL
CONTROL DE BIENES