

sualmente el tema de la Naturaleza Muerta barroca se ha tratado únicamente desde el punto de vista artístico, ya fuera contemplando las diferencias en el género, según sus manifestaciones internacionales, o bien por medio del estudio pormenorizado de los cambios de paleta, pincelada o hasta temática de los artistas más representativos. Sin duda, este trabajo no se propone dejar de lado estas cuestiones, pero buscará relacionarlas con la circunstancia histórica, religiosa o económica.

Esta investigación se restringirá al estudio de la Naturaleza Muerta desarrollada en Holanda durante el Siglo de Oro, aunque extendiendo el marco geográfico y temporal según se requiera. En el siglo XVI había ocurrido la escisión de los Países Bajos en las regiones septentrional y meridional: Holanda y Flandes respectivamente. La primera, independizada de España de facto durante el reinado de Felipe II y de jure durante el de Felipe IV, y la segunda, sometida aún a la dominación hispana y a su religión. Si bien este trabajo se propone como objeto de estudio las provincias neerlandesas, se extenderá en ocasiones hacia Flandes; pero sólo cuando el desarrollo de la pintura flamenca ayude a explicar el caso holandés, como es el caso de la comparación del tratamiento de las naturalezas muertas con la inclusión de figuras humanas en Holanda y en Flandes. De la misma manera, si bien se buscará respetar la restricción temporal al marco del Siglo de Oro, igualmente podrá haber incursiones en los antecedentes regionales y del género del bodegón, como así también del lugar que cupo a la Naturaleza Muerta durante el siguiente siglo.

El motivo de la elección de este tema, árido en apariencia e ignorado por muchos, reside en que el principal interés de este trabajo se encuentra en el estudio de obras cuyo contenido en épocas pasadas fue interpretado con cierta facilidad por el público, pero que ahora resultan difíciles de comprender, a causa de que esos significados simbólicos han sido olvidados. La propuesta de este escrito es seguir esos significados desde el momento en que son el elemento primordial para la creación de una obra, hasta que comienzan a diluirse, en un proceso que, irónicamente, ocurre en el momento de mayor esplendor del arte holandés y de las naturalezas muertas en general. Además, también se buscará el develar algunos de esos significados simbólicos perdidos para nuestros ojos, que aparecen ocultos en los bodegones, como es el caso de las copas de platería volcadas en las apreciadísimas obras tonales de Pieter Claesz y de Willem Claesz Heda, y presentarlos como lo que fueron: símbolos religiosos.

Por otra parte, fue elegida la naturaleza muerta de Holanda y no de otro país por ser, según las opiniones de varios estudiosos, la mejor en su género durante su Siglo de Oro; por esta razón, resultará interesante indagar los motivos artísticos y económicos que provocaron su ocaso.

Se desarrollará en forma de apéndice, además, un capítulo acerca de una de las formas de la Naturaleza Muerta, la *bedrijghertje*, denominación holandesa para el trompe-l'oeil o trampantojo, es decir, la pintura ilusoria y engañosa, asociando su

definición con el concepto estético de ominoso que desarrolla Freud en su artículo titulado *Lo Siniestro*, de 1919.

La Naturaleza Muerta holandesa barroca suele tratarse de un conjunto de objetos inertes dispuestos sobre una mesa, que se recortan contra un fondo neutro, pardo, casi negro. La propuesta de este trabajo es, utilizando ese espectro como imagen visual, introducirse en la obra a través de los objetos evidentes, indagar el por qué de la elección de los mismos por parte del artista [si una azucena es solamente una flor, ¿por qué no fue pintada en su lugar una rosa?], y acceder al fondo, histórico, político, religioso, económico, y desde luego, artístico, que define las formas.

La reunión, propuesta para el 14 de octubre y pospuesta a causa de las lluvias y el mal estado de los caminos, había sido postergada para el día 25 de octubre de 1555. El clima no había mejorado demasiado para entonces, pero aún así, en la húmeda tarde de ese día, la asamblea estaba reunida dentro de los muros del palacio de la corte de Bruselas, mientras que la muchedumbre se agitaba en torno a sus jardines. Las crónicas no se ponen de acuerdo en decir si fue a las tres o a las cuatro de la tarde; lo que sí no dejan de aseverar, es que el rey de España y emperador de Alemania, Carlos V, llegó puntualmente a la reunión, montado en una mula y acompañado por una gran comitiva. La mula anticipaba, seguramente, cuál era el tema que se iba a tratar: el rey-emperador estaba demasiado mayor para una cabalgadura más briosa; y según se cuenta, el pueblo, agolpado afuera, no pudo contener las lágrimas ante la vista de su soberano.

En el hall del palacio lo esperaban los miembros de los Estados Generales, quienes gobernaban las diecisiete Provincias¹ de los Países Bajos²; los magnates y los caballeros de la orden del Toisón de Oro. El rey atraviesa la sala rebosante del palacio, que albergaba además de los más de mil delegados de las provincias, a otros muchos espectadores, y se dirige al trono imperial.

Figura 1
Tiziano Vecellio (1490-1576)
Detalle de *Retrato de Carlos V sedente*
1548
Óleo sobre tela (205 x 122 cm).



Así como en su figura se centran todos los ojos, su comitiva no es un asunto a ser

¹ Los Países Bajos se dividían en zonas en siete provincias septentrionales: Holanda, Zelanda, Utrecht, Frisia, Groninga, Overijssel y Güeldres; cuatro provincias del norte de la actual Bélgica, donde también, como en las siete anteriores, se hablaba en holandés, que eran Flandes, Brabante, Mechlin y Limburgo, y seis provincias meridionales donde se hablaba valón, un dialecto del francés: Artois, Flandes Valona, Cambrai, Tournai, Hainaut y Namur.

² Actualmente se denomina como “Países Bajos” a Holanda, mientras que en el pasado este nombre correspondía al conjunto de Holanda y Bélgica. En este trabajo, se utilizará el nombre de “Países Bajos” en su versión antigua, para designar a ambos países. También podrán ser referidos como “el territorio borgoñón”.

ignorado. Lo acompañan su hijo Felipe, futuro Felipe II de España, joven rey consorte de la que será la primera de sus cuatro esposas, María Tudor de Inglaterra, a quien ha dejado, tras varios intentos de buscar un heredero católico para ese país, para acudir al llamado de Carlos; un príncipe y joven rey que ya resulta antipático a los locales. También están las dos hermanas del emperador: Leonor, la mayor, reina consorte de Portugal y de Francia después, y María, reina de Hungría y gobernante durante cerca de un cuarto de siglo de los Países Bajos. Falta la presencia de Isabel, la fallecida reina de Dinamarca, y de Fernando, conocido en algunos textos como "el eterno segundón", quien a través de dádivas y encargos de su hermano de gobernar ciertas tierras, se está ganando un imperio propio; ha enviado a su segundo hijo, Fernando, como representante.³

Mencionaremos en último lugar a una figura que será de vital importancia en el futuro: el joven paje del rey, Guillermo de Orange, de veintitrés años, que será conocido como el Taciturno o el Silencioso. A falta de bastón, Carlos apoya su peso en el hombro de Guillermo, en un cuadro irónico que será recordado en varias pinturas y por varias plumas, ya que Guillermo se opondrá rotundamente al gobierno español de los Países Bajos durante el reinado del sucesor de Carlos, Felipe II. Pero aún falta algún tiempo para la rebelión.



³ MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, *La España de Carlos V – El hombre, la política española, la política europea*. Tomo XX, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1986. Pág. 892.

El motivo de la reunión de tanta gente, de la que rescatamos y subrayamos a Carlos V, Felipe II y Guillermo de Orange, ya se conocía de antemano, pero según se cuenta, provocó lágrimas de todas maneras. El emperador abdicaba en su hijo y su imperio se partía en dos.

Al sentarse Carlos, quien comienza a hablar es Filiberto de Bruselas, presidente del Consejo de Flandes, exponiendo las razones del emperador para abdicar el trono; cómo en su afán por procurar la paz se ha visto envuelto en guerras, pero que no es el cansancio ni la vejez lo que lo debilitan, sino la enfermedad⁴, que los aires húmedos de Flandes no ayudan a curar. El rey partirá a España a vivir sus últimos años, en el monasterio San Jerónimo de Yuste, para preparar su alma para Dios.⁵

Es entonces Carlos quien toma la palabra, con un pequeño libretto que sostiene en su mano derecha, refiriéndose sus esfuerzos por un buen gobierno, sus muchos, incómodos viajes por el continente cuando ha sido convocado: las nueve veces que había estado en Alemania, cuna de Lutero, sus seis viajes a España, los cuatro a Francia, siete a Italia, nueve a Flandes, sus estancias en África y en Inglaterra. Encomendaba el gobierno a su hijo, Felipe, pidiendo a todos para él la misma obediencia que habían tenido con el emperador, y aconsejaba a Felipe la fidelidad a la fe de sus mayores. Por último, y para entonces, según cuentan las crónicas, no había presente que no llorara, pidió perdón a todos por los errores que había cometido, aun sin haber tenido la intención de hacer mal a nadie.



Figura 2
Frans Francken II (1581- 1642)
Alegoría de la abdicación de Carlos V en Bruselas, 5 de Octubre de 1555.
1620. Óleo sobre madera,
134 x 172 cm.

⁴ El rey padecía, en su aspecto mental, de depresiones que hacían recordar el triste final de su madre, Juana la Loca, y en su aspecto corporal, de gota, enfermedad que lo había atacado cuando el rey se proponía recuperar la plaza de Metz en 1532, tarea que no llegó a cumplir y sobre la que se lamentará en su discurso de abdicación. Fue a partir de esta derrota que Carlos comenzó a llamar a Felipe para que éste dejase Inglaterra y acudiese a Flandes.

⁵ Según cuentan ciertas crónicas, su deseo se vio impedido por las frecuentísimas visitas de diplomáticos y embajadores, representantes de Felipe II y de Fernando I, cuestión que no ayudaba al emperador en su retiro. Otras voces, en cambio, relacionan estas visitas con un rey retirado que en parte quiere retirarse del ejercicio del gobierno, pero que por otro lado, no se encuentra tampoco a gusto con la naturaleza austera de su retiro y busca rodearse de lujos y compañía.

Entonces fue el turno de Felipe, y aquí ya puede encontrarse algo del origen de esa aversión que ocasionaría la rebelión de los Países Bajos. Luego de agradecer a su padre por la confianza que había depositado en él, Felipe se puso de pie y se volvió hacia la asamblea, y cometió un gran error: se excusó de no ser capaz de hablar con soltura en la lengua local francesa, y por esto pidió al canciller Granvela, obispo de Arras, que hablase por él. Así, como un extranjero, Felipe tuvo su primer contacto como soberano con sus súbditos; y además, no se ayudó para expresarse de alguna personalidad local, sino de otro extranjero.

María de Hungría fue la siguiente en hablar, y lo hizo para anunciar su renuncia al gobierno de los Países Bajos. Felipe había intentado de varias maneras convencer a su tía de que permaneciera en el gobierno. Carlos también había insistido, pero la respuesta de María había sido siempre negativa: los tiempos cambiaban, los reyes cambiaban, la manera de gobernar cambiaba y ella no estaba dispuesta a aprender otras formas de regir. Tanto ella como Leonor acompañaron al prematuramente envejecido Carlos a España, donde moriría, ignorado y olvidado, tres años después.

Figura 3
Guillermo de Orange portando el Orbe, símbolo de la Tierra y del poder que sobre ésta tuviera Carlos V, en las pompas fúnebres con motivo de su fallecimiento.

Forma parte de una serie de grabados que mostraban a la familia real y a varios nobles durante el cortejo, donde Guillermo no podía faltar, siendo su paje favorito. Grabado de Deutecum, Biblioteca real. Bruselas.



La división de los dominios de Carlos V se hizo de tal manera que Felipe obtenía España y las posesiones italianas⁶, mientras que Fernando, rey de los Romanos, hermano de Carlos, obtenía ahora oficialmente las tierras de los Habsburgo alemanas y austríacas, que gobernaba desde 1521, además de la corona imperial, para sí y para ser legada a su hijo y heredero, el futuro emperador Maximiliano II.

Dentro de esos territorios figuraban los Países Bajos y el Franco Condado, que debían pertenecer por consiguiente a Fernando; pero en lugar de dejarlos donde correspondía⁷, Carlos donó los ricos territorios borgoñones a Felipe. Éstos seguramente ayudarían a compensar los muchos problemas que también heredaba Felipe, encabezados por un Tesoro agotado.

⁶ Estas consistían en el Ducado de Nápoles, el Ducado de Milán y los reinos Sicilianos y de la Italia meridional.

⁷ “Correspondía” dejarlos a Fernando I por provenir los Países Bajos como herencia por rama paterna; Carlos aparta esa región y la lega a Felipe junto con España, que había sido su herencia por rama materna.

Lamentablemente, aunque sus intenciones eran buenas, todo salió muy mal; porque "el problema más difícil que Carlos V le dejó a su hijo Felipe II fue, sin duda, el gobierno de los Países Bajos".⁸

Las tierras borgoñonas formaban parte del legado Habsburgo desde los tiempos en que el abuelo de Carlos V, Maximiliano de Habsburgo, casado con María de Borgoña, reclamó los territorios de su esposa y los anexó a los propios. Carlos los había heredado por parte de su padre, Felipe el Hermoso. La ligazón, sin embargo, entre los Países Bajos y España, duraría de facto hasta el reinado de Felipe II, y de jure, hasta el del nieto de éste, Felipe IV. Según figura en la mayoría de los libros de historia, la separación ocurriría por motivos religiosos; pero otros textos otorgan igual o mayor importancia al factor económico.

Felipe no heredaba el título de emperador, pero podríamos decir que sí heredaba un imperio, el católico. El ideal de Felipe fue conservar su imperio territorial y defender el catolicismo frente a la Reforma y frente al Islam. En su mente se identificaban los intereses de la corona con los de la religión católica. Lamentablemente para sus propósitos, dos enemigos resultaron ser demasiados, y debido a la constante disputa con el islamismo, Felipe descuidó los Países Bajos, optando por una política de extrema dureza cuando éstos reclamaban su atención.

Además de Felipe, María y Juana, Carlos V había tenido dos hijos naturales, uno antes y otro después de su matrimonio con Isabel de Portugal, en 1526. La primera, nacida en Oudenarde en 1522, será conocida como Margarita de Parma, hija de la noble flamenca Juana der Gheyst. El otro, nacido durante la viudez del rey, fue Don Juan de Austria, hijo de Bárbara de Blomberg. Ambos se comportarán como extensiones de su hermano Felipe II, cada uno en un frente diferente: Margarita en terreno protestante, y don Juan contra los turcos.

La región borgoñona se agitaba a causa de diferentes facciones protestantes. Carlos V debió combatir durante su gobierno contra luteranos y anabaptistas; cuando llegó el turno de Felipe, a éstos se sumaron los calvinistas. La respuesta, en ambas generaciones, fue la misma: para haber armonía en el territorio, debía haber unidad religiosa, por lo que la herejía no sería tolerada. Así fue introducida la siniestra institución de la Inquisición, que fue perdiendo poder a medida que transcurría el gobierno de Carlos pero se renovó con la dirección de Felipe, luego de que en 1558, en Rotterdam, una turba rescatara de la pira a un grupo de anabaptistas condenados a la hoguera.

Varios autores coinciden en que fue el factor económico y no tanto el religioso el que encendió la mecha de la rebelión. Aun siendo esto muy probable, porque no hay que olvidar la riqueza y la vocación al comercio de los Países Bajos, donde los puertos de Amberes primero, y de Amsterdam en

⁸ BLEIBERG, GERMÁN (DIRECTOR), *Diccionario de Historia de España*, Ed. Alianza, Barcelona, 1981, Tomo 2 de 3. Página 21.

segundo lugar, eran el punto de partida para el comercio con todo el norte de Europa, el factor religioso fue el que movió al económico. Lo que se entiende como "factor económico" se trata de los impuestos con que el gobierno español gravaba a los Países Bajos, impuestos que iban en aumento cuantitativamente y que se iban extendiendo a otros bienes. Pero el motivo religioso que se encuentra detrás de esos impuestos, motivo conocido en los Países Bajos, era que esos impuestos no se usaban para ser reinvertidos en ese mismo territorio, sino para solventar la lucha contra el Turco. A este motivo, económico-religioso, se suma el de la preocupación ante la posibilidad de la implantación de la Inquisición en toda su magnitud.

La inquietud surgió de los grupos que tenían mucho que perder: la nobleza, que poseía, como los señores feudales de Alemania, la mayor parte del país; y más tarde, a medida que su peso económico aumente, se sumará la burguesía, cuando crezca también, consecuentemente, su peso social y político.

En Alemania los nobles luteranos se habían apoderado de los bienes de la Iglesia, mientras que en Inglaterra el rey Enrique VIII, desde 1536 hasta 1540 había buscado la disolución de los monasterios. Es interesante ver cómo los autores ibéricos encuentran en el germen de la revolución de los Países Bajos la envidia de sus nobles como motor, mientras que otros autores mencionan el patriotismo o la defensa de sus posesiones, y no la codicia del patrimonio español, como las causas principales. Entre los nobles que buscaron la independencia se mencionarán tres: el conde de Horn, el conde de Egmont, y el ya mencionado Guillermo de Nassau, príncipe de Orange. Los tres, poseedores de vastos territorios, y los tres, favoritos de Carlos V y en un primer momento, de Felipe.

Guillermo provenía de una familia dueña de muchas propiedades alemanas en Hesse-Nassau, y debía su título al principado francés de Orange. Fue acusado por sus enemigos de cambiar de religión con facilidad, por razones políticas. Y esto fue, muy probablemente, cierto: Guillermo nació y creció como luterano, se hizo católico para heredar unas tierras de la parte meridional de los Países Bajos, y más adelante, a partir de 1573, llevará la bandera calvinista como cabecilla de la revolución.

De las muchas formas de protestantismo, el calvinismo, es la que más avala el progreso económico, así como cualquier otra forma de progreso: el perfeccionamiento es alabanza a Dios. La Reforma, a su vez, tenía raíces muy profundas en Holanda, que se remontaban al siglo XIV, en la figura del movimiento religioso autodenominado *Devotio moderna*. Los devotos modernos se diferenciaban de la religiosidad medieval, que tendía a las manifestaciones religiosas apasionadas pero espasmódicas y pasajeras, por considerar la unión con Dios como un largo recorrido consistente en la transformación de la vida cotidiana en una contemplación constante. El trabajo más influyente de este círculo pietista es el "Imitatio Christi", atribuido a Thomas de Kempis, fallecido en 1471, que reza: "desdeña todo aquello que sea superficial, dedícate a tu ser

interior y verás al Reino de Dios crecer dentro de ti”⁹. “En su forma regularizada [la ternura de los devotos modernos], había creado la *devotio moderna*, una sólida convención de vida piadosa. Reconocíase a los devotos en sus movimientos tranquilos y moderados, en su marchar inclinados, a algunos en sus rostros torcidos en una sonrisa o en los vestidos nuevos remendados de propósito.”¹⁰ En el terreno holandés, entonces, fue más sencillo que en otros lugares, el asentamiento posterior para el protestantismo, que hizo uso de las corrientes anteriores, entre las que también se contó el Humanismo. Huizinga sitúa a la *Devotio moderna* en el Norte de los Países Bajos y en la Baja Alemania, excluyendo a Francia.

Acaso fuera la semilla protestante la que impulsaba a los borgoñones a pensar de manera diferente de como lo hacían otros súbditos de la misma corona, los españoles. El catolicismo se sostiene en un verticalismo [como ejemplo, es inconcebible la idea de culto católico sin la figura de un sacerdote, mientras que en el protestantismo éste oficia en circunstancias especiales, no en la vida diaria] muy marcado en lo religioso que también se reflejaba en el Estado absolutista español que Felipe procuró extender a los Países Bajos. Un verticalismo que sin lugar a dudas, no es la marca del protestantismo. Quizá así se explica socialmente la mutua antipatía entre los nobles borgoñones y Felipe II, el rey extranjero, de costumbres muy distintas y a quien nadie en España se hubiera atrevido a limitar en facultades.

Mientras Felipe permaneció en los Países Bajos, su solución ante el contraste entre su tierra natal ibérica y su situación del momento, fue rodearse de españoles. Fortaleció la Inquisición local, colocó españoles en los puestos de gobierno y llenó de soldados a las ciudades de todo el territorio. Como respuesta, al pedir un préstamo de tres millones de florines a los nobles para paliar el déficit por las guerras, se le puso como condición el retirar a todos los soldados españoles. Felipe aceptó, pero hizo establecer once obispados nuevos, colocando a su mando a hombres que cumplirían los edictos de la Inquisición. En esa situación quedaron los Países Bajos cuando Felipe partió hacia España en 1559: plena de fricciones, bajo el mando de su media hermana, la devota católica Margarita de Parma.

Hay textos, españoles incluso, que critican el apodo que recibió Felipe II en vida, conocido hasta hoy como “el rey prudente”, y que sugieren en cambio, reemplazarlo por “el inoperante”. Con un pesado aparato burocrático, Felipe insistía en revisar cada asunto por sí mismo, lo que enlentecía mucho cada proyecto. Sumemos a esto que requería el consentimiento real ante cada asunto importante que ocurriera bajo el mando de Margarita, y que la transmisión de Bruselas a Madrid, y de Madrid a Bruselas tomaban semanas e incluso meses. Y por último, sumemos que la autoridad de Margarita estaba minada por tres Consejos: el de Estado, el de Hacienda y el privado; y se

⁹ <http://www.reformiert-online.net:8080/t/eng/bildung/gundkurs/gesch/lek1/index.jsp>

¹⁰ HUIZINGA, JOHAN, *El otoño de la Edad Media – Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, Ed. Alianza, Madrid, 1993. Pág. 272.

obtendrá como resultado un gobierno sumamente débil y un rey que desautorizaba los mandatos de su regente.

Tres son los factores más importantes del gobierno de Margarita, que duró desde 1559 hasta 1567: la inflexibilidad religiosa de Felipe con la sumisión de la regente a éste, el surgimiento del grupo rebelde de los Gueux y la destrucción y quema de iglesias y su contenido por la muchedumbre. Este último factor fue el que ocasionó el reemplazo de Margarita de Parma.

Felipe había sentado las bases desde su permanencia en Bruselas para que la Inquisición se fortaleciera, y cuidaba esto con interés desde su traslado a España. Apenas pasaba un día sin una ejecución. Entre los casos más brutales, se recuerdan los de un anabaptista destrozado por siete golpes de una espada herrumbrosa; se quemó la mano y el pie de Bertrand le Blas hasta el hueso, se le arrancó la lengua y se le suspendió por encima de una hoguera para que muriera lentamente tostado.

Los nobles, enviando a Egmont a España, despacharon a Madrid pedidos de mitigación de la Inquisición; los apoyaba Margarita incluso, y los obispos de Ypres, Namur, Gante y St. Omer. La respuesta de Felipe fue que “antes sacrificaría cien mil vidas que cambiar de política”¹¹, y envió instrucciones a los inquisidores:

“En cuanto a la Inquisición, mi voluntad es que sea aplicada (...) como de antiguo y según lo exige toda ley, humana y divina. Esto es muy caro para mí y os exijo que cumpláis mis órdenes. Haced que mueran todos los prisioneros condenados y no permitáis ya que se escapen por descuido, debilidad o mala fe de los jueces. Si hay algunos demasiado tímidos para ejecutar los edictos, los reemplazaré por hombres de más corazón y celo”¹².

En respuesta al avance del catolicismo, muchos nobles se hicieron protestantes, y en Bruselas redactaron un *Compromiso* formando una liga para expulsar a la Inquisición. El 5 de abril de 1566, alrededor de cuatrocientos de estos nobles se presentaron ante Margarita y pidieron que se comunicara con Felipe pidiendo el fin de la Inquisición y que su poder se suspendiera mientras se aguardaba su respuesta. Según cuenta la anécdota, un consejero de

¹¹ DURANT, WILL, *La Edad de la Razón, sus comienzos – Historia de la Civilización europea en el periodo de Shakespeare, Bacon, Montaigne, Rembrandt, Galileo y Descartes (1558-1648)*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1964. Tomo II. Página 106.

¹² *Ibidem*, página 106.

Margarita, viéndola intimidada por el número de visitantes, buscó tranquilizarla con las palabras “¿Cómo, señora, puede Vuestra Alteza tener miedo de estos mendigos?” Los rebeldes adoptaron este calificativo [Gueux] y la expresión *Vivent les Gueux!*¹³ se convirtió en sinónimo de revolución.

Felipe respondió conciliadoramente, y los protestantes aprovecharon la abolición de la Inquisición para practicar su culto en forma pública, estando los hombres armados. “Ambrose Wille, que había estudiado con Calvino, predicó ante seis mil personas[...] dos días después, en el mismo lugar –Tournai-, otro ministro reunió a diez mil personas; una semana después, los reunidos fueron veinte mil[...] Los domingos, iglesias y poblaciones estaban casi vacías mientras los vecinos asistían a las asambleas reformadas”.¹⁴

El 14 de agosto de 1566 una muchedumbre de protestantes penetraron varias iglesias de St. Omer y destruyeron altares e imágenes. En esa misma semana la situación se repitió en Ypres, Courtrai, Audenaarde y Valenciennes. Lo mismo ocurrió en Amberes el 16 y 17, en su catedral y en alrededor de treinta iglesias y monasterios. La noticia se propagó y la furia calvinista hizo lo propio. Sólo en Flandes atacaron a cuatrocientas iglesias; el furor llegó al norte y también agredieron los templos católicos de Amsterdam, Leiden, Delft, Utrecht, Groninga y Frisia.

Guillermo de Orange comenzó a comprender que la independencia no sería un plan tan lejano si hacía uso de la religión como medio para lograrla. Felipe envió a Don Fernando Álvarez de Toledo, duque de Alba, con plenos poderes y con un ejército de las guarniciones españolas de Nápoles y Milán de diez mil hombres bien armados, a aplastar la revolución. Margarita pidió permiso para renunciar y regresó a Parma.

El gobierno del duque de Alba fue un modelo de dureza y represión. Entró en Bruselas en 22 de agosto de 1567; el 7 de septiembre invitó a los condes de Horn y Egmont a comer, los detuvo y los ejecutó el 5 de junio del año siguiente, para poder disponer de los tres mil hombres que los custodiaban en su guerra contra la herejía. Se arrestaban y condenaban a varias personas a la vez; en una noche, fueron encarceladas 1500 personas.

Alba era efectivo, pero su labor costaba cara al gobierno español. El duque entonces gravó todo con nuevos impuestos: el uno por ciento de todos los bienes, el cinco por ciento en las transferencias de bienes inmuebles y el diez por ciento de cualquier venta. Todos los autores coinciden en que fueron estas medidas en particular las que terminaron perjudicándolo al despertar cada vez con más virulencia la rebelión: los negociantes extranjeros abandonaron los Países Bajos, el comercio se desvió hacia Hamburgo y la actividad decayó. Y aquí es cuando se suma a la lucha la clase mercantil que

¹³ Traducción: “¡Vivan los mendigos!”

¹⁴ *Ibidem*, Página 108.

había permanecido al margen de las hogueras y de las horcas: la burguesía, que aportó fondos a la lucha contra el duque.

A los Gueux originales se sumaron los Mendigos feroces, que continuaron los saqueos de iglesias y se cobraron los desmanes, torturas y ejecuciones a protestantes atacando de la misma manera a monjas y sacerdotes, y los Mendigos del Mar, que respondían a Guillermo, quienes se apoderaron de barcos, atacaron navíos españoles y contactaron otros países para reavivar el comercio y cortaron el abastecimiento de las tropas españolas por vía marítima, tomando las ciudades que quedaban vacantes de soldados del rey. Esas ciudades se declararon a favor de Guillermo de Orange, que a partir de ese momento adoptó el culto calvinista.

Entre estos episodios y las muchas batallas, generalmente ganadas por Alba, que al contrario de Guillermo, tenía dotes de militar, Felipe terminó por comprender que los métodos de su regente sólo servían para unir a sus enemigos cada vez más contra la corona española y hacerle perder a ésta muchísimo económicamente. Alba presentó su renuncia y ésta fue aceptada; se iba dejando a dos provincias, las de Zelanda y Holanda, como definitivamente perdidas para España, además de los puertos.

El siguiente regente que nombró Felipe fue quien había sido virrey español en Milán, Don Luis de Requeséns, y aunque su gobierno fue breve, ya que murió a los dos años de asumirlo, le dedicaremos un párrafo por dos motivos. El primero es el ofrecimiento de tregua que buscó, pidiendo a Felipe una amnistía para los herejes, la autorización a la emigración que éstos buscaban y la abolición de los impuestos aplicados por el Duque de Alba. Lo significativo de esta tregua es que fue rechazada por Guillermo de Orange, a pesar de ser éste ya censurado de ser demasiado blando por su propio círculo. La separación entre el Norte y el Sur no había ocurrido aún, pero éste es un buen indicio de que ésta será próxima y definitiva. El segundo motivo por el cual el gobierno de Requeséns ha de ser mencionado, es porque dos hermanos y aliados de la causa de Guillermo murieron en una batalla posterior a la negativa de tregua: Luis y Enrique de Nassau. Pero así como Guillermo perdía adeptos, las pérdidas eran mutuas. El rey español llegó a la quiebra, y en batalla murió también, en 1576, Don Luis de Requeséns.

La regencia fue entonces ocupada por la otra extensión de Felipe que ya hemos mencionado: su medio hermano Don Juan de Austria. Mientras éste viajaba a ocupar su puesto, los rebeldes de las provincias ya perdidas, Holanda y Zelanda, firmaron en Delft un acta que hacía a Guillermo jefe de las fuerzas de tierra y mar. El corte entre España y la futura Holanda podía pronunciarse más, y así ocurrió cuando a causa del amotinamiento de las tropas españolas, que se dedicaron al saqueo en las provincias meridionales de Flandes, Brabante y Hainaut, las provincias rebeldes firmaron para su protección con los soldados de Guillermo la Pacificación de Gante, que reconocía ya de jure al príncipe como gobernador de Holanda y Zelanda. Las provincias del sur, en cambio, se

negaron a firmar la Pacificación por considerarla una declaración de guerra contra Felipe II.

Durante el gobierno de Don Juan los ánimos calvinistas se agitaron una vez más, volviéndose a veces contra su líder Guillermo, arguyendo que sólo los descreídos podían apoyar la tolerancia. Se calificó de idolatría la asociación de la religión y el arte, y de esta manera, nuevamente hubo irrupciones en iglesias, destrucción de sus bienes y torturas a sacerdotes y monjas.

Un ejército español de veinte mil hombres bien equipados fue conducido en 1577 por Alejandro Farnesio, hijo de la antigua regente Margarita de Parma, hacia los Países Bajos; derrotaron a las fuerzas de Guillermo y acompañaron a Farnesio a la regencia cuando Don Juan de Austria murió en 1578 a causa de una peste.

¿Podía la división acentuarse más? La respuesta fue afirmativa cuando al año siguiente, el 5 de enero, nobles católicos de las provincias valonas del sur se aliaron formando la Liga de Arrás, que debe su designación al obispo de la ciudad de ese nombre, para proteger su religión y sus bienes. La respuesta fue pronta, porque el 29 de ese mismo mes, las provincias de Holanda, Zelanda, Groninga, Utrecht y Güeldres se agruparon en la Unión de Utrecht con los mismos objetivos. Cuando al poco tiempo se les unieron las provincias de Frisia y Overijssel, los lineamientos para la división de los Países Bajos en dos estados, Holanda y Bélgica, ya estaban planteados: las siete provincias adoptaron el nombre de Provincias Unidas, y más adelante, a causa del progreso económico de la provincia más conocida de todas, Holanda, el país pasó a llamarse de esta manera. Bélgica, por su parte, lleva su actual nombre desde el siglo XIX.

Las provincias de la Liga de Arrás prohibieron otra religión que no fuera la católica, y así es como los protestantes de la zona meridional emigraron a Holanda. Desde España, Felipe, en 1581, promulgó la proscripción de Guillermo de Orange de la siguiente manera:

“... en consecuencia (...) por todas sus fechorías como principal perturbador de la paz pública y como una plaga para todos, lo ponemos fuera de la ley para siempre y prohibimos a todos nuestros súbditos que se comuniquen con él en público o en secreto o le procuren vituallas, bebida, fuego o cualquier otra cosa necesaria. Lo declaramos enemigo de la raza humana y damos sus bienes a todo aquel que pueda incautarse de ellos. Con objeto de

librar cuanto antes a nuestro pueblo de su tiranía y opresión, prometemos, con palabra de rey y servidor de Dios, que, si uno de nuestros súbditos fuera tan generoso de corazón (...) que hallara el modo de ejecutar este decreto y librarnos de dicha peste, bien entregándonoslo vivo o muerto, bien quitándole inmediatamente la vida, le daremos, para él y sus herederos, tierras o dinero, según prefiera, por la suma de 25000 coronas de oro. Si hubiera cometido algún crimen, no importa cuál fuere, le perdonaremos. Si no fuera noble, lo ennobleceremos”.¹⁵

Como respuesta, Guillermo fue nombrado estatúder o magistrado principal de Holanda y Zelanda; y dos días después, el 26 de julio de 1581, las provincias de Holanda, Zelanda, Güeldres, Utrecht, Flandes y Brabante renunciaron solemnemente a la sumisión al rey de España. Lamentablemente para Guillermo, sin embargo, la mecha estaba encendida, y se sucedieron los intentos de asesinato frustrados por parte de Jean Jaureguy, Hans Hanszoon y varios mercenarios anónimos, hasta que uno, Balthasar Gérard, consiguió mediante tres balazos matar al príncipe de Orange. Gérard fue torturado en castigo a su proeza, pero sus padres recibieron la recompensa prometida y durante medio siglo los católicos intentaron canonizarlo.

Ocuparon el lugar de Guillermo como jefes de los rebeldes Jan van Oldenbarneveldt y el hijo de aquél, Mauricio de Nassau, electo estatúder de Holanda y Zelanda a poco tiempo de la muerte de Guillermo. En 1590, también fue convertido en estatúder de las provincias de Utrecht, Overijssel y Güeldres. Otra vez, Felipe perdió a causa de su distracción en otros asuntos: antes el foco habían sido los turcos, y ahora, había desviado la atención propia [y sus fondos] y de su regente, Farnesio, duque de Parma, contra Inglaterra y contra Enrique IV de Francia. Parma murió en Spa después de las luchas, según se dice a causa de sus heridas y del agotamiento producido por las batallas, en 1592.

En la actual Bélgica, después de la brevísima regencia del archiduque Ernesto de Austria, que murió al muy poco tiempo de comenzar, Felipe legó la soberanía a su hija predilecta, Isabel Clara Eugenia, quien había sido durante largos años la compañera de su padre después

¹⁵Ibidem, Página 126.



del matrimonio de otra hija, menor que Isabel, Catalina Micaela. Isabel Clara Eugenia fue casada con el cardenal archiduque Alberto, para lo cual éste hubo de renunciar a su dignidad religiosa y ambos recibieron la soberanía con la condición de que deberían devolverla a España si no producían hijos. Buscaron mantener cierta armonía con las provincias rebeldes del norte y a la vez, bajo su reinado hicieron florecer las artes, especialmente volcadas al culto religioso católico; fue en esta época en que Rubens comenzó a brillar. Felipe II murió y fue sucedido por su hijo menor, Felipe III, quien aconsejado por Alberto e Isabel, consintió en una tregua que permitiera a España recuperarse de las muchísimas pérdidas que le significaban los países legados por Carlos V. La tregua, llamada la de los Doce Años, duró desde 1609 hasta 1621, y aunque durante ésta se reanudaron abiertamente las negociaciones entre Holanda y España, hay que mencionar que éstas nunca se habían detenido.

Figura 4
Frans Pourbous el Joven
(1569-1622)
Archidukes Alberto e Isabel
Óleo sobre panel de roble,
60 x 42 cm cada panel.

Aunque se había aplacado al enemigo exterior, tristemente se despertó al enemigo interior. La religión protestante y calvinista volvió a dividirse, esta vez entre los "libertinos", que no eran próximos al hedonismo sino que eran llamados así porque se acercaban a la libertad religiosa, y los ortodoxos o rigoristas, que la proscribían. Las dos facciones se identificaron también con los nombres, respectivamente, de "arminianos" y "gomaristas". Los Arminianos seguían la doctrina del predicador oriundo de Amsterdam, Jacobus Arminius, quien, oponiéndose a Lutero y a Calvino, afirmaba que no sólo la fe, sino también las obras salvaban al hombre del infierno. Su compañero de claustro, Franciscus Gomarus, lo tildó de hereje. Los dos nuevos líderes de los revolucionarios también se dividieron. Oldenbarneveldt siguió a los arminianos y Mauricio de Nassau a los gomaristas ortodoxos. Fueron éstos quienes atacaron las casas de los arminianos.

Oldenbarneveldt, el 4 de agosto de 1617, ordenó a las ciudades de la provincia de Holanda que se armaran para protegerse; el 29 de ese mes se ordenó su detención y se proscribió a los arminianos, y finalmente fue encarcelado y ejecutado.

Desde ese momento hasta el final de la Tregua, los ánimos se aplacaron. En 1619, por ejemplo, los menonitas fundaron su secta sin represalias, y Holanda se encaminaba a la tolerancia por la que sería conocida.

Los Países Bajos meridionales regresaron la soberanía a España a la muerte del archiduque Alberto, que había muerto sin hijos, quedando Isabel Clara Eugenia como gobernadora hasta su muerte, en 1633. Mauricio de Nassau agotado a los cincuenta y siete años por las luchas, murió; Spínola, un

banquero italiano que había puesto su fortuna al servicio de la causa española, tomó Breda, pero ésta fue recuperada por el hermano de Mauricio, Federico Enrique, quien le substituyó como estatúder. Se sucedió una serie de batallas navales de las que la culminante fue la batalla de las Dunas, que terminó con las esperanzas españolas de algún dominio por la vía marítima y cortó el abastecimiento de las colonias de esa nación.

España, antes la nación más poderosa, debía entregar su el puesto a Francia, pero no lo haría sin luchar antes, en la compleja Guerra de los Treinta Años. Con la atención reclamada por Francia, España cedió ante Holanda. El 30 de enero de 1648 se firmó en Münster el tratado de Westfalia, que concluía, bajo el reinado de Felipe IV de España, la guerra.



Figura 5

Bartholomeus van der Helst (1613, Haarlem- 1670, Amsterdam)
Celebración de la Paz de Münster, 1648, en el cuartel de los Ballesteros
Óleo sobre tela, 232 x 547 cm.

Holanda obtenía finalmente la libertad, nacional, religiosa y comercial.

BARROCO, CA. Adj. y s. Dícese del estilo que se desarrolló entre el Renacimiento y principios del Neoclasicismo. ■ Por extensión, que presenta un exceso de ornamentación, que es desmesurado y extravagante.

■ *Arte.* Movimiento artístico nacido en Roma hacia 1630 y que se extendió por casi toda Europa hasta 1750. Hay varias teorías sobre su origen: evolución del manierismo; expresión artística de la Contrarreforma; consecuencia de las ideas de la época. Tiene especial importancia la arquitectura, la pintura y la escultura, abundantes en símbolos y alegorías están al servicio de la fastuosidad del conjunto. Palacios y edificios religiosos eluden el geometrismo del Renacimiento[...] Las figuras escultóricas suelen tener actitudes movidas, a menudo teatrales, con tendencia al naturalismo. Abundan los temas religiosos, como el éxtasis místico[...] La pintura se caracteriza por su realismo y luminosidad. Tuvo gran desarrollo en los Países Bajos (Rubens, Hals, Rembrandt)...¹⁶

De esta sencilla definición de diccionario pueden extraerse algunas deducciones: que el Barroco ocupó una amplia extensión territorial, que se desconocen las causas de su inicio, que buena parte estaba orientada hacia una temática religiosa y que tiene un estilo más o menos homogéneo, partiendo de sus afirmaciones "exceso de ornamentación", "desmesurado y extravagante", "símbolos y alegorías están al servicio de la fastuosidad", "elude el geometrismo", "actitudes movidas, a menudo teatrales", "tendencia al naturalismo", "realismo y luminosidad".

Algunas de estas frases son vagas, y muchas, inexactas. El barroco, que sí ocupó un muy amplio marco geográfico, se desarrolló de maneras muy diversas conforme el radio con respecto a Roma se dilataba; tan diferentes, que resulta difícil abarcarlos a todos bajo una misma designación. Incluso de la palabra que le sirve de denominación, Barroco, no se conoce un único y unívoco significado. Este movimiento apareció en forma disímil en los distintos países que abarcó, donde también se incluyó la zona sur del continente americano; y desapareció también de manera desigual.

¹⁶ *Gran diccionario Salvat*, Ed. Salvat, Barcelona, 1992. Pág. 171.

Como ya se ha visto, Holanda se ha desprendido de Bélgica y ha acogido la religión protestante, llegando a tolerar la católica conforme el tiempo transcurre. Pero en este país no se desarrollará un arte al servicio de la religión. ¿Puede, entonces, de acuerdo con la definición arriba presentada, ser considerado el arte holandés como barroco? Habrá que ampliar el marco de definición de este movimiento, para lo cual se dirá que hay diferentes vertientes del Barroco: el católico, el protestante, el aristocrático, el burgués, el sensualista, el clasicista, el monumental, el intimista.

El Barroco ha sido leído dependiendo de las épocas de maneras muy diferentes, de manera peyorativa, como hiciera en el siglo XIX el suizo Jakob Burkhardt, quien veía a este estilo como la decadencia del Renacimiento, o como algo completamente diferente de este movimiento y a la vez, su superación, como hiciera su discípulo Heinrich Wölfflin. Este investigador lo ha analizado como una manifestación artística completamente independiente de las circunstancias históricas que transcurrían, como si de dos líneas paralelas, se tratara. Gracias a Wölfflin el Barroco fue rescatado y se convirtió en objeto de muchísimos estudios que sí encuentran una enorme correlación entre las manifestaciones y su circunstancia.

Ninguna de estas obras, entonces, podrá soslayar la importancia que tuvo la Contrarreforma católica, que obró como una respuesta brillante y mucho más inteligente que la brutal persecución contra los infieles. Amenazada por el protestantismo, la Iglesia católica se concentró en la recuperación de adeptos a través de la reformulación de su dogma, cosa que ocurrió en el Concilio de Trento, convocado por el Papa Pablo III y celebrado en tres períodos [1545-1547, 1551-1552 y 1561-1563] y de una estrategia política y religiosa oculta en el arte que conocemos con el nombre de Barroco desde finales del siglo XVIII. Esta nueva tendencia, nacida en Roma, buscó propagar las bondades del catolicismo convirtiéndolo en la religión occidental más atractiva visualmente, en franco contraste con la iconoclasia protestante. La propaganda se sirvió de un estilo naturalista emocional, dramático, patético, cuya función sería conmover al espectador y buscar su identificación. La imagen (no debemos olvidar el fuerte sello aristocrático de la Iglesia) sería entonces popular en cuanto a la sencillez de su idea, pero no de la manera de ser plasmada; de lenguaje claro, pero elevado.

En su texto de la Historia de la Arquitectura Barroca, Norberg-Schulz define al mundo barroco como "un gran teatro", donde las grandes instituciones, fueran éstas las Iglesias [católica o protestante] o las monarquías, montaban un gran espectáculo [en el caso de la Iglesia protestante, éste consistiría en la lectura interpretativa de los Textos en la *vulgata*; en el caso de las monarquías absolutistas, Schulz señala los festivales y las ceremonias] como persuasión para la cohesión al sistema. El arte era la mejor manera de hacerlo, ya que a través de él se podía acceder a las masas no alfabetizadas. De ahí que la imagen tenía una base más patética, es decir, conmovía a través de los sentimientos, comunes a todos, y no una base "ética", idealizada, correspondiente a la esfera intelectual, desigual acorde con cada individuo. La

Contrarreforma, como se ha dicho, partió de Roma y se expandió en ondas concéntricas desde ese punto; pero hay que recalcar que tuvo mejor acogida en países con características similares, en lo que respecta al problema de los fieles, a las de Italia.

España, país de fortísima raigambre católica, fue el puente entre Roma y su satélite, los Países Bajos. Pero como se ha visto, no todos los Países Bajos permanecieron bajo la tutela española, y así es como en Holanda y en Flandes se desarrollaron barrocos muy diferentes. Holanda buscó escribir su propia historia, y así maduró eventualmente a lo que se conoce como el Siglo de Oro holandés; un siglo que, tristemente, no llegó a durar cien años.

En Flandes el barroco se desarrolló con una buena base católica, y en lo que al poder respecta, éste era de características centralizadas, en la figura del monarca español y de su apéndice regente en el país, contando además con un aparato aristocrático que había logrado conservar su status durante y después de la escisión de los Países. Todo esto viene a significar que en Flandes había buena cantidad de mecenas que concentraban gran parte del metálico, que generalmente poseían más de una vivienda de grandes dimensiones, en la cual desplegarían a la vista de todos, como una gran cola de plumas de pavo real, sus posesiones más valiosas; las que los diferenciaban de las otras clases con menos fortuna. Los objetos de arte eran un perfecto medio para esto, y así es como los artistas llevaban a cabo los encargos de sus protectores.

La temática era bastante amplia; el arte religioso católico aquí sí era aceptado, especialmente recordando los estragos que las turbas habían hecho en iglesias y conventos, destrozando esculturas, pinturas, retablos y bordados. En lo profano, se continuó, como en toda corte europea, con los temas clásicos, alegóricos, mitológicos y de historia. Estos temas eran entendidos como los grandes temas, ya que a través de sus imágenes se narraban historias que debían tender a ensalzar el espíritu humano, instruyéndolo sobre las ilustres lecciones de la Humanidad. Cuadrando con esta idea de grandes temas, se elegía para ellos los grandes formatos, cuando se trataba de pintura de caballete; a ellos se les sumaba el retrato, a veces de grandes dimensiones, que mostraba a las personalidades más sobresalientes¹⁷, reservándose los formatos menores a los temas de menor relevancia, como el paisaje, la pintura de arquitecturas, animales y naturalezas muertas.¹⁸

En Holanda, en cambio, la situación era muy distinta. Los Orange, por poderosos que fueran y a pesar de haber dirigido la revolución, no habían llegado a proclamarse dueños de la corona de las siete provincias. A diferencia de Flandes, el mecenazgo de los poderosos hacia los artistas no fue tan notorio; en su lugar, otra clase, la de los burgueses, ocupó el lugar del

¹⁷ El retrato, aunque en Bélgica tuvo grandes dimensiones, fue un género que frecuentó todos los tamaños, desde el grande hasta la miniatura.

¹⁸ En realidad, en Bélgica debe destacarse que los géneros “menores”, debido a los ricos comitentes que encargaban cuadros con esa temática, no necesariamente se llevaban a cabo en formatos particularmente pequeños; pero que en cambio, los géneros “importantes” por lo general, significaban casi ineludiblemente el gran formato.

comprador de arte, aunque de una manera diferente. Las obras de arte se movían a través de la intermediación de la figura del *marchand*, quien promocionaba el producto para su venta, obteniendo un porcentaje. El escenario también era diferente; en Flandes fue el palacio; en Holanda, podríamos decir que fue la ciudad, entorno indiscutible de la cada vez mejor asentada clase burguesa, interesadísima en forjarse signos de poder propios y recurriendo para esto, naturalmente, al arte.

Sin grandes comitentes en fastuosos ámbitos palaciegos, la pintura de historia [de historia de la Humanidad], la alegórica, la mitológica, la que narraba las grandezas de otras gentes en otros lugares y en otros tiempos, no tuvo gran acogida en Holanda. La pomposidad, la grandilocuencia, el exceso, la retórica, siempre asociados al barroco, tampoco tuvieron su hogar en este país. En su lugar, en Holanda se desarrolló un arte poco dado a los énfasis teatrales y sí, en cambio, inclinado a una observación minuciosa y muy atenta derivada de las labores pasadas de miniaturistas, tales como los artistas en época del Ducado Borgoñón. Citando a Roger Pla, la pintura holandesa es "un cultivo de la realidad por la realidad misma"¹⁹. Desde luego, aquí, después de ola tras ola de iconoclasia dirigido contra las mudas representaciones de santos y vírgenes, atacados para vengar a los perseguidos "infieles" protestantes, no fue favorecida en ningún modo la representación artística religiosa. Se buscaba la representación del aquí y ahora, por lo que el retrato fue un género muy recurrido, ya fuera individual, en pareja, familiar o colectivo, como los de las compañías militares; el paisaje también cobró gran importancia, y en sus representaciones mostraba la naturaleza circundante holandesa, no idealizada. Por último, y no porque este trabajo se dirija a eso, la Naturaleza Muerta fue un tema cultivadísimo y de suma importancia. Muchos encuentran la apoteosis del género en sus manifestaciones holandesas barrocas, que estudiaremos en el cuarto capítulo.

Se han atribuido, entonces, las diferentes características a los dos barrocos de los países que estamos estudiando: el flamenco es un barroco católico, aristocrático, absolutista y monumental, mientras que el holandés es de carácter burgués, protestante, y sin lugar a dudas, más intimista. Pero, si son dos estilos tan diferentes, ¿Qué tienen en común? ¿Por qué reciben la misma denominación de Barrocos?

El motivo reside en que este período se diferencia de los anteriores en el hecho de que éstos se han definido a partir de la comparación con valores que cambiaban: el punto de partida del arte de la Edad Media había sido la mayor o menor distancia respecto al Ser Supremo; durante el Renacimiento, era el grado de perfección el que otorgaba la regla para medir la calidad del arte. Para el siglo XVII, el mundo se había complicado y diversificado, y una sola respuesta no era suficiente. "El mundo nuevo del siglo XVII, por consiguiente, puede llamarse «pluralista», en tanto que ofrece al individuo la *elección* entre alternativas diferentes, bien sean religiosas, filosóficas, económicas o políticas[...] El individuo, en su deseo de certeza absoluta, podía encontrarla en

¹⁹ PLA, ROGER, *La Pintura en Holanda – Siglo XVII*, Ed. Futuro, Buenos Aires, 1946.

la tradición de la renovada Iglesia romana, en una de las escuelas de la Reforma, todas las cuales se basaban en la creencia en la verdad absoluta de los textos bíblicos, en los grandes sistemas filosóficos de Descartes, Hobbes, Spinoza y Leibniz, o en la monarquía absoluta de «derecho divino». Tal actitud es muy natural: de hecho, representa intentos diferentes, pero análogos, de encontrar un sustituto del perdido *cosmos*. A pesar del nuevo pluralismo, podemos considerar el siglo XVII como una época unitaria, la *época barroca*[...] Lo que tenemos presente es la *actitud* fundamental humana que prevalece a pesar de las diferencias en la elección.”²⁰

Es decir, no hay uniformidad estilística en el arte barroco; hay un estilo por cada grupo mencionado en el texto de Norberg Schulz. Lo que sí amalgama estas diferentes manifestaciones es un espíritu de época común que se originó con la teoría heliocéntrica copernicana, que había precipitado la visión del universo renacentista, egocéntrica y antropocéntrica. Un espíritu de época que supo encontrar, luego de un primer momento de desesperación al descubrir que el Hombre no era el centro y por ende, el motivo de la Creación, orgullo en la comprensión de un Universo que de pronto, era demasiado vasto, pero también, plausible de ser estudiado como un sistema donde las causas y los efectos regían todas las cosas hasta el infinito. Es del siglo XVII la obra del filósofo holandés Spinoza, donde desarrolla la doctrina filosófica del Panteísmo. El mismo origen de las dos partículas que componen la palabra nos da ya una pista: *Pan* significa todo, mientras que *Teo* es el prefacio que significa Dios. El Universo que conocemos consiste en diversas manifestaciones de un único Ser. Dios está presente en todas las cosas.

Aquello que une a las manifestaciones entre sí como barrocas es la unificación del conjunto en un solo organismo, donde “al final de este desarrollo (del Panteísmo) en lugar del temor al Juez del Universo aparece el «estremecimiento metafísico» , la angustia de Pascal ante el «*silence éternel des espaces infinis*», el asombro ante el largo e incesante aliento que penetra el Todo[...] la obra de arte pasa a ser en su totalidad, como organismo unitario y vivificado en todas partes, símbolo del Universo[...] Incluso detrás de la tranquilidad de la vida diaria representada por los pintores holandeses se siente la intranquilizadora infinitud, la armonía siempre amenazada de lo finito.”²¹

²⁰ NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN, *Arquitectura Barroca* – de la Colección Historia Universal de la Arquitectura, dirigida por Pier Luigi Nervi- Ed. Aguilar, Madrid, 1979. Capítulo primero, La época barroca. Pág. 9.

²¹ HAUSER, ARNOLD, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Ed. Labor, Colombia, 1994. Tomo 2, Capítulo 7: El Barroco. Página 102.

L

a Naturaleza Muerta tiene dos orígenes históricos²²: uno correspondiente a la representación de vituallas por medio de pintura, idea que nace en la práctica funeraria egipcia desde sus comienzos pero que se ve especialmente practicada durante el Imperio Nuevo (1550 A.C- 1070 A.C) y otro relativo al género como asunto, que tiene su cuna en Israel y que se refleja en las páginas del libro sagrado del cristianismo, la Biblia. Nos referiremos a los dos orígenes en ese orden.

En el panteón de los dioses egipcios, Osiris era el dios de los muertos y era simbolizado a través de los vegetales de grano.²³ La leyenda de este dios es compleja, y narra, en diferentes versiones, su pasaje de heredero del imperio terrenal a dios de ultratumba, pasaje que ocurre a partir de su asesinato a manos de su hermano Seth y su posterior casi-resucitación gracias a su esposa y hermana, Isis²⁴. Usaremos el término "casi-resucitación" porque, aunque Osiris vuelve a la vida, no retoma, en ninguna de las versiones de la leyenda, su reinado terrenal. Su dominio en este mundo ha terminado irremediablemente, y aunque rey, a partir de su asesinato, Osiris se convertirá en rey del otro mundo.

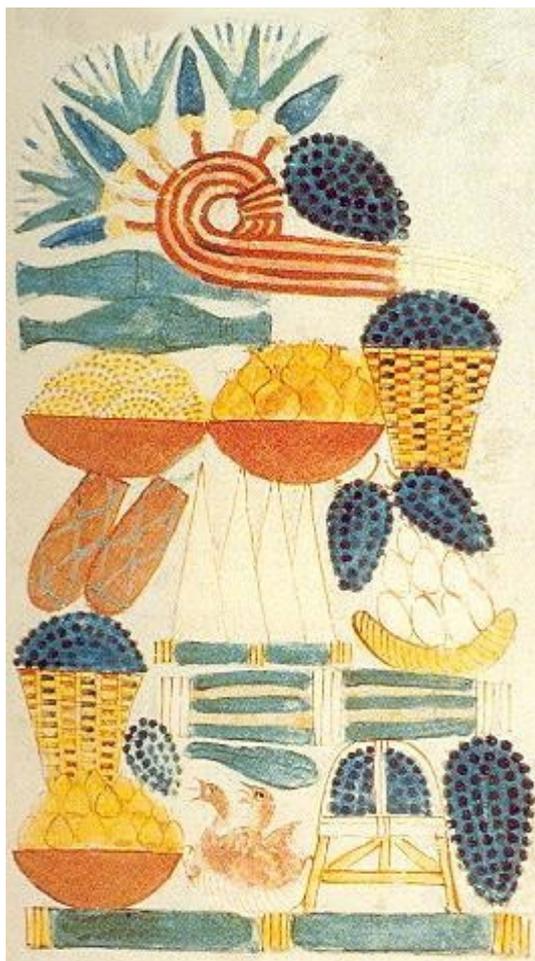


Figura 6
Tumba de Nakht, astrónomo de Amón. Pintura N° 52. Tebas, Imperio Nuevo (entre 1422 y 1411).

Los egipcios entendían la muerte de manera muy similar a la descrita en la leyenda: había una "vida" en el más allá, pero era una vida diferente de ésta. En un principio, los faraones, y a medida que transcurrió el tiempo, a partir del Imperio Nuevo, también los particulares poderosos, se abocaron a la tarea de prepararlo todo, con el intermedio de grandes conjuntos de artistas y trabajadores, para la vida que había después de la terrenal. Para esto se construyeron primeramente pirámides y más tarde hipogeos: eran sus tumbas,

²² DAVENPORT, GUY, *Objetos sobre una mesa, desorden armonioso en arte y literatura*, Ed. Turner, Madrid, 1998. Pág. 17.

²³ DUKELSKY, CORA, *La vida cotidiana en el arte egipcio* - Ed. Opfyl, Bs. As, 1995. Pág. 11.

²⁴ COMTE, FERNAND, *Las grandes figuras mitológicas* – Ediciones del Prado, Madrid, 1992. Pág. 161.

pero también podríamos considerarlas sus lugares de abastecimiento; literalmente, la última morada.

Ya desde la época prehistórica existía la costumbre de enterrar los cuerpos acompañados por sus pertenencias en vida, y a causa del clima extremadamente seco, éstos se conservaron sorprendentemente bien, llevando a la conclusión de que la conservación del cadáver se relacionaba completamente con la vida del alma²⁵. De esta manera, los egipcios se volcaron a las dos tareas: la de cuidar el mantenimiento del cuerpo a través del proceso de la momificación, y la de proveer al alma de todo lo que pudiera necesitar, ya que había una vida después de la muerte.

Innegablemente, en esta vida necesitamos alimento, y el difunto tenía las mismas necesidades que los vivos.²⁶ De esta manera, sus familiares o gente contratada para el caso, debían procurar ofrendas, que se colocaban en una mesa con ese fin, cuyo origen era una simple esterilla sobre la que se colocaba un pan y cerveza, ambas vituallas elaboradas a partir del proceso del grano, que, recordemos, era atributo del dios de la muerte, Osiris. La mesa de ofrendas tuvo, entonces, un inicio más bien humilde, que cambió conforme el imperio Egipcio se expandía e importaba costumbres más refinadas. Los muros de las tumbas mostraban también mesas de ofrendas pintadas o ejecutadas en

bajorrelieve, mesas que se complejizaban y enriquecían conforme transcurría el tiempo y que mostraban gran boato durante el Imperio Nuevo y cuya función era simbolizar eternamente los banquetes de los que el fallecido se podría alimentar, incluso en el caso de que su familia no cumpliera con sus deberes para con él.

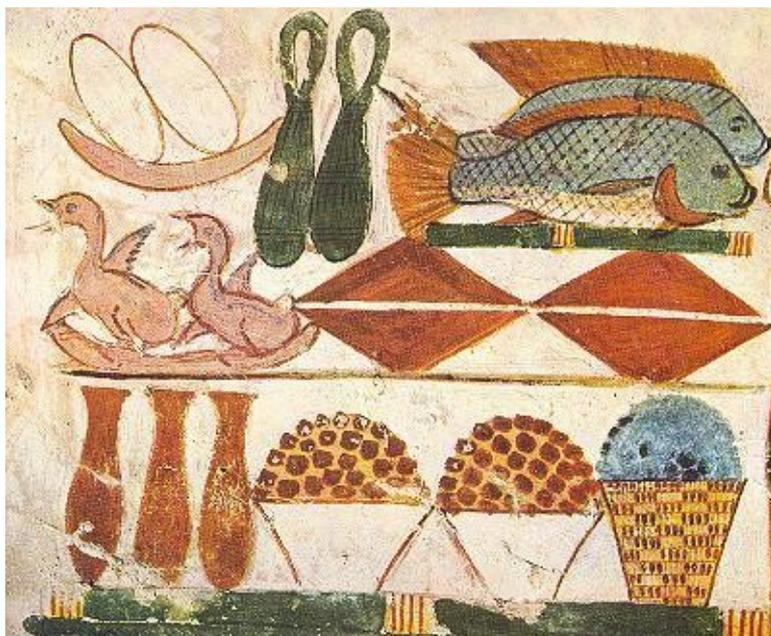


Figura 7

Tumba de Menna, escriba. Pintura N° 69.
Tebas, Imperio Nuevo, (entre 1422 y 1411).

Tres partes conformaban a un hombre según la ideología egipcia: el cuerpo, el *ba*, algo similar a nuestro concepto de alma individual, representado por un pájaro con cabeza humana, y el *ka*, su energía vital, casi divina.²⁷ El

²⁵ DUKELSKY, CORA, *Influencia de las creencias religiosas en el arte egipcio* - Ed. Opfyl, Bs. As, 1994. Pág. 1.

²⁶ *Ibidem*, pág. 4.

²⁷ *Ibidem*, pág. 4.

cuerpo debía conservarse bien para que el *ka* pudiera reconocerlo y ser recibido, luego de la ceremonia de la "apertura de la boca", para que de esta manera posibilitara la vida después de la muerte. Para el caso de que el cadáver no se conservase bien, debía existir un doble que el *ka* sí reconociera; para esto se proveía a las tumbas con estatuas con imágenes idealizadas del muerto y se pintaban imágenes suyas en las paredes.

Era esencial entonces, pintar los cuerpos de manera tal que todas sus partes fueran visibles y comprensibles; debían poder verse ambos brazos si se pretendía que el difunto pudiera hacer uso de ambos en la otra vida, y las dos piernas para que pudiera caminar. El canon requería la representación de las piernas y brazos de perfil, así como la cabeza, con el torso y el ojo de frente: se conoce esto como la ley de máxima representación. Y otro factor importante que debemos mencionar es el de la Perspectiva Jerárquica, denominación que da cuenta de que el tamaño de los personajes y objetos es relativo a su rango: el señor de la tumba tendrá un tamaño considerablemente mayor al de sus sirvientes.



Figura 8
Tumba de Nakht, astrónomo de Amón. Tebas, Imperio Nuevo (entre 1422 y 1411).

Son del Imperio Nuevo las tumbas de Nakht y de Menna, ambos particulares acaudalados que aunque no fueron faraones, sí pertenecían a un elevado círculo que podía costearse su propia tumba y bienestar en la otra vida; Nakht oficiaba como astrónomo y Menna, como escriba del faraón.

Puede verse en las imágenes de las pinturas de ambas tumbas [Figuras 6, 7 y 8] la representación de una rebotante mesa de ofrendas propia del Nuevo Imperio. En las dos imágenes de la Tumba de Nakht donde pueden verse figuras humanas, éstas aparecen junto a grandes cantidades de alimento, dirigiéndose a agregar más. Las vituallas sobrepasan la altura de los personajes, exhibiendo, de acuerdo con la ley de perspectiva jerárquica, que los sirvientes son menos importantes que la cantidad de comida ofrecida a su

señor para su siguiente vida. Los comestibles son representados siguiendo también el mismo recurso de máxima representación, pudiéndose ver así a las aves y los peces de perfil, así como a los cuencos rebosantes de provisiones junto a otros recipientes, mientras que los panes en la mesa ejecutada en bajorrelieve los muestra vistos desde arriba.

En otro ámbito, Judea, la Biblia contiene varios pasajes a los que haremos referencia más adelante; en estos pasajes se señala la relación entre la representación pictórica de un conjunto de víveres o de objetos inanimados y de la significación religiosa subyacente. Haremos referencia, en este capítulo, a dos pasajes: el primero desarrolla la idea de Naturaleza Muerta como argumento, mientras que el segundo es el relato de lo que podríamos considerar el primer "conjunto de víveres" que aparece mencionado en la Biblia.

El inicio de la Naturaleza Muerta como asunto, como asociación de la representación de objetos inanimados con un mensaje simbólico, está en el Libro de Amós, quien tuvo una visión, que se relata en el capítulo 8 de su libro, en los versículos 1 y 2:

“El Señor, Jahvé, me dio a ver esto: He aquí que había una canasta de fruta madura, y me dijo: ¿Qué es lo que ves, Amós? Yo le respondí: una canasta de fruta madura. Jahvé me dijo: Ha llegado el fin a mi pueblo de Israel. No le perdonaré ya más tiempo.”²⁸

Amós fue un profeta israelita del siglo VIII A.C., contemporáneo del rey Jeroboam II, después de cuyo reinado el pueblo de Israel sufrió una fuerte crisis y un colapso a causa de un terremoto, posiblemente asociable a la pérdida de la gracia divina que se lee en la última línea.

Durante el Medioevo, cuando una de las actividades principales de los monasterios consistía en la copia de textos sagrados, era costumbre de los monjes del scriptorium el hacer comentarios agregados para facilitar la comprensión de la lectura. Guy Davenport agrega al pasaje bíblico: “los traductores de la Biblia del rey Jaime pusieron una suerte de rúbrica al margen de su texto: «*una canasta de fruta madura señaló la proximidad del fin de Israel*». Vanitas vanitatum y memento mori: una naturaleza muerta se convierte en símbolo de lo que van a quitarnos, aunque por el momento sólo constituya un signo de la bondad de Dios y la munificencia de la naturaleza.”²⁹

En el capítulo 4 del Libro del Génesis aparece esa primera mención a un acopio de alimentos: se trata de la conocida preferencia de Jehová o Jahvé a la

²⁸ *La Santa Biblia*, Sociedades Bíblicas Unidas, Nueva York, Sin año. Página 928.

²⁹ DAVENPORT, GUY, Op. cit., Pág. 19. Es importante agregar que Davenport no da señas para reconocer a cuál rey Jaime se refiere, pero podemos situarlo, a causa de la anécdota de los monjes escribas, en la producción de manuscritos de la Edad Media.

ofrenda animal de Abel, el segundo hijo de Adán y Eva, pastor, por encima de la ofrenda de Caín, el primogénito, que labraba el suelo. Esto se puede ver a partir del versículo 3:

“Y aconteció que andando el tiempo, trajo Caín de los frutos de la tierra una ofrenda a Jehová. Y Abel también trajo de los primogénitos de sus ovejas y de los sebos de ellas. Y Jehová miró a Abel y su ofrenda; mas a Caín y su ofrenda no miró.”³⁰



Figura 9 - Jan Van Eyck (antes de 1395-1441)
Retablo de Ghent: *la ofrenda de Caín y Abel*.
1425-29 – Óleo sobre madera.
Ancho: 37 cm.

Es difícil encontrar respuestas a las preguntas que este episodio puede sugerir: ¿Prefirió Jehová la ofrenda de Abel porque prefería al segundo hijo? La Biblia no



describe de ninguna manera los caracteres de los dos hermanos, de manera de dar pistas sobre el mal carácter de Caín o la fe de Abel, ni tampoco las ofrendas. ¿Encuentra Jehová la carne más atractiva que los vegetales? Si esto fuera así, ¿A qué se debe? Ambos, los animales y los vegetales, son seres vivos; la gran diferencia entre ambos es que aquellos son seres animados y éstos, inanimados.

Figura 10 - Jan Van Eyck (antes de 1395-1441)
Retablo de Ghent: *El asesinato de Abel*. 1425-29
Óleo sobre Madera. Ancho: 37 cm.

Simplemente como dato sugestivo, diremos que en el próximo capítulo veremos que Jehová no se encontraba solo al preferir la ofrenda animada por encima de la otra.

³⁰ *La Santa Biblia*, Op. Cit., Páginas 7 y 8.

menores como si de un astro rey se tratara, se abocó a la tarea de ordenar también el terreno de las artes de su país. En 1648 se creó la Academia Real de pintura en París. Su gran tarea fue cuidar que el arte plástico buscara constantemente equiparar a la poesía, y es así que todo lo avalado se volcó hacia un marcado idealismo e idealización, para separar la labor manual del artesanado del componente intelectual del arte.

En una conferencia en la Academia Francesa en 1667, André Félibien, historiógrafo, arquitecto y teórico de la Academia fijó las categorías de la pintura, definiendo la de cuerpos inertes como “una tarea mecánica” que los artistas debían abandonar para dirigirse a trabajos más nobles e ilustrados: había que dejar los sujetos comunes, básicos, conocidos por todos, y dirigirse a lo sublime del carácter humano. En palabras de Félibien: “ [...] *Ainsi celui que fait parfaitement des paysages et au-dessus d’un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou de coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement. Et comme la figure de l’homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l’imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres.*”³³

La Academia de París fue seguida en su afán clasificatorio por los otros importantes centros de cultura europeos, que asignaron dentro de la categorización de los géneros, el más bajo a la naturaleza muerta, ya que a través de sus representaciones de objetos comunes, tan comunes que hasta nos resultan indiferentes en muchos casos, no elevaban el alma humana a las esferas a las que sólo el arte podía conducir. Básicamente, la escala era entendida de esta manera:

Grandes temas	Temas religiosos, mitológicos, históricos, literarios o alegóricos.	Aparecían en primer lugar por representar episodios que relacionaban al espectador con la divinidad, mientras que la temática histórica tenía una categoría elevada por mostrar al Hombre, la más depurada creación divina, en los nobles episodios de la Humanidad; los temas de la literatura reflejaban en pintura las grandes obras creadas por la pluma de otros genios, y los alegóricos mostraban en símbolos inequívocos lecciones en forma didáctica.
---------------	---	--

³³ “... aquellos que elaboran paisajes perfectamente están *por encima de otro que no pinta más que frutas, flores o caracoles*. El que pinta animales vivos es más estimable que aquellos que no representan más que cosas muertas o sin movimiento. Y como la figura del hombre es la más perfecta obra de Dios en la tierra, es seguro que aquel que se entrega a la imitación de Dios pintando figuras humanas, es mucho mejor que todos los otros”, SKIRA, Pierre, *La Nature Morte*, Ed. Albert Skira, Génova, 1989. Pág. 38. La traducción es mía.

Géneros menores	Retrato	También representaba la figura humana, pero contemporánea. Es decir, se representaba a seres sensibles y racionales en el apogeo de la civilización.
	Pintura de género	Presentaban escenas de la vida cotidiana, atractivas posiblemente desde un costado humorístico o por el virtuosismo de la representación, se consideraba género menor porque se lo encontraba poco estimulante para la imaginación artística.
	Animales vivos	Representaban seres animados y sensibles, pero irracionales; se apreciaba a estas pinturas porque mostraban ejemplares raros o por ser requeridas en pabellones de caza.
	Paisaje	Mostraba la naturaleza, idealizada o no según el lugar y momento de la factura de la obra, donde prima el elemento vegetal en la figura de bosques, campos, etc.
	Naturaleza Muerta	Eran simples representaciones de flores, alimentos, animales muertos, instrumentos musicales, libros, vasijas o armas entre otros muchos objetos, donde no hay acción y tampoco un elemento narrativo. Era considerado un género simplemente decorativo.

En el arte académico, entonces, que se dirigía hacia la búsqueda de la belleza no solamente en la representación, sino también en el tema, la idealización de las formas pictóricas podía facilitar el "subir un escalón" dentro de la clasificación de los géneros. En Europa, eventualmente, algunos artistas comenzaron a emular dentro del tema al que se dedicaban, los géneros superiores: los paisajes de Claude Lorrain (1600-1682) se idealizaron y convirtieron en escenario para temas históricos, religiosos o clásicos, y sir Joshua Reynolds (1723-1792), ya en el siglo XVIII, elevó a sus retratados a la categoría de personajes mitológicos.

Otra de tantas contradicciones en el arte, el gusto del comitente y las reglas del mercado no siempre reflejaron al academicismo y su discurso; así ocurrió en Países Bajos. Eran, sí, mucho más costosas las pinturas de historia, pero el bodegón era un género muy solicitado, que, tanto como los otros, requeriría, más avanzado el siglo XVII, la especialización de los artistas, factor del que se hablará más adelante [en el capítulo *La corriente principal de arte las alternativas, y el impacto de la especialización*, Pág. 134]. Igualmente, la situación holandesa, más libre, y la francesa, fueron muy diferentes en lo

referente al mercado durante ese siglo. En Francia, era arte aquello que se creaba en la Academia, según sus normas y enseñanzas, en un sistema cerrado y elitista que dictaba el gusto.

El Barroco, un movimiento cuyo origen originado en Italia, hacia su final era dirigido por Francia.³⁴ La educación académica francesa empieza ya en tiempos de Luis XIV a delinearse como la que dictaminará el gusto europeo hacia finales del siglo; pero antes de adelantarnos a los finales del siglo XVII, echaremos una mirada hacia atrás, cuando la naturaleza muerta se gestaba en los Países Bajos en siglos anteriores.

³⁴ CONTI, FLAVIO, *Cómo reconocer el arte barroco* – Ed. Edunsa, Barcelona, 1993. Pág. 3.

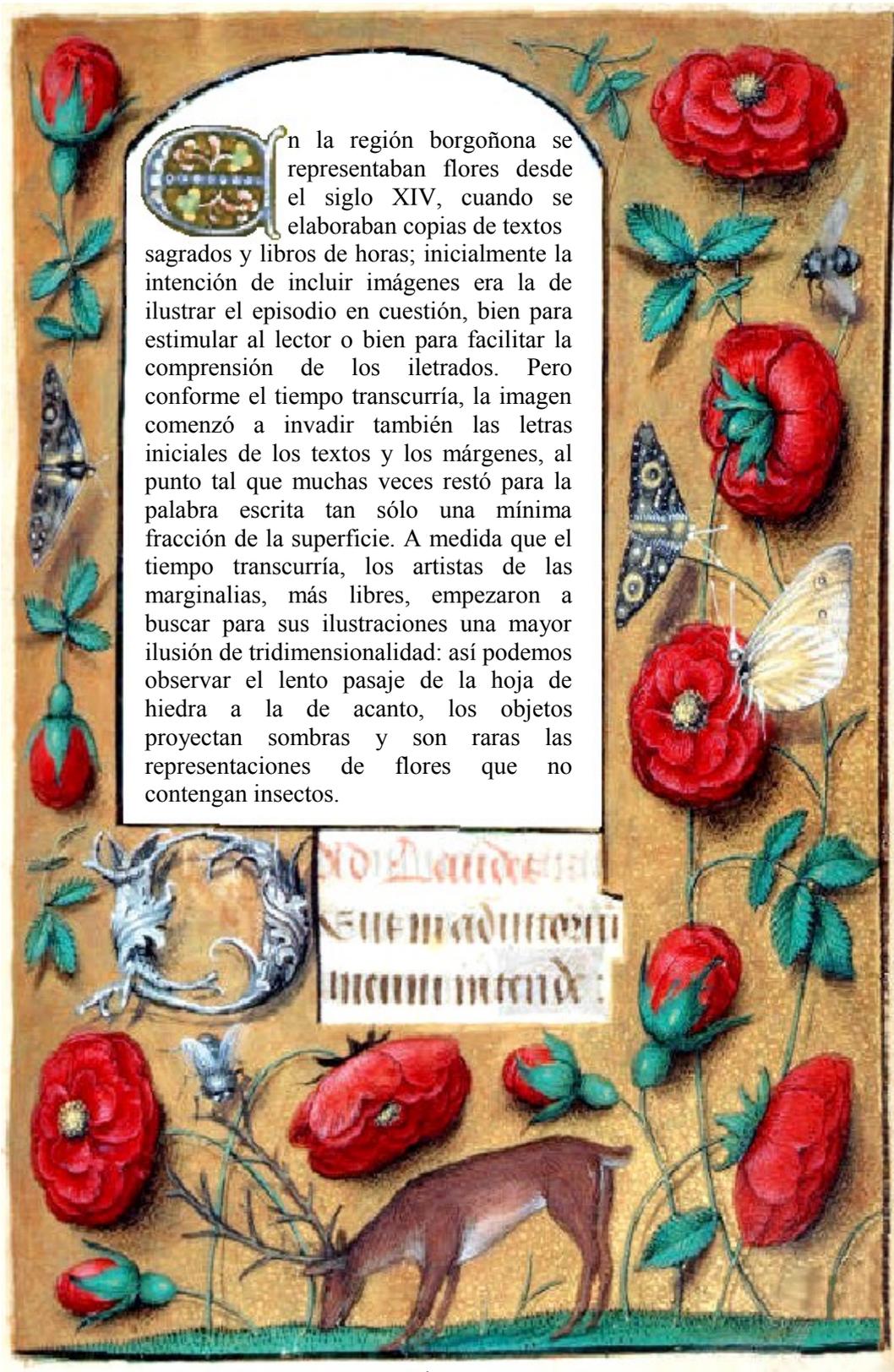


Figura 11

Página de apertura de las Alabanzas a la Virgen, del Libro de Horas ilustrado por el Maestro del Libro de Oraciones de Dresde. Producido en Brujas, entre los años 1500 y 1515.



Figura 12: Libro de Horas de Ana de Bretaña. Finalizado en 1508.

Fue precisamente en Holanda, a finales del siglo XV, que comenzaron estos juegos en búsqueda de una ilusión óptica: se trataba de hacer parecer que los objetos estaban apoyados sobre la página, proyectando sombra sobre ella e incluso a veces, sobre la palabra escrita, como ocurre en la Figura 12. Algunas veces, los objetos representados eran de una naturaleza caprichosa, como los híbridos ya mencionados, pero otras veces tenían un significado

ya definido. Por ejemplo, muchas representaciones de la Crucifixión se acompañaban de marginalias adornadas de claveles, que tienen en su nombre la misma raíz de la palabra clavo. Y así como algunos elementos tenían un significado fuerte, a principios del siglo XVI los libros de horas perdían el suyo. El ejemplo más evidente de esto es, nuevamente, el Libro de Horas de Ana de Bretaña, donde intercaladas con muy pocos episodios piadosos, aparecen las representaciones de más de trescientas plantas con sus nombres y características, de manera tal que el volumen parece más un herbario que un libro sagrado. La figura 12 es un ejemplo de esto; la planta en cuestión es el junco. Se puede observar la transparencia del ala de la libélula y su interacción con el texto.



Pintores de la escuela flamenca temprana como Jan van Eyck, Robert Campin, su probablemente discípulo, Rogier van der Weyden, o Hans Memling desarrollan en su obra – debido al interés que otorgan a la representación de objetos decorativos – lo que podríamos considerar una proto-naturaleza muerta; pero no son los primeros. Basta ver miniaturas de los libros de horas (Figura 13) para encontrar los mismos detalles en ellas, y esto es porque los objetos representados

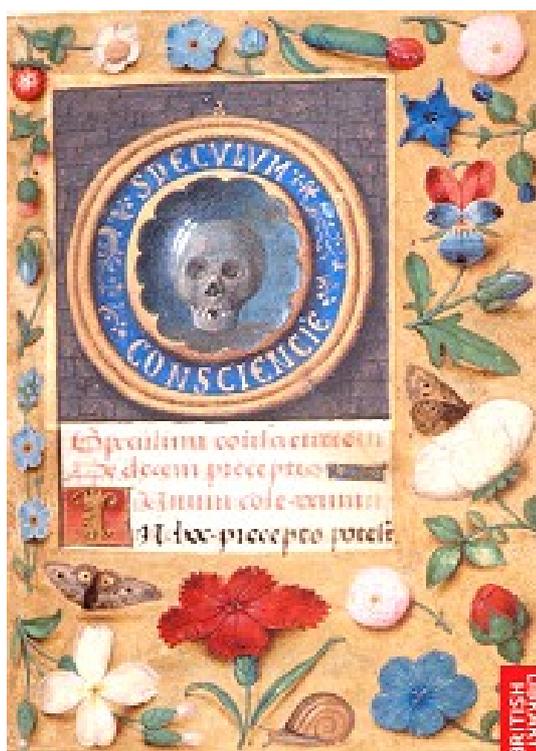
Figura 13
Anunciación (c. 1500).

Libro de horas de Floris van Egmont.
Producción en Países Bajos.

tenían, como dijimos, un significado propio y el episodio bíblico descrito requería dichos objetos. Un buen ejemplo de esto es la Anunciación del Libro de Horas de Floris van Egmont, (c.1500), elaborado en Países Bajos, donde se ven detalles constantes a dicho suceso, como la palangana con la toalla, signo de la pureza de la Virgen, así como el jarrón con flores, donde, como siempre, destacan las azucenas, símbolo, una vez más, de pureza, que aparecen en la miniatura y también en el margen.³⁵

Figura 14
El Espejo de la Conciencia, del
Libro de Horas de Juana de Castilla,
ilustrado por el Maestro de las escenas de
David del Breviario Grimani. Producido en
Brujas, entre 1496 y 1506.

Pero no sólo a través del apego a la pintura de flores podemos encontrar el origen de la Naturaleza Muerta en el pasado. La temática de la Vanitas es una forma de bodegón donde se representan símbolos de la fatuidad de la vida; el más evidente y más usado es el cráneo. Un raro ejemplo de antecedente de la Vanitas podemos encontrar en la Figura 14, donde, rodeada por una marginalia adornada de flores, mariposas y un caracol, otra



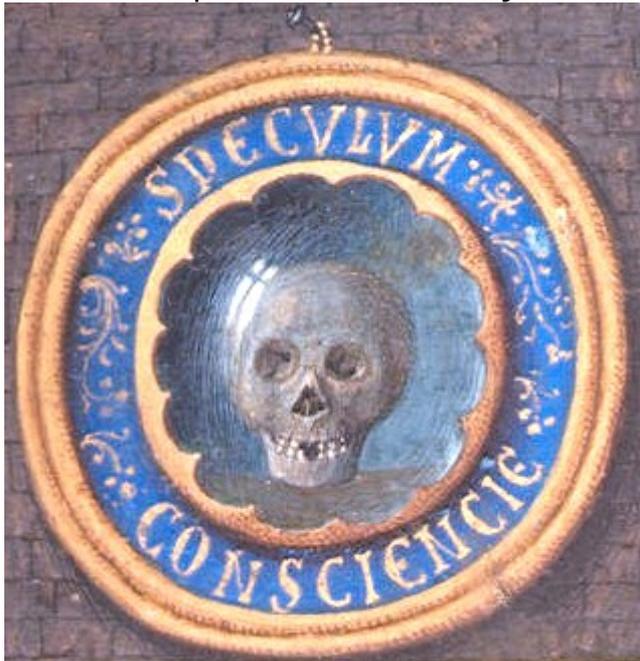
vez con poquísimo texto [se ven sólo cuatro renglones], aparece una miniatura que muestra una pared de ladrillos sobre la que, sostenido por un clavo, pende un espejo. En él se leen en letras doradas sobre un fondo azul las palabras "Speculum Consciencie", es decir, el Espejo de la Conciencia. Éste refleja un cráneo; seguramente, el del espectador. No estará de más recordar la fuente de donde proviene esta imagen: el espejo ilustra el libro sagrado, así que veamos del capítulo 11 del Libro del Eclesiastés, los versículos 8, 9 y 10:

“Mas aunque un hombre viva muchos años,
y en todos ellos tenga gozo, acuérdesse sin
embargo de los días de tinieblas, que serán

³⁵ La palangana, acompañada por una jarra, ambas de metal, se encuentran sobre el mueble al fondo del cuarto, junto al espejo en la pared. El jarrón con flores aparece un poco más allá de la Virgen, sobre el borde azul claro del escalón. No se integrarán ampliaciones de estos objetos porque en el proceso, se deteriora la calidad de las imágenes.

muchos. ¡Todo cuanto viene es vanidad!
 ¡Regocíjate, oh mancebo, en tu juventud, y
 alégrese tu corazón en los días de tu
 mocedad; y anda en los caminos de tu
 corazón, y en la luz de tus ojos; mas sabe tú
 que por todas estas cosas Dios te traerá a
 juicio! Por tanto, aparta de tu corazón la
 congoja, y aleja de tu carne la maldad;
 ¡Porque la niñez y la primavera de la vida
 son vanidad!”³⁶

Si analizamos los versículos, vemos que los días de tinieblas ocurrirán en el futuro, días que contrastan con los de hoy, donde prima “la luz de los ojos” y la “primavera de la vida”. La luz es representada por el fondo amarillo dorado del pergamino, mientras que la primavera se simboliza a través de las flores y los insectos de jardín. En resumidas cuentas, la felicidad de hoy es vana si no recordamos que Dios nos traerá a juicio después, en “los días de tinieblas, que



serán muchos” si no pensamos ahora en nuestro porvenir. De ahí que la imagen, de forma sumamente didáctica, muestra el reflejo de quien la mira; para entonces, nuestro aspecto exterior no importará, porque todos seremos prácticamente iguales. El Espejo de nuestra Conciencia muestra que estamos en falta y nos recuerda que estamos a tiempo de recapacitar y dedicarnos a Dios. Esta temática fue muy frecuentada en el Barroco, pero aquí, en el 1500, tenemos ya un claro adelanto.

Figura 15: Detalle de *El Espejo de la Conciencia*, del Libro de Horas de Juana de Castilla, ilustrado por el Maestro de las escenas de David del Breviario Grimani. Producido en Brujas, entre 1496 y 1506.

Conforme el tiempo transcurre, los artistas septentrionales encontrarán una forma nueva de pintura que ayudará a su afán por crear imágenes engañosas, que siendo naturalmente, bidimensionales, engañen al ojo y

³⁶ *La Santa Biblia*, Op. Cit., Libro del Eclesiastés, Capítulo 11, versículo 10. Página 681.

aparenten tres dimensiones. Esta nueva forma fue la pintura al óleo, cuya invención se adjudicó a Jan van Eyck; es una pintura que da un acabado brillante, prolonga el tiempo de trabajo y conforma, mediante la aplicación de colores muy diluidos, la creación de veladuras, permitiendo así crear toda suerte de transparencias y matices. Campin, recientemente identificado como el Maestro de Flémalle, efectuó el pasaje del temple al óleo, y los hermanos Van Eyck, Van der Weyden y Memling, entre otros, se puede decir que oficiaron como bisagra entre los manuscritos iluminados y la naturaleza muerta propiamente dicha: ambos se educaron como miniaturistas, y ambos implementaron, ya sin retrocesos, la técnica de la pintura al óleo, absolutamente predominante en el género que nos ocupa.



Figura 16
 Rogier van der Weyden
Tríptico de la Familia Braque (abierto), c. 1450.
 Óleo sobre panel de roble, 41 x 68 cm (panel central),
 41 x 34 cm (cada panel lateral)
 Museo del Louvre, París.



Figura 17
 Rogier van der Weyden
Tríptico de la Familia Braque (cerrado), c. 1450. Óleo sobre panel de roble, 41 x 68 cm. Museo del Louvre, París.

Naturalmente, en estos artistas, las naturalezas muertas aparecen decididamente ligadas a la temática religiosa. Así, los dos artistas pintaron naturalezas muertas al reverso de polípticos, siguiendo la temática de la Vanitas. Van der Weyden pinta, de esta manera, en el reverso de los paneles del Tríptico de la Familia Braque, [Figura 17] un cráneo con la mandíbula desencajada. En la obra, la idea de mensaje es muy intensa, porque sólo con el tríptico abierto [Figura 16] se puede ver a San Juan Bautista [panel izquierdo], la Virgen, Jesucristo, San Juan Evangelista [panel central] y a Santa María Magdalena [panel derecho], y las palabras escritas que pronuncian los personajes, que parten, como una línea serpenteante, de sus labios. Con el tríptico abierto y con un espectador bien dispuesto a las enseñanzas religiosas católicas, accedemos a la Verdad divina; con la obra cerrada, en cambio, y con un espectador necio, el tríptico muestra

el futuro, como si del Espejo de la Conciencia se tratara. La luz de la obra remarca este concepto, ya que es patente el contraste entre la casi completa tiniebla del tríptico cerrado, que remite a la inevitabilidad de la muerte y la luz del interior, especialmente cuando notamos que aparte de la luminosidad homogénea de los tres paneles se acompaña del haz de luz simbólica que emana de Cristo, el único Salvador.

Cerrado, el tríptico muestra, a la izquierda, un cráneo acompañado por una divisa con un haz de trigo, escudo de armas de la familia Braque; a la derecha, hay otro blasón familiar, compuesto por el haz de trigo de los Braque unido a la cruz ancorada y dos estrellas que conformaban la insignia de los Brabante; las dos familias se habían unido a través del matrimonio de Jean Braque y Catalina de Brabante, ocurrido alrededor de 1450. Junto al escudo, hay una cruz con una inscripción del libro apócrifo del Ecclesiasticus, que lamenta la amargura de la muerte. En sus versículos 1 y 2 de su capítulo 41 habla³⁷:

“Acerca del recordar la muerte: de la buena y mala fama: de qué cosas debemos avergonzarnos. ¡Oh muerte, cuán amargo es el recuerdo de ti para un hombre que tiene sosiego en sus posesiones! ¡Para un hombre en su reposo, y cuyas costumbres son de prosperidad en todas las cosas, y que todavía tiene apetitos!”³⁸

Por último, pintadas, arriba y abajo del panel izquierdo, las palabras “pronunciadas” por el cráneo, en francés, son: “Vean, aquellos que son tan orgullosos y mezquinos, mi cuerpo fue alguna vez hermoso, pero ahora es comida para los gusanos”.³⁹



Figura 18: Hans Memling (1440-1494) *Tríptico de la Vanidad Terrena y de la Divina Salvación*, c. 1485. Izquierda: Tríptico abierto. Derecha: Vista posterior del Tríptico. Óleo sobre panel de roble, 22 x 15 cm. cada panel.

³⁷ Of the remembrance of death: of an evil and of a good name: of what things we ought to be ashamed.

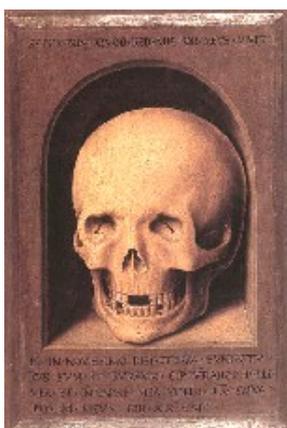
41:1. O death, how bitter is the remembrance of thee to a man that hath peace in his possessions!

41:2. To a man that is at rest, and whose ways are prosperous in all things, and that is yet able to take meat!

³⁸ <http://www.tldm.org/bible/Old%20Testament/eccltus.htm>. La traducción es mía.

³⁹ Extraído de <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/w/veyden/rogier/10braque/0braque1.html>

Memling hace lo propio en el Tríptico de la Vanidad Terrenal y la Divina Salvación [Figura 18]. El tríptico abierto muestra a la personificación de la Vanidad y de la Lujuria, la antítesis de una virgen, una mujer desnuda que mira su imagen en un espejo de mano. Tiene la particularidad de no ocultar su sexo, hecho rarísimo en la época; aparece flanqueada a la izquierda por la Muerte que se levanta de su tumba y a la derecha por el Infierno, que abre sus fauces para recibir a los condenados que el Diablo empuja hacia las llamas. Cerrado, se ve, sobre un fondo dorado, de luz divina, subrayado por rayos en oro, a Jesucristo, el Salvador del mundo, rodeado por cuatro ángeles músicos; a los lados, el panel de la izquierda muestra un escudo de armas atribuido a la familia Bolognese-Loiani, y el de la derecha, un cráneo en un nicho. Memling de esta manera opone las imágenes centrales de Cristo y la de la mujer como dos opciones radicalmente disímiles, mientras que contrapone, ya no hablando de ellas como de elementos incompatibles, la representación de la Muerte que aparece en el panel izquierdo del frente del Tríptico, y el cráneo en un nicho [Figura 19], motivo que ya había elaborado dos años antes en el Tríptico de San Juan y Santa Verónica [Figura 20]; otra vez en el reverso del ala izquierda. Destacaremos el gran parecido entre estas dos imágenes y el mismo motivo elaborado por Alberto Durero en un óleo sobre tela con la misma temática de "Memento Mori" [Piensa en la muerte], sin fecha [Figura 21]. Todos estos ejemplos, como así también el reverso del Díptico de Carondelet, de 1517, muestran cráneos ubicados en un nicho oscuro con un giro de tres cuartos hacia la izquierda e iluminación desde esa misma dirección; todos se acompañan de leyendas aleccionadoras escritas en latín. Todos, además, muestran signos de decadencia: la calavera de van der Weyden tiene la mandíbula dislocada, en la de Durero falta la misma y casi todos los dientes, y en las de Memling, si bien la mandíbula aparece en su lugar, también le faltan dientes.



- 1- Izquierda: Figura 19. Hans Memling, *Tríptico de la Vanidad Terrenal y de la Divina Salvación*. Reverso del ala izquierda. C. 1485. Óleo sobre panel de roble, 22 x 15 cm cada panel.
- 2- Centro: Figura 20. Hans Memling, *Tríptico de San Juan y Santa Verónica*. Reverso del ala izquierda. 1483. Óleo sobre madera, 31,2 x 24,4 cm.
- 3- Derecha: Figura 21. Alberto Durero, *Memento mori*, sin fecha. Óleo sobre tela, 37 x 29 cm.

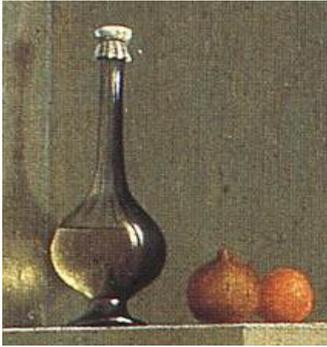


Figura 22

Todo texto acerca de los primitivos flamencos y holandeses habla inevitablemente de su gusto y afición por el estudio del natural de los objetos representados: la copia fidelísima y pormenorizada de la realidad. Ya mencionamos que incluso desde los tiempos de los libros de Horas se dedicaba en esta región una atención especial a la figura de detalles imperativos a la representación de ciertas iconografías, como los símbolos de la Virgen. Pero es también esencial destacar que se pueden encontrar muchos antecedentes de la naturaleza muerta en detalles que aparentemente no son tan necesarios, como algunos objetos que adornan las escenas. Citando a Jacob Rosenberg: "a veces, estos modestos accesorios no se pintan sólo porque sí: tienen un significado[...] pero lo que es evidente es que debía existir un interés por tales objetos antes de que se les diera un lugar destacado en los cuadros religiosos."⁴⁰. Veamos de estos artistas, tan sólo unos cuantos ejemplos [sin un significado manifiesto tan obvio] pertenecientes a trípticos o retablos representando el tema de la Anunciación o de Madonnas con el Niño:

Figura 23



Figura 24



Figura 25

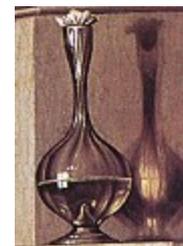


Figura 26

Figura 27

Figura 28

- 1- Figura 22- Rogier van der Weyden, *Tríptico de la Anunciación*, c.1440. Óleo sobre panel de roble, 86 x 92 cm (panel central), 87 x 36,5 cm (cada panel lateral). Detalle del panel central: botella de agua sobre una repisa, con piezas de fruta.

⁴⁰ ROSENBERG, JACOB, SEYMOUR SLIVE Y E.H. TER KUILE, *Arte y Arquitectura en Holanda: 1600-1800*, Ed. Cátedra, Madrid, 1994. Capítulo 13: La Naturaleza Muerta. Pág. 341.

- 2- Figura 23- Robert Campin, *Retablo Mérode*, c. 1427. Óleo sobre madera, 64,1 x 117,8 cm. Detalle del panel central: olla de metal en nicho.
- 3- Figura 24- Robert Campin, *Virgen y Niño en un interior*, c. 1435. Óleo sobre madera de roble, 22,5 x 15,4 cm. Cesta con ropa blanca.
- 4- Figura 25- Rogier van der Weyden, *Tríptico de la Anunciación*, c.1440. Óleo sobre panel de roble, 86 x 92 cm (panel central), 87 x 36,5 cm (cada panel lateral). Detalle del panel central: araña con candeleros.
- 5- Figura 26- Rogier van der Weyden, *Tríptico Bladelin*, entre 1445 y 1450. Óleo sobre panel de roble, 91 x 89 cm (panel central), 91 x 40 cm (cada panel lateral). Detalle del tríptico cerrado: estante con caja y libros.
- 6- Figura 27- Jan van Eyck, *Madonna con Niño leyendo*, 1433. Óleo sobre madera, 26,5 x 19,5 cm. Detalle: botella de agua y piezas de fruta junto a una ventana.
- 7- Figura 28- Atribuido a Robert Campin, *Retablo Werl*, 1438. Óleo sobre madera. 101 x 47 cm (cada ala lateral; el panel central está perdido). Detalle del panel de la derecha: botella de agua sobre una repisa.

Estos detalles, por insignificantes que parezcan, no eran, de ninguna manera, meros adornos. En *Los primitivos flamencos*, Erwin Panofsky, hablando de la palangana y el jarro, dice: "ya se han mencionado como un sustituto interior de la "fuente de los jardines" y del "manantial de aguas vivas", uno de los símbolos más frecuentes de la pureza de la Virgen."⁴¹ La Figura 23 estaría mostrando, entonces, una olla con agua en reemplazo de la jarra [y si no se llegase a comprender esta relación inmediatamente, Campin coloca una toalla inmediatamente a la derecha de la olla], mientras que la Figura 24 hace la misma referencia evitando mostrar la palangana, simplemente con la inclusión de un canasto con ropa blanca o toallas en su interior. La Figura 25, que muestra una araña con candelero con una sola vela, es, continuando con Panofsky, un signo de Cristo, ya que el candelero "acoge a la vela[...] del mismo modo que la madre lo hace con su hijo"⁴² y la Figura 26 muestra textos piadosos que la Virgen tiene a su alrededor [en sus manos usualmente sostiene otro]. Por último, las Figuras 22, 27 y 28, aparentes "rasgos de bodegón", son en realidad símbolos marianos reiterados. Otra vez, citaremos a Panofsky: "La fruta, fresca e intacta, sugiere por su misma cualidad la *gaudia Paradisi* perdida por la caída del hombre, pero recobrada, por así decirlo, mediante María, la «nueva Eva». Y la garrafa transparente era uno de los símbolos marianos más frecuentes; de forma específica, trae a la mente una estrofa de un himno de la Natividad conocido demostrablemente por Jan van Eyck, porque cita su comienzo en otra pintura:

"Como el rayo de sol que pasa a través del cristal
Pero no lo rompe,
La Virgen, tal como era,

⁴¹ PANOFSKY, ERWIN, *Los primitivos flamencos*, Ed. Cátedra, Madrid, 1981. Capítulo V: Realidad y símbolo en la pintura flamenca primitiva: «spiritualia sub metaphoris corporalium». Pág. 144.

⁴² PANOFSKY, ERWIN, Op. Cit., Pág. 144.

Siguió siendo Virgen.”⁴³

Todos estos detalles, como dijimos, eran meticulosamente observados y copiados de la realidad. Para recalcar este punto, veamos dos detalles que confirmarán esta cuestión:

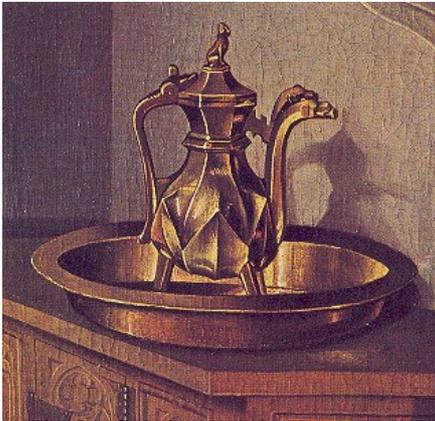


Figura 29 - Atribuido a Robert Campin, *Retablo Werl*, 1438. Óleo sobre madera. 101 x 47 cm (cada ala lateral; el panel central está perdido). Detalle del panel de la derecha (panel de Santa Bárbara).



Figura 30 - Rogier van der Weyden, *Tríptico de la Anunciación*, c.1440. Óleo sobre panel de roble, 86 x 92 cm (panel central), 87 x 36,5 cm (cada panel lateral). Detalle del panel central (panel de la Anunciación).

Estos dos detalles muestran la misma extraña y angulosa jarra dentro de una palangana de metal; dos elementos que usualmente acompañan a la Virgen en el episodio de la Anunciación, pero que podrían resultar extraños en una representación de Santa Bárbara; y esto es porque ahora se especula la probabilidad de que al menos el panel derecho del Retablo Werl [Detalle en la Figura 29] no haya sido elaborado por Robert Campin, sino por algún discípulo suyo que, en lugar de que realizar una producción propia, copió fragmentos de otras obras del maestro, como el banco donde se sienta Santa Bárbara [copiado del Retablo Mérode] o la también extraña presencia de la toalla, atributo mariano. Y aunque tengamos en cuenta la posibilidad de que la obra no fuera hecha por Campin, y que la jarra de la Figura 30 fuera copia de otra elaborada por éste, podemos apreciar que la jarra no es copia de la de la Figura 30, aunque sí se trata de dos pinturas acerca del mismo recipiente. Todos los detalles coinciden, desde la diminuta esfinge en el tirador de la tapa,

⁴³ PANOFSKY, ERWIN, Op. Cit., Pág. 145.

hasta el vertedor bífido. Pero así como hay coincidencias que nos dicen que estamos viendo la misma vasija, el punto de vista es diferente, más alto en el Retablo Mérode, y con la jarra con el vertedor vuelto más hacia nosotros en la obra de van der Weyden. Este detalle prueba que la copia fiel del objeto tomado como referencia, y no la representación de memoria, era signo del arte de los Países Bajos; y sería también característica esencial de la pintura de naturalezas muertas de esta región.

Usaremos, para concluir con los prolegómenos de la naturaleza muerta barroca de Países Bajos, dos ejemplos que servirán como bisagra. El primero, en relación con las Vanitas tempranas con cráneos, es el que representa, ya en el siglo XVI, Barthel Bruyn el Viejo en el reverso del retrato de Jane-Loyse Tissier [Figura 31].

Parece, a los ojos de hoy, curioso y hasta de mal gusto el representar al reverso de un retrato una figura en tal estado de decadencia. Pero recordemos el fin didáctico de la Vanitas: hay que prepararse espiritualmente en esta vida para la otra, así que un buen ayuda memoria nunca estará de más. Pensemos, por otro lado, que un retrato es ya en sí una imagen vanidosa, que buscará perpetuar la imagen de su representado. El cráneo, con casi todos los dientes superiores faltantes y la mandíbula junto a él, a la que también faltan piezas, se presenta esta vez vuelto hacia la derecha; la fuente de luz, sin embargo, proviene, como antes, desde la izquierda. No aparece solo, como ocurría anteriormente, con la única compañía de la frase en latín, sino que se han sumado dos elementos que serán típicos del género.

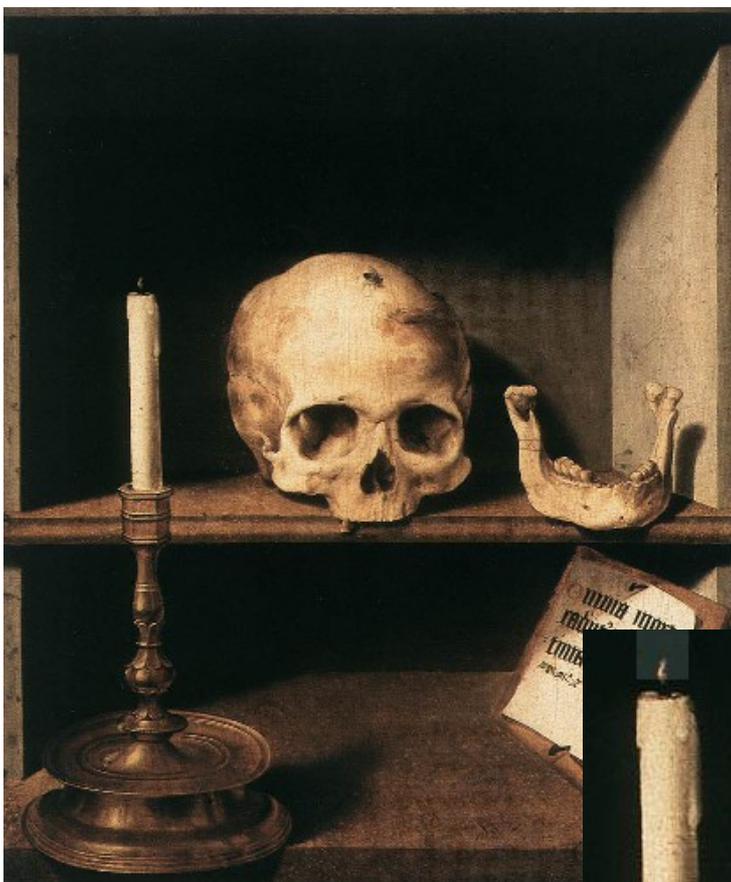


Figura 31
Barthel Bruyn el Viejo
(1493-1555).
*Vanitas al reverso del
retrato de Jane-Loyse
Tissier.*
Óleo sobre madera,
61 x 51 cm.

Figura 32
Barthel Bruyn el Viejo (1493-1555).

Detalle de *Vanitas al reverso del retrato de Jane-Loyse Tissier*.
Óleo sobre madera, 61 x 51

Todo aparece dentro de un gabinete de madera con un estante, donde se apoya la calavera y la mandíbula. En el estante inferior aparece la consabida frase y un candelabro con una vela. La idea de inmediatez es interesante en la obra, porque aunque parecen ser objetos abandonados para siempre, se puede ver un fulgor anaranjado en la mecha de la vela [Figura 32], signo de que ésta acaba de apagarse, y una mosca, visitante de los desperdicios, que está posada en el cráneo, como si aún restara en él material blando del cual alimentarse. Vemos, entonces, entrado el siglo XVI, cómo la iconografía se ha complejizado, si bien esta Vanitas no funciona de manera independiente todavía: actúa en función del retrato de la mujer que aparece al frente del panel.



Figura 33

El segundo ejemplo otra vez lo proporciona Memling, en una rara representación, nuevamente al reverso de un retrato [Figura 37]; en esta ocasión de un hombre joven. La Figura 33 es un detalle de la imagen en el libro de horas de Floris van Egmont [Figura 13]. Como en toda Anunciación, aparecen la Virgen, vestida con su manto azul, el arcángel Gabriel y el Espíritu Santo. También, como en toda representación del tema, se encuentra un jarrón con flores simbólicas, generalmente las azucenas, emblema de pureza en la Virgen. Y veamos también que las otras representaciones de las flores marianas por artistas flamencos primitivos siempre aparecen dentro de las escenas de la Anunciación acompañando a los personajes, nunca solas.



Figura 34



Figura 35



Figura 36

- 1- Figura 33 - Detalle de la *Anunciación* del Libro de horas de Floris van Egmont, c. 1500. Producción en Países Bajos.
- 2- Figura 34 - Robert Campin, detalle de *Anunciación*, c.1420. Témpera sobre tabla de roble. 61 x 63,7 cm.

- 3- Figura 35 - Rogier van der Weyden, *Tríptico de la Anunciación*, c.1440. Óleo sobre panel de roble, 86 x 92 cm (panel central), 87 x 36,5 cm (cada panel lateral). Detalle del panel central.
- 4- Figura 36 - Jan van Eyck, detalle de *Anunciación*, 1435. Óleo sobre tela, 93 x 37 cm.

La obra de Memling muestra también un florero, pero esta vez, aislado de cualquier elemento narrativo. Probablemente formara parte de un tríptico de tema mariano, actuando como ala lateral, donde en su reverso figuraba el retrato del donante. Sin embargo, aunque casi funciona por sí solo [no es totalmente independiente por encontrarse al reverso del retrato], las flores que contiene no carecen de significado. Son, nuevamente, azucenas, símbolo de la humildad, pureza y obediencia a Dios por parte de la Virgen; iris, emblema de fidelidad así como de sufrimiento; y colombinas, también alegorías de lealtad. La jarra de cerámica, apoyada sobre una mesa vestida con un rico tapiz, en un nicho, ostenta uno de los monogramas de Cristo: las letras IHS, es decir, In Hoc Signo⁴⁴. Es, como ya dijimos, un ejemplo raro, ya que sólo a finales del siglo XVI estos asuntos empezarán a concretarse en un argumento válido por sí solo.



Figura 37
Hans Memling,
Naturaleza Muerta de flores
(al reverso de *Retrato de hombre joven*).
c. 1490. Óleo sobre panel de roble,
29,2 x 22,5 cm.

⁴⁴ El monograma IHS no tiene un sentido único; además de significar In Hoc Signo, la abreviatura de “In Hoc Signo Vincas”, cuya traducción es “En este signo conquista”, también enuncia “In hac salus”, cuya significación es “en esta [cruz] está la salvación”. Asimismo, denota “Iesus Hominum Salvator”, es decir, “Salvador de Hombres”. Extraído de <http://www.jesuitasperu.org/pags/index.asp?id=136&doc=779> y de <http://www.worldwidewords.org/qa/qa-jes1.htm>

NATURALEZAS MUERTAS CON INCLUSIÓN DE FIGURAS HUMANAS:
LAS ESCENAS DE MERCADO Y DESPENSA.

E

El gusto por representar vituallas u objetos inertes dentro de un contexto religioso continuó desarrollándose ampliamente en Holanda, pero ocurrió un cambio que señaló una diferencia entre las anteriores representaciones y las nuevas, que se realizaron a partir de la segunda mitad del siglo XVI. La anécdota bíblica perdió el foco de interés y se desplazó hacia un costado lejano, ocupando el lugar de detalle pintoresco que antes ejercían los alimentos. Se han encontrado dos justificativos a este cambio: uno artístico y otro económico. Según el artístico, la competencia y la admiración hacia el gran centro de las artes, Italia, adonde los artistas que se preciaban de serlo debían ir para completar su aprendizaje y educación sobre los grandes maestros, había provocado una obvia y gran influencia en el norte. Esa influencia era el manierismo, de donde provenía esa inversión entre el verdadero tema y la excusa para pintar una obra. La otra razón, la económica, correspondía a que el creciente interés en la representación de la abundancia, significaba una transformación en la escala de valores correspondiente al pasaje de una economía feudal a una burguesa que tendrá gran éxito. Esta época verá el cambio de la supremacía económica de Amberes a Amsterdam, así como los intentos de la primera de, una vez perdida tal preponderancia, convertirse en un centro refinado que imita y trata de reemplazar a París. No nos confundamos sin embargo, la primera revolución burguesa todavía se está gestando, no ha ocurrido aún, pero no hay que olvidar que aun cuando formalmente las diecisiete provincias todavía pertenecían al reino de Carlos V, éstas brillaban en esos dominios por sus cualidades de riqueza, que fueron el principal motivo por el cual el rey las separó de la herencia Habsburgo original y las sumó al patrimonio de Felipe II.

La figura humana y la justificación religiosa tenían todavía demasiado peso; que el siglo siguiente se encargaría de disolver. Algo similar ocurrió en la meridional Flandes, pero con significativas diferencias: el desarrollo de la pintura de alegorías de los Cinco Sentidos con la inclusión de figura humana ocurrió en las dos primeras décadas del siglo XVII, paralelo a la primera pintura de floreros y viandas exentas de personajes, y los mismos, claro está, no corresponderán a la Biblia, sino a la representación humanizada de las facultades sensoriales. Podría decirse entonces, que el lujo encuentra su representación en la aristocrática Flandes, con sus alegorías pobladas de objetos refinados, mientras que en Holanda, preocupada por los burgueses débitos y haberes, las ferias y despensas rebosantes hallarán su mercado.

La mayoría de las escenas de abundancia con excusa religiosa pintadas por Pieter Aertsen (1508-1575) y su sobrino Joachim Beuckelaer (1530-1574) son de gran formato y celebran la nueva opulencia agrícola ocasionada por el cambio del sistema medieval de los tres campos al de la rotación de cosechas, que permitió satisfacer la necesidad de una población que crecía casi a un ritmo alarmante y que requería una explotación de mercado, y no autárquica. Aertsen, nacido y muerto en Amsterdam, y activo tanto en Holanda como en

Flandes, pintó estas escenas sin desprenderse todavía de la justificación religiosa, que casi patéticamente, se convirtió en un motivo decorativo; casi como si literalmente se dedicaran a mostrar el auge económico y el desplazamiento de la religión católica.



Figura 38

Pieter Aertsen (1508-1575)
Cristo y la mujer adúltera, 1559
Óleo sobre Madera, 122 x 177 cm

Cristo y la mujer adúltera [Figura 38] es un buen ejemplo de la obra de Aertsen. En el primer plano, un grupo de hombres y mujeres ofrece en el mercado su mercancía: vasijas de barro, canastos colmados con frutos, verduras, panes, huevos, barriles, baldes con leche, aves de corral y hasta un diminuto becerro. La escena transcurre en el siglo XVI, como se puede advertir por la ropa de los personajes y por sus zuecos de madera; por eso resulta tan extraña la mezcla de planos temporales, ya que en el posterior ocurre la escena que da el nombre a la obra, la de Cristo y la adúltera: Sirve como nexo entre los dos planos la invasión del mercado en el tiempo de Cristo, con un puesto de la feria, más atrás. Si bien hay una dedicación especial en Aertsen a la representación de las vituallas, suele haber en su obra una crítica que se manifiesta a través del contraste entre las dos escenas, al materialismo disipado del Más Acá [que coincide con el plano más próximo al espectador y que se muestra a través de la gran colección de alimentos] que obnubila a quien mira sus cuadros [resulta ser lo más atractivo de las obras], en contraste con las escenas elevadas y espirituales del segundo plano.

El sobrino y discípulo de Aertsen, Joachim Beuckelaer, continuó con las escenas de mercado y exploró también las de despensa; es decir, se siguió con la exposición de alimentos variados pero se cambió el escenario. No siempre tomó el tema religioso como justificación para sus obras, pero cuando lo hizo, continuó con el marco moralizante y crítico al consumismo.



Figura 39
Joachim Beuckelaer
La cocina bien provista, 1566.
Óleo sobre madera, 171 x 205 cm.

En *La Cocina Bien Provista*, [Figura 39], el título ya adelanta que se está dejando gradualmente de lado la excusa religiosa, ya que aunque está en el fondo, representada en tonos grises, la escena de Cristo en la casa de Marta, no es la que da nombre a la obra. En parte debido a las reducidas dimensiones que tiene la escena bíblica, y en parte a causa de los colores empleados, vibrantes en el primer plano y quebrados más atrás, otra vez resulta seguramente mucho más atractiva la abundancia de los alimentos. En su libro, Norbert Scheider⁴⁵ arguye que ya no hay crítica al derroche consumista acarreado por la bonanza en la obra de Beuckelaer, como sí la había en la de Aertsen, pero consideramos que no hay realmente bases para tal afirmación: no se ven, salvo en el hecho de que no en todas sus obras Beuckelaer desarrolla una base religiosa, cambios profundos en el trabajo de los dos artistas.

⁴⁵ SCHEIDER, NORBERT, *Naturaleza Muerta- Apariencia real y sentido alegórico de las cosas. La Naturaleza Muerta en la edad moderna temprana*, Ed. Taschen, Colonia, 1999. Págs 28-29.

En el primer plano, situado en la Holanda del siglo XVI nuevamente, transcurre una escena de cocina: dos mujeres trabajan, una desplumando aves, la otra ensartándolas para asarlas, mientras que los hombres beben. Colgando o apoyados sobre una mesa, aparecen alimentos varios en grandes cantidades: carne de conejo, de pollo, aves diversas y cuantiosos vegetales. Pero la escena elegida para el fondo, la historia de Cristo en casa de Marta y María, no es casual. Veamos, del Evangelio de San Lucas, del capítulo 10, desde los versículos 38 al 42:

“Y mientras iban de camino, entró en cierta aldea; y cierta mujer, llamada Marta, le recibió en su casa. Y ésta tenía una hermana llamada María, la cual, habiéndose sentado a los pies de Jesús, escuchaba su palabra. Pero Marta se afanaba en muchos servicios; y presentándose de repente, dijo: Señor ¡no se te da nada que mi hermana me ha dejado sola para servir? Dile, pues, que me ayude. Pero Jesús respondiendo, le dijo: Marta, Marta, cuidadosa estás, y te dejas turbar en cuanto a muchas cosas; mas una sola cosa es necesaria; y María ha escogido la buena parte, que no le será quitada.”⁴⁶

En resumidas cuentas, Marta se esfuerza en las labores culinarias en lugar de escuchar la palabra del Señor: se ocupa, como las jóvenes mujeres del primer plano, de faenas terrenales [¿y qué más terrenal que los frutos de la tierra expuestos?]. Mediante la elección del tema y su representación, Beuckelaer sí estaría continuando con la crítica que trabajaba su tío, amonestando al espectador que se encandila con la atractiva y temporal preparación de vituallas, tal como Marta lo hiciera.

Resulta importante señalar que si bien la pintura de alimentos llegó en poco tiempo a desprenderse de la figura humana, ésta continuó igualmente acompañando algunas representaciones de mercados. En la década del 20 Pieter Cornelisz Ryck pinta doncellas trabajando en despensas, en la del 40 Gerrit Dou incluye personajes en sus tiendas de feria, e incluso en fecha tan tardía como 1681, Job Adriaensz Berckheyde pinta una gran canasta con panes variados acompañada por un panadero.

Volviendo a Beuckelaer, un elemento que sí aparece en su obra, y esto es en aquellas pinturas en las que no hay una anécdota bíblica, es un

⁴⁶ *La Santa Biblia*, Op. Cit. Págs. 1042-1043.

sensualismo especial que sólo se anticipaba en las de Aertsen y en la afición de los dos artistas a la representación de las texturas de cada vitualla expuesta. Esa voluptuosidad de los sentidos se verá acentuada especialmente en las obras de tema profano. Un buen ejemplo de esto es la *Mujer vendiendo vegetales* [Figura 40].



Figura 40
Joachim Beuckelaer, *Mujer vendiendo vegetales*.
Óleo sobre tela, 110 x 160 cm.

Con un profuso marco de productos de caza a la derecha y de huerta a la izquierda, una inexpresiva pareja aparece en otra escena de mercado. El hombre toca el pecho de la mujer, sumando a todas las texturas dispuestas la de la piel desnuda, y materializando el deseo de tocar los objetos seductores y que despiertan apetitos. Pero la asociación de los sentidos con el sensualismo no fue exclusiva de Holanda, como veremos en el siguiente capítulo.

NATURALEZAS MUERTAS CON INCLUSIÓN DE FIGURAS HUMANAS:
LAS ALEGORÍAS DE LOS CINCO SENTIDOS.

U

n antiguo y conocido mito en la historia de la pintura es el duelo entre los pintores griegos Zeuxis y Parrasio, ambos activos alrededor del año 400 A.C. Zeuxis era un excelente pintor especialmente dedicado a la influencia de la luz en los objetos, y había pintado un frutero, tan atractivo que hasta los pájaros se confundían; pero incluso él se vio engañado cuando intentó apartar una cortina y comprobó inmediatamente que la misma era una pintura realizada por su rival, Parrasio. Consideraremos éste el primer ejemplo, que nos llega hasta nuestros días sólo a través de las palabras, del arte engañoso que, a través de la estimulación del sentido de la vista, sugiere también la del tacto, necesario para comprobar si los objetos existen realmente o no. La asociación y estimulación de varios sentidos ocurrirá también en Flandes, tal como lo hacía en la pintura de mercados y despensas en Holanda; con la representación alegórica de los cinco sentidos. En palabras de Scheider, "los numerosos cuadros y ciclos de cuadros sobre el tema de los cinco sentidos son prueba de que el aumento de la oferta de bienes de consumo, así de productos agrícolas como de manufacturas, trajo consigo una reorganización de la experiencia sensible. Estas pinturas documentan el hecho de que la misma oferta de bienes suntuarios crea un complejo de estímulos que desencadena en el espectador un afán compulsivo de experimentar placer, haciendo que sus necesidades crezcan indefinidamente."⁴⁷

Pero tal placer nunca fue bien visto por los ojos de la religión. Un conocimiento de tipo sensorial era malo, ya que en la equiparación de la sensorialidad a la sensualidad, el goce era sinónimo de mal y de apetitos desatados. Santiago Sebastián lo resume muy bien: "La mentalidad cristiana no pudo aceptar la concepción de Epicuro, que veía los Cinco Sentidos como fuente de todo conocimiento, y ya San Agustín afirmaba que el hombre pecaba por los mencionados sentidos. Esta concepción volverá a plantearse la estética románica por medio de la figura de Hugo de San Víctor[...] que afirma que el placer de la belleza es esencialmente malo; viene a decir que el amor hacia las formas sensibles es malo porque no lleva a Dios, únicamente está estimulado por la *curiositas*. Vale la pena transcribir las palabras de Hugo: «...El hombre se compone de una doble naturaleza: corporal y espiritual. Y por

⁴⁷ SCHEIDER, NORBERT, *Naturaleza Muerta- Apariencia real y sentido alegórico de las cosas. La Naturaleza Muerta en la edad moderna temprana*, Ed. Taschen, Colonia, 1999. Pág. 65.

ello está provisto de una doble facultad cognoscitiva. Por dentro está dotado de razón, orientada a la contemplación de lo invisible; por fuera, está dotado de sensibilidad que goza en la contemplación del mundo visible... Cuando el ojo se complace en lo exterior y de una manera desordenada en las formas visibles, el alma, por dentro, se mancha con el lodo de innumerables representaciones y placeres». Con esta perspectiva comprenderemos mejor el tema de los Cinco Sentidos, que en el barroco reaparece bajo la interpretación medieval, muy dentro de la mentalidad contrarreformista.⁴⁸ Lo que actualmente vemos como representaciones de lo agradable en la vida, en épocas pasadas fue leído como engañosamente placentero. Tal mentalidad no aparece en la descripción de los Cinco Sentidos en la serie de tapices conocidos como los de la Dama y el Unicornio [Figura 41]. La serie estaba compuesta por seis tapices, cinco representando cada sentido y un sexto que aún se desconoce si comenzaba o concluía la serie, titulada *À Mon Seul Desir*. Poco se conoce de la serie, pero se supone que fue elaborada a finales del siglo XV, antes de la celebración del Concilio de Trento y su énfasis en el carácter didáctico de la imagen.



Figura 41 – Artista diseñador y talleres de tejido desconocidos. Detalle del sentido de *la Vista*, perteneciente a la serie de los Cinco Sentidos de los tapices de *la Dama y el Unicornio*. Tapices de finales del Siglo XV, elaborados en Bruselas.

Jan Brueghel el Viejo (c. 1568-1625), era hermano de Pieter Brueghel el Joven e hijo del célebre Pieter Brueghel el Viejo. Trabajó en solitario en paisajes y en la pintura de floreros, y en conjunto con otros artistas como Pieter van Avont, o el famoso Pieter Paul Rubens, en cuadros de temática religiosa o alegórica, dejando la figura humana para los otros artistas, dedicándose a las flores y detalles varios. Juntos, Brueghel y Rubens desarrollaron una maravillosa serie de cinco obras, cada una dedicada a la representación de un sentido.

La serie tiene siempre por protagonista a una figura alegórica femenina que actúa como receptora del sentido en cuestión. Se le han dado diferentes interpretaciones, pero ninguna es definitiva. Bien puede tratarse de una musa, o bien de Venus, ya que la figura aparece usualmente acompañada [no lo está en *El Gusto*, Figura 44] de un Cupido que colabora en la acción. El entorno varía, mostrándose o bien interiores muy suntuosos o exteriores, como ocurre en *El Olfato*, cuya acción transcurre en un jardín; o bien con la

⁴⁸ SEBASTIAN, SANTIAGO, *Contrarreforma y Barroco – Lecturas iconográficas e iconológicas*, Ed. Alianza, Madrid, 1981. Pág. 30.

participación de ambos, que es lo que sucede en *El Gusto*, donde la actividad se desarrolla en una galería. En esta serie, la figura femenina aparece semidesnuda, o, como en esta última obra, vestida pero con el pecho descubierto, estableciendo el enlace entre el conocimiento sensorial y los placeres eróticos al que hacía referencia Hugo de San Víctor, en el texto de Santiago Sebastián.



Figura 42
Jan Brueghel el Viejo (1568 –1625)
La Vista, 1617.
Óleo sobre madera, 65 x 108 cm.



Figura 43 - Jan Brueghel el Viejo (1568 – 1625).
El Oído, 1618.
Óleo sobre madera, 62 x 108 cm.



Figura 44 - Jan Brueghel el Viejo (1568 – 1625).
El Gusto, 1618.
Óleo sobre madera, 62 x 108 cm.

Cabe cuestionarse por qué los sentidos, que son de género masculino en su origen latino, están representados por mujeres. Acaso el motivo sea la creencia de que el hombre era una criatura mucho más cercana a la esfera racional que la mujer, la cual estaba más cerca de la emocional y la de los sentidos. También tengamos en cuenta que la gran mayoría de los artistas eran hombres que pintaban para un mercado manejado por hombres, a quienes conmovía mucho más en lo sensorial la imagen de una mujer como la despertadora de los diferentes sentidos y provocadora de “innumerables representaciones y placeres”⁴⁹.

El sentido de *La Vista* [Figura 42] se desarrolla en un lujoso interior; más especialmente, en un gabinete de curiosidades, sitio, donde las familias que podían permitírselo, acumulaban toda clase de objetos, desde los hechos por el hombre, denominados *artificialia*, hasta las maravillas de la naturaleza, llamados *naturalia*, que se mezclaban en alegre montón, sin criterios racionales, e impresionaban por la calidad, y también, y a esto volveremos más adelante, por la cantidad. Todos los objetos que aparecen tienen por motivo estimular a la vista; de ahí la espectacular cantidad de cuadros que no sólo se ven en el gran cuarto, sino que dilatan el espacio extendiéndose hacia otra enorme sala con techo de cañón corrido, que aparece a la derecha. Dentro de la gran cantidad de obras, debemos destacar dos: el retrato doble de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia que aparece a la izquierda en la obra (muy

⁴⁹ SEBASTIAN, SANTIAGO, *Contrarreforma y Barroco*, Op. Cit., Pág. 30.

similar al pintado por Frans Pourbus el Joven, [Figura 4], apoyado sobre una mesa cubierta con un rico tapiz bordado, y *La Virgen y el Niño en una guirnalda de flores* [Figura 45], pintada alrededor de 1621, que aparece a la derecha, que pertenecía al otro género de pintura en el que Rubens y Brueghel trabajaban juntos: el de la pintura de flores con motivo religioso. Atrás hay toda suerte de esculturas, cabezas y bustos de piedra, y a la izquierda la escena se abre en una vedutta que muestra, detrás de una fuente visitada por pavos reales, un brumoso y azulado paisaje palaciego. En la derecha, los objetos pertenecen casi todos a la esfera del arte, con las excepciones de algunos caracoles, la esfera armilar y el compás; en la izquierda, aparecen diferentes instrumentos de medición.



Figura 45
Pieter Paul Rubens y Jan Brueghel el Viejo,
*La Virgen y el Niño
en una Guirnalda de flores.*
1621
Óleo sobre tela, 83,5 x 65 cm.

Arriba de todo, junto a la fuente de luz natural, una gran araña servirá también para iluminarlo todo y hacer posible la visión. Así como la alegoría de la Vista se ocupa de estudiar un cuadro, un mono, abajo en el medio, sostiene unos anteojos. Junto a ellos, un telescopio posibilitará ver más allá de lo conocido.

El Oído [Figura 43] también se representa en el interior de una lujosa residencia con un gran balcón con dos columnas que muestra un paisaje poblado de árboles y un lejano palacio; en el cielo, vuela innumerable cantidad de pájaros, un atributo muchas veces asociado al sentido en cuestión a causa del canto de las aves, de las que pueden verse diez en el interior de la habitación, varias de ellas cotorras del tipo parlante. La alegoría del Oído, una mujer desnuda que se vuelve al espectador, toca un laúd y canta mientras un amorcillo sostiene abierto para ella un cuaderno de música. Junto a ellos, sobre la misma alfombra, aparece un ciervo, notorio por la agudeza de su sentido auditivo, y del otro lado, a la derecha, se ven una pistola en el suelo y un rifle apoyado contra una silla, los dos armas, productoras de un fuerte detonación sonora. Hacia la derecha, a los pies de una mesa con mantel rojo se ven varios cuernos de caza, una trompeta y una campana, y sobre la mesa, varios lujosos relojes. Quizás su aparición se deba a que son relojes musicales; pero encuentro que su aparición se relaciona más con el concepto de la transitoriedad, quizá no de la vida, pero sí de las manifestaciones relacionadas

con el sentido del oído: para abarcar una obra musical un oyente debe dedicarle un tiempo seguramente más extenso que el que un espectador necesita para simplemente incorporar (no hablamos aquí de interpretar) una obra pictórica.

Más atrás, a la derecha, colgando de una pared donde se apoyan muebles que sostienen otros relojes, hay un gran cuadro con la imagen de Orfeo tocando música y calmando a las bestias. Del otro lado del balcón, a la izquierda, se ve un tríptico con la imagen de la Anunciación, episodio donde es la voz del Arcángel Gabriel la que anuncia la noticia del nacimiento del Mesías. En el fondo a la izquierda, un grupo musical toca sus instrumentos.

A la izquierda de la representación femenina alegórica del Oído hay gran cantidad de instrumentos musicales de cuerda: violines, violas y un violoncelo, apoyado contra un clavicordio; varias flautas, un tambor, otra trompeta y un oboe; un círculo de bancos se dispone alrededor de una mesa redonda con partituras musicales, donde hay otra referencia al gran matrimonio mecenas de Flandes: el cuaderno que aparece dispuesto más frontalmente al espectador sobre su atril contiene un madrigal dedicado a los archiduques Alberto e Isabel.

En el sentido de *El Gusto* [Figura 44], el sentido que más aproxima a los hombres con los animales,⁵⁰ la acción transcurre, parte en un ostentoso comedor contiguo a una cocina, y parte, ya que el comedor se sitúa en una galería, en una mezcla entre jardín cuidado y coto de caza, donde gran cantidad de animales se pasea, de los que se podría decir que su destino está ya señalado: se convertirán en algún lujoso platillo para ser degustado por la semidesnuda mujer sentada a la mesa, cuya copa es llenada por un sátiro. Éste es la figura que hace aparecer al Gusto como la asociación más obvia entre la apreciación sensorial y el despertar de los apetitos indeseables. El sátiro, con expresión perversa, vierte el vino en una gigantesca copa de oro que sostiene la rolliza dama, que, entretenida en saborear algún manjar, está abstraída. Ante ella, sobre la mesa, se amontona toda clase de comidas suntuosas: una fuente con ostras, dos pasteles de ave de diferente tamaño, uno de pavo real y uno de cisne, una langosta de mar, un frutero y varias otras fuentes. Requeriría varias personas el consumirlas todas; sin embargo a lo largo de todo el borde inferior de la obra se amontonan muchas otras presas de cacería: varias aves, desde un gran pavo real hasta diminutas avecillas, liebres y la enorme cabeza de un jabalí; junto a ellas, un gigantesco cesto con fruta, y más a la izquierda, varios pescados enteros y cortados en lonjas. La referencia bíblica aparece en el cuadro al fondo, que muestra la escena de la multiplicación de los panes⁵¹.

⁵⁰ SEBASTIÁN, SANTIAGO, *Emblemática e historia del arte*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995. Pág. 124.

⁵¹ SEBASTIÁN, SANTIAGO, *Emblemática e historia del arte*, Op. Cit., Pág. 121.

Figura 46 - Jan Van Kessel
Insectos, sin fecha. Óleo sobre cobre, 81 x 67 cm.



Afortunadamente, la tradición pictórica de Jan Brueghel el Viejo no terminó con su muerte. Su genio se volcó también en su nieto, Jan van Kessel (1626 – 1679), nacido, muerto y activo en Amberes. Fue un artista muy versátil, ya que se dedicó, como su abuelo, a la pintura de flores con motivo religioso y a la de bodegones sobre fondo oscuro, pero es especialmente conocido y apreciado por la representación de animales varios, desde insectos [Figura 46] hasta leones, con fondos dorados, blancos en el caso de sus estudios sobre papel y paisajes soleados, donde la mimesis era el objetivo. Podría decirse que su obra más famosa es la serie en la que alegorizó a los cuatro continentes conocidos hasta el momento, representados en una escena central de mayor tamaño, rodeada por 16 pequeñas vistas de cada lugar. La imagen central muestra habitantes autóctonos de cada lugar, acompañando a una mujer que alude a cada continente; los rodean objetos oriundos de cada sitio, algunos animales y cuadros, pintados muy al estilo de van Kessel, es decir, pequeños paisajes claros poblados de insectos o animales. El artista elige para cada sitio un escenario particular: Roma representa a Europa, Jerusalén a Asia, Brasil a América, y el lugar donde ocurre la acción que representa a África se llama “El templo de los ídolos”. Cada una de estas escenas, en ambos tamaños, responden al mismo afán de asociar la calidad de los conocimientos con la cantidad, tal como ocurría en cuadros como la *Alegoría de la Vista*, pintada por Jan Brueghel el Viejo. Reaparece en esta serie la misma manera informal de ordenar los objetos (por ejemplo, en América aparecen una armadura samurai y unos gongs, provenientes de Asia).

Van Kessel pintó también varios bodegones, que al no llevar título, son rápidamente leídos como naturalezas muertas sin más cuestionamiento; pero podría tratarse de obras en donde lo representado podría ser una alegoría de los sentidos. Un ejemplo de esto es la Figura 47:

Figura 47 - Jan Van Kessel (1626 – 1679)
Sin título, Óleo sobre cobre, 41,9 x 76,9 cm.



El primer dato llamativo que podría conducir a pensar que ésta no es nada más un bodegón, es la presencia del pequeño perro sobre la mesa. Este animal solía aparecer en las alegorías del *olfato*, por tener tan desarrollado ese sentido. Los floreros (dos sobre la mesa y otro más allá, en un nicho en la pared) también harían referencia a esta cualidad sensorial, ya que cuando las alegorías son personificadas, usualmente lo hacían en la forma de mujeres en un jardín (como pinta Jan Brueghel el Viejo) que olfatea un manojo de flores. El *oído* estaría representado por las numerosas aves: cuatro en la mesa y una en la pequeña ventana, que oficiaría como fuente de luz y por ende de la *visión*. El *gusto*, naturalmente, se representa a través de la gran cantidad de platos: están representados el sabor dulce a través de las frutas y los pequeños azúcares de hielo [aparecen en la esquina de la mesa, abajo a la izquierda], el salado a través de las ostras, las aceitunas y el pescado y el ácido, que se muestra con los limones cortados y enteros. Por último, volveremos a citar a Sebastián: "...para el *tacto* se ponen animales que aprehenden con su cuerpo o extremidades..."⁵² y lo asociaremos con los dos pequeños roedores [Figuras 48 y 49] que se alimentan sobre la mesa. Uno aparece royendo una aceituna junto a una jarra cubierta de mimbre trenzado [Figura 48], lo que nos sugiere una textura diferente a la loza que contiene las frutas, el metal del cuchillo, la tela de la servilleta, el pelaje del perro o el vidrio de los floreros.

⁵² SANTIAGO, SEBASTIÁN, *Contrarreforma y Barroco*, Op. Cit., Pág. 35.

Figura 48 - Jan Van Kessel (1626 – 1679)
Detalle de *Sin título*, Óleo sobre cobre, 41,9 x 76,9 cm.
Figura 49 - Jan Van Kessel (1626 – 1679)
Detalle de *Sin título*, Óleo sobre cobre, 41,9 x 76,9 cm.



Hasta ahora, hemos visto naturalezas muertas (y en este capítulo, naturalezas muertas en asociación con alegorías) donde la figura humana todavía resultaba insoslayable, y cómo es finalmente superada por los objetos inertes. Éstos, por el solo peso de su valor simbólico, de ahora en adelante serán capaces de sostener por sí solos el discurso de las obras.

Son dos los artistas que abrieron las puertas a las generaciones posteriores de pintores de flores como un motivo independiente en los Países Bajos: Ambrosius Bosschaert el Viejo y Jan Brueghel el Viejo. Ambos nacieron durante el tercer cuarto del siglo XVI en Bélgica, pero Bosschaert ejerció su actividad mayormente en las ciudades holandesas de Middelburg, Utrecht y Breda, expandiendo su influencia en la región septentrional, mientras que Brueghel hacía lo propio en la meridional, en los albores del siglo XVII. El trabajo de ambos es muy similar en lo que a pintura de flores se refiere, si bien Jan Brueghel el Viejo también se desempeñó en la pintura de alegorías [como vimos en el capítulo anterior] y de paisajes; el colorido, vibrante y de tonos saturados, corresponde a la escuela flamenca. Los dos ejercieron una influencia esencial en la posterior pintura de naturalezas muertas, ya que dejaron un legado inestimable en la forma de sus obras y también de sus enseñanzas: Jan Brueghel el Viejo volcó su genio en sus hijos Jan el Joven y Ambrosius, y en su nieto Jan van Kessel; Bosschaert, asimismo, vertió el suyo en sus hijos Ambrosius el Joven, Abraham, Johannes, y en su cuñado Balthasar van der Ast.

Jan Brueghel el Viejo, como se dijo, era hijo del épico Pieter Brueghel el Viejo. Pero, aunque hijo de tal artista, Jan nunca llegó a conocerlo de otra forma que no fuera contemplando su obra, porque Pieter el Viejo murió al año del nacimiento de Jan. Éste se educó en arte a través de la copia de la obra de su padre, especialmente de sus paisajes, género que también cultivó su hermano mayor, Pieter el Joven, quien probablemente oficiara como su primer tutor. También es presumible que interviniera en su educación su abuela materna, María de Bessemers, quien frecuentaba la miniatura. Aunque Jan cultivó durante su vida la pintura de otros géneros, es a través de la de naturalezas muertas florales que fue distinguido internacionalmente y estableció su reputación; como detalle significativo, diremos que fue también conocido como Jan "Terciopelo" Brueghel a causa de su capacidad de representar diferentes texturas en sus floreros.

Se sabe que en los comienzos de su carrera visitó Colonia, Nápoles y Roma, donde conoció al cardenal Federico Borromeo, para quien comenzó a trabajar a partir de junio de 1590, trasladándose a Milán, de donde Borromeo era arzobispo. Finalmente se instaló en Amberes, donde gozó de mucho prestigio, llegando a trabajar para los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia.

Dentro de la temática de los floreros, Jan Brueghel el Viejo se dedicó especialmente a la representación de ramos singularmente grandes y complejos; los ramilletes más modestos son raros dentro de su obra. Su trabajo, que le valió el sobrenombre de "Terciopelo", como se ha dicho, era apreciadísimo en su época, y este factor era bien conocido por el artista, como

se evidencia en las palabras que escribe en una carta dirigida al cardenal Carlos Borromeo, que acompaña el florero pintado en 1606 que envía a Milán:

“Pienso que nunca antes se habían pintado tantas flores raras y diferentes con tanto ardor. En invierno será un espectáculo magnífico: algunos colores casi igualan a la naturaleza.”⁵³



Óleo sobre cobre,
65 x 45 cm

Figura 50
Jan Brueghel el
Viejo
(c. 1568-1625)
Bouquet –
1606.

Como en todos sus ramos, el de 1606 muestra, dentro de un marco de encierro rectangular y vertical, una estructura estática y casi descomunal de flores multicolores que, como un gran óvalo vertical, cubren la mayor parte del plano pictórico, dispuestas dentro de un jarrón de arcilla que es muchas veces sencillo y que en pocas ocasiones se complejiza con representaciones de grutescos acompañados por motivos vegetales estilizados. Detrás del florero

⁵³ AYALA MALLORY, NINA, *La pintura flamenca del siglo XVII*, Ed. Alianza, Madrid, 1995. Pág. 48.

están las tinieblas; el plano que sostiene el jarrón recibe una iluminación tan tenue que, sumada a la proximidad de la vasija al borde inferior de la obra, nunca llega a definir si se trata de una mesa u otra superficie. Junto al jarrón, especialmente a ambos lados de éste, Jan el Viejo suele colocar objetos llenos de significado y aparecen solamente en el género floral de la Naturaleza Muerta: monedas, joyas, caracoles, y elementos florales desprendidos. Se agregarán en forma de miniatura varias obras de este artista, para poder apreciar más fácilmente las cualidades generales de sus obras. Las mismas son, de izquierda a derecha:



Figura 51 - *Bouquet*, 1603. Óleo sobre madera, 125 x 96 cm.

Figura 52 - *Bouquet*, 1606. Óleo sobre cobre, 65 x 45 cm.

Figura 53 - *Bouquet en jarrón de arcilla*, 1599-1607. Óleo sobre madera, 51 x 40 cm.

Figura 54 - *Bouquet de flores*, s/f. Óleo sobre madera, 47,5 x 52,5 cm.

Figura 55 - *Flores en jarrón*, s/f. Óleo sobre madera, 101 x 76 cm.

Figura 56 - *El Gran Bouquet*, 1607. Óleo sobre madera, 98 x 73 cm.

Es mirando algunos de esos pequeños y aparentemente azarosos elementos que el espectador puede, comparándolos, advertir un patrón entre las diferentes obras a lo largo de los años. Resulta interesante leer que Jan Brueghel el Viejo, si bien realizaba estudios de flores para sus obras, cuando se disponía a componerlas, reunía, como si de un collage se tratara, sus bocetos, y no flores del natural; y aunque lamentablemente esos estudios se han perdido, puede notarse la enorme similitud en ciertas flores, que se repiten de obra en obra, vistas desde el mismo ángulo. Esto es más claro todavía cuando advertimos que las flores expuestas no corresponden a la misma estación, por lo que habría sido imposible para Jan el Viejo tenerlas todas juntas a la vez para representarlas. Nina Ayala Mallory dice acertadamente: "Cuando la variedad de flores es tal como la que aparece en el llamado Gran Bouquet de flores, es bastante obvio que el florero es una composición de multitud de elementos singulares artísticamente combinados, pero también lo mismo se puede decir de los cuadros que presentan un florero pequeño, con tan sólo un puñado de flores"⁵⁴. Resultará, seguramente, incluso más interesante descubrir algunos de esos ejemplos:

⁵⁴ AYALA MALLORY, NINA, *La pintura flamenca del siglo XVII*, Ed. Alianza, Madrid, 1995. Capítulo 2: La Pintura del primer tercio del siglo XVII – Los pintores de flores y bodegones. Pág. 48.



Figura 57 - Arriba a la Izquierda: detalle de *El Gran Bouquet*, 1607. Óleo sobre madera, 98 x 73 cm.

Figura 58 - Abajo a la Izquierda: detalle de *Bouquet en jarrón de arcilla*, de entre 1599 y 1607. Óleo sobre madera, 51 x 40 cm.

Figura 59 - Abajo a la Derecha: detalle de *Bouquet*, 1603. Óleo sobre madera, 125 x 93 cm.



Estos tres ejemplos evidencian con mucha claridad que el artista elaboró un boceto de cierta planta de flores blancas acompañadas por una o dos azules y una mariposa [que no aparece en la Figura 58, que conserva un gran parecido con los otros dos ejemplos, pero que, a diferencia de éstos, no es idéntico a los otros], y lo utilizó varias veces para contrarrestar la atención que reclaman las flores de la parte superior de sus obras, que parecen absorber toda la luz de las mismas. Veamos otros tres ejemplos de los objetos situados junto al jarrón:



Izquierda: Figura 60 - Detalle de *El gran bouquet*, 1607. Óleo sobre madera, 98 x 73 cm.

Centro: Figura 61 - Detalle de *Bouquet* – 1606. Óleo sobre madera, 65 x 45 cm.

Derecha: Figura 62 - Detalle de *Bouquet* – 1603. Óleo sobre cobre, 125 x 96 cm.

Aquí podemos apreciar la misma rama de frambuesas de donde se desprenden dos hojas, una en casi completo escorzo [inferior] mientras que sobre la otra se apoya la misma mariposa negra con motas blancas y rojas. Puede verse en las Figuras 60 y 62 una tercera hoja a la izquierda, que no se ve en la Figura 61 por terminar allí la superficie de la lámina de cobre. Si se observa con cuidado, se verá la repetición en varias obras de la misma pequeña chinche avanzando hacia la izquierda, así como anillos y otras joyas.

En la reproducción de los elementos, el artista también repitió la forma de mostrarlos. Casi como si se tratara de la Ley de Máxima Representación practicada por los egipcios, Jan el Viejo presenta a las flores de manera tal que sus formas sean completamente comprensibles: así como la mayoría se dispone de forma frontal, los tulipanes e iris aparecen siempre de perfil. Trabajando como lo hacía, partiendo de estudios, disponía cada flor de manera tal que ninguna cubriera a otra, y haciendo que la luz, muy potente en contraste con la iluminación tenue de la mesa y la oscuridad del fondo, bañara a todas por igual, factor que las aplana mucho, ya que carecen de un claroscuro modelador.

La anterior mención a la posibilidad de que este artista se hubiera educado en su arte a partir de las enseñanzas de su abuela María de Bessemers no es solamente un comentario. Si se observa de cerca la obra de Jan el Viejo, el espectador no puede dejar de notar la atención prestada al detalle, trabajo propio del miniaturista; Jan representa cada flor como si fuera la única. Cada una aparece representada en tonos saturados, sin quebrarse porque como se ha dicho, no tienen contacto con la zona de oscuridad ni se interrelacionan por medio de sombras o reflejos. Resulta muy interesante encontrar ciertas constantes, como la gran rosa roja que Brueghel coloca en varias de sus obras; [si se tratara de un reloj, dicha flor se encontraría a las dos].



Figura 63 - *Bouquet*, 1603. Óleo sobre madera, 125 x 96 cm.

Figura 64 - *Bouquet*, 1606. Óleo sobre cobre, 65 x 45 cm.

Figura 65 - *Flores en jarrón*, s/f. Óleo sobre madera, 101 x 76 cm.

Figura 66 - *El Gran Bouquet*, 1607. Óleo sobre madera, 98 x 73 cm.

Es importante decir que los motivos de la naturaleza muerta, fuera ésta floral o no, continuaban con la tradición moralizante de la Vanitas. "Cuando las pinturas declaradamente religiosas pasaron algo de moda, tras los conflictos religiosos de finales del siglo XVI, era natural que se desarrollaran otros

simbolismos, principalmente relativos a la brevedad de la vida humana.”⁵⁵ Citando a Rosenberg, “...la manía emblemática del siglo XVII indujo a algunos a pintar motivos de naturaleza muerta destinados al disfrute del observador avisado, que podía sugerir el lema o epigrama adecuado. El contenido de los bodegones holandeses del siglo XVII no está nunca escogido al azar. Cada tipo tiene su iconografía propia: las conchas que decoran los cuadros de flores no aparecen nunca en los de almuerzo, la corteza rizada de un limón puede encontrarse en una mesa de banquete, pero no en un bodegón de pescados, y los accesorios de la vanitas estaban bien fijados.”⁵⁶ Volviendo, entonces, a los objetos que acompañan al jarrón con flores, éstos no son casuales. Bien eran flores o ramas caídas, que, junto con los insectos de jardín que aparecen posados sobre las flores u hojas, servían para realzar el efecto de naturalismo que se entendía, era la marca que completaba la mimesis; o bien eran objetos raros, como los caracoles del *Bouquet* de 1606 [Figura 50], o bien eran objetos de lujo, como las monedas y las joyas, presentes en la misma obra, así como también en *Bouquet en Jarrón de arcilla* y en la obra que aparece a continuación:



Figura 67 - Pieter Brueghel,
Naturaleza Muerta con guirnalda de flores y copón de oro, 1618.
Óleo sobre madera, 47,5 x 52,5 cm.

⁵⁵ MAINSTONE, MADELEINE, Y ROWLAND MAINSTONE, *Introducción a la Historia del Arte – El siglo XVII*, Ed. Gistavo Gili, Barcelona, 1989. Pág. 48.

⁵⁶ Rosenberg, Jacob, Op. Cit. Pág. 342.

Aquí [Figura 67] vemos otra vez la asociación de flores, esta vez dispuestas en guirnalda, tres anillos, un huso, un broche con perlas y piedras, dos collares, un copón de oro y una caja laqueada con monedas también de oro. Recordemos la finalidad didáctica de la temática Vanitas: prepararse en esta vida para la otra, "porque la primavera de la vida es vanidad"⁵⁷. Esta idea desprende, de la asociación de las flores, bellas y de corta duración, con los elementos suntuarios, que éstos también son efímeros. Las piezas de joyería sirven para engalanarse, [así como también la corona de flores] y esto es fomentar la vanidad. En resumen, estamos viendo una representación de lo que no debemos buscar en la vida: los placeres mundanos. Por último, los caracoles en el *Bouquet* de 1606, además de aparecer por ser gratos, como las flores y los objetos de lujo, tenían un significado propio, ya que oficiaban como símbolo de las riquezas terrenas: bellas y vacías. Quien posee alguno de estos bellos caracoles, posee un caparazón vacío; no lo conservará para siempre, porque, tal como el molusco que habitaba el caracol, algún día dejará de existir. Veamos lo que dice a propósito de esto el Libro del Eclesiastés:

“Porque lo que sucede a los hijos de los hombres, lo mismo sucede a las bestias; es decir, un mismo suceso les acontece: como mueren éstas, así mueren aquéllos; y un mismo aliento tienen todos ellos; de modo que ninguna preeminencia tiene el hombre sobre la bestia; ¡Porque todo es vanidad!”⁵⁸

Evidentemente, Jan Brueghel el Viejo repetía fórmulas porque las mismas eran exitosas. Es así como podemos encontrar no ya la duplicación de motivos aislados como los ya vistos, sino de obras enteras, como ocurrió con la reproducción del bouquet elaborado en 1603 [Figura 51], que dio origen a otro, *El Gran Bouquet* [Figura 56], pintado para los archiduques Alberto e Isabel. Es curioso notar que la disposición de las flores suele ser ilógica, [en sus floreros grandes, no solamente en estos dos ejemplos] ya que Jan coloca las más pequeñas abajo y las más grandes o exóticas arriba. En el caso de estas dos obras, la corona de las flores es realmente eso: la corona imperial o fritillaire. Aunque la disposición no es absolutamente idéntica, y así como hay cambios en la iluminación, mucho más neta en la obra de 1603, no hay dudas de que es una obra completamente basada en otra.

Como se ha dicho, Jan Brueghel también se dedicó a pintar floreros más pequeños, si bien les dedicó menos obras; aquí el formato de las pinturas es menor también. Puede incluirse la Figura 68 por contener visiblemente menos flores, si bien la Figura 69 es mejor representante de estos floreros de menor

⁵⁷ *La Santa Biblia*, Op. Cit., Libro del Eclesiastés, Capítulo 11, versículo 10. Página 681.

⁵⁸ *La Santa Biblia*, Op. Cit., Libro del Eclesiastés, Capítulo 3, versículo 19. Pág. 675.

escala. El de la izquierda es un florero mediano y podríamos considerarlo como una transición entre los grandes, ya vistos, y los pequeños: tiene un menor número de flores, pero éstas tienen un gran tamaño. Al observarse los dos ejemplos, se puede advertir que en ambos las flores ocupan la misma área de la obra, expandiéndose desde el jarrón en todas las direcciones hasta los bordes del soporte; pero el caso de la Figura 68 conserva de los floreros grandes el mismo efecto de grandiosidad, de rigidez y el mismo formalismo porque otra vez, las flores se ordenan de la misma manera compacta que casi describe un óvalo visual. En la Figura 69, en cambio, los elementos vegetales se disponen de manera más libre y desordenada, tal como fueron efectuadas las pinceladas: puede esto notarse especialmente en el gran clavel blanco con rojo. El efecto general es mucho más informal y fresco. Otra vez, en ambas obras, se disponen a ambos lados del florero de vidrio flores caídas y pequeñas alimañas: un sapo en el ejemplo de la izquierda, y una gran mosca en el ejemplo de la derecha. La luz y el color son diferentes en los dos casos: luz dorada y tonos cálidos en la izquierda, y luz plateada y colores fríos a la derecha, apenas atenuados por la tonalidad verde con acentos amarillos de las hojas y el narciso de la izquierda.



1. Izquierda: Figura 68 - *Flores*, s/f, Óleo sobre madera, 49 x 39 cm.
2. Derecha: Figura 69 - *Naturaleza Muerta con flores en un jarrón de vidrio*, c. 1578-1625. Óleo sobre cobre, 24,5 x 19 cm.

Ambrosius Bosschaert (1573 – 1621) no llegó a adquirir el renombre de su colega Brueghel, pero sí tuvo éxito económicamente en la venta de sus cuadros. Su trabajo es muy similar al de éste, dedicándose a cada flor con la

atención de un miniaturista, otorgándole a cada una el mismo baño de luz uniforme. Una diferencia importante entre este artista y el anterior es que Bosschaert, sin incurrir en el uso del claroscuro barroco, tuvo una mayor capacidad a la hora de otorgar más corporeidad a sus flores. Veamos, comparativamente, tulipanes de una obra de su autoría [Figura 70] y uno de Brueghel [Figura 71], donde seguramente se podrá advertir que el tulipán de éste se recorta perfectamente contra el fondo oscuro, mientras que en la obra de Bosschaert, la sombra de atrás interviene apenas, influyendo en las flores, en particular en el pétalo más lejano del tulipán blanco de la derecha.



1. Izquierda: Figura 70 - Ambrosius Bosschaert el Viejo (1573 – 1621). *Vaso con cuatro tulipanes*, c. 1615. Óleo sobre cobre, 19 x 13 cm.
2. Derecha: Figura 71 - Jan Brueghel el Viejo (c. 1568 – 1625). Detalle de *Flores*, óleo sobre madera, 49 x 39 cm.

Otra diferencia entre estos dos artistas es que Bosschaert se dedicó más a los ramos pequeños que a los grandes, si bien su obra más conocida es el gran *Florero delante de un paisaje*. Nuevamente, este artista, como el anterior, compone sus obras a través de la combinación de estudios, repitiendo elementos vistos desde el mismo ángulo. Como ejemplo, veremos en las dos pinturas siguientes [Figuras 72 y 73] la repetición exacta del mismo jarrón de porcelana china del período Wan-li de la dinastía Ming, donde se repiten el motivo vegetal, la forma y la iluminación desde arriba a la izquierda [desde donde siempre proviene en la obra de Bosschaert]. Tal como en el *Vaso con Cuatro Tulipanes* [Figura 70], en los dos ejemplos se puede observar un elemento de peso a la izquierda del florero, que apenas rompe la simetría de sus obras, aunque no lo suficiente para lograr cierto desequilibrio: una mosca en plano rebatido junto al *Vaso* [Figura 70], una mariposa en *Tulipanes* [Figura 72] y un clavel en *Naturaleza Muerta* [Figura 73]. Se podrá observar que

ensancha el espacio entre flor y flor, dejando atrás ese efecto de casi claustrofobia que se veía en la obra de Brueghel.



1. Figura 72 - Ambrosius Bosschaert, *Tulipanes en jarrón Wan-li*. C. 1619. Óleo sobre madera.
2. Figura 73 - Ambrosius Bosschaert, *Naturaleza muerta de flores en jarrón Wan-li*, 1619. Óleo sobre cobre, 31 x 22,5 cm.

Como puede verse, hay muchas semejanzas entre la obra de Bosschaert y la de Jan Brueghel el Viejo. En ambos se ve el mismo efecto de rigidez en la disposición de las flores, atenuada por el detalle animado de los insectos que han seguido al manojó de flores desde el jardín hasta la casa. En estos casos tempranos, los insectos probablemente desarrollaban una doble función: vivificaban los ramos y a la vez tenían un significado religioso, donde las mariposas eran las únicas en tener una connotación positiva, ya que funcionaban como símbolos del alma y de la resurrección.

El factor que, sin embargo, diferencia los floreros de Bosschaert de los de otros, es que este artista desarrolló en ramos de diferentes tamaños fondos de paisajes, muy distintos de la completa tiniebla que suele aparecer en la obra de Brueghel. Esta vez, los floreros se sitúan no sobre una mesa, sino en una ventana de arco de medio punto. Más allá, se abre una vedutta que muestra



Figura 74
Ambrosius Bosschaert el Viejo (1573 – 1621)
Florero delante de un paisaje, 1620.
Óleo sobre madera.

paisaje azulado, brumoso e idealizado poblado de ríos. Este efecto aéreo, también utilizado en el ramo de menor envergadura elaborado en el mismo año de 1620, *Bouquet de Flores*, no interviene, sin embargo, en manera alguna en la iluminación que reciben las flores, que continúan con la misma luz uniforme que recibían en los floreros de fondo neutro. La luz sí actuará en el Florero [Figura 74] al mostrar lo carcomido de algunas hojas, que nos recordarán la brevedad de la vida. A este discurso acerca de la Vanitas se sumarán la mosca, símbolo del mal, y los caracoles vacíos. Aunque la iluminación uniforme persiste, puede advertirse en esta obra, si no una mayor espontaneidad, una menor rigidez en la disposición de las flores. Tristemente, Bosschaert falleció al año de haber comenzado la evolución que lo empezaba a distinguir del trabajo de Brueghel.

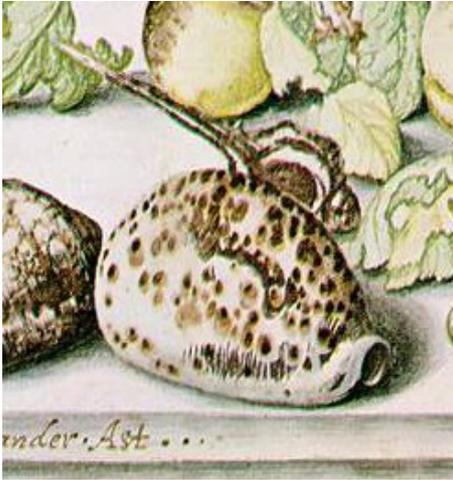
Como se mencionó, fueron varios los parientes de estos artistas que, dedicados a la misma especialización, retomaron el trabajo de sus maestros. Balthasar van der Ast, cuñado de Bosschaert, continuó el desarrollo de la pintura de flores incrementando la variedad con la incorporación de algunos frutos y alimañas varias, especializándose en pinturas completamente dedicadas a las distintas variedades de caracoles, naturalmente continuando con los mismos significados relativos a la vanitas.



Figura 75
Balthasar van der Ast (1594 – 1657).
Flores y fruta, 1620.
Óleo sobre madera.

Van der Ast seguramente debió heredar de su cuñado el trabajo de elaborar cuadros mediante la articulación de estudios del natural, como se puede observar en los dos primeros ejemplos de la página siguiente, [Figuras 76 y 77] que contienen la representación de la misma especie de caracol desde el mismo ángulo. También aprendió la disposición forzada y artificiosa de

algunos objetos [Figuras 78 y 79, donde se ve que la distribución de los caracoles es al menos difícil de mantener en la realidad], si bien sus obras tienen un aspecto mucho menos calculado.



1. Izquierda: Figura 76 - Balthasar van der Ast, *Naturaleza Muerta*, c.1628. Acuarela y tinta sobre papel.
2. Abajo: Figura 77 - Balthasar van der Ast, *Naturaleza Muerta con flores, caracoles e insectos*.



3. Abajo a la izquierda: Figura 78 - Balthasar van der Ast, *Detalle de Naturaleza Muerta con flores, caracoles e insectos*. Óleo sobre madera.
4. Abajo a la derecha: Figura 79 - Balthasar van der Ast, *Detalle de Naturaleza Muerta con flores*, c. 1632 - 1657. Óleo sobre tela, 59 x 43 cm.



No resultará completamente descabellado afirmar la posibilidad de que, con un maestro que se basaba en estudios, su alumno tuviera contacto con esos bocetos. Quizás también los usara. En cualquier caso, no dejaremos de notar la similitud entre el clavel blanco y rojo que aparece en la obra *Flores y fruta*, de van der Ast, [Figura 75], situado junto al tulipán amarillo sobre el mantel, y otros dos claveles elaborados por Bosschaert.

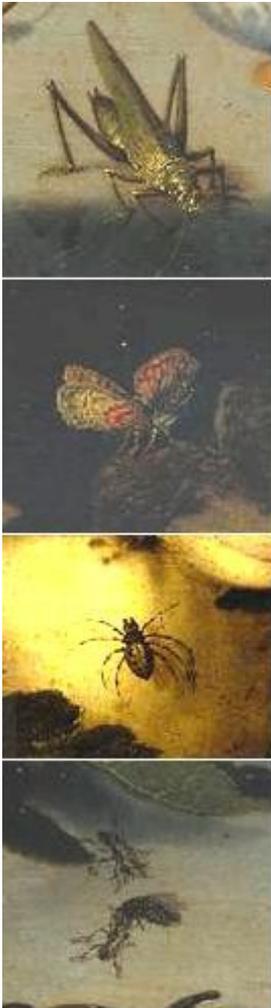


Figura 80 – Balthasar van der Ast (1594 – 1657). Detalle de *Flores y fruta*, 1620. Óleo sobre madera.



Figura 81 - Ambrosius Bosschaert el Viejo, Detalle de *Naturaleza muerta de flores en jarrón Wan-li*, 1619. Óleo sobre cobre, 31 x 22,5 cm.

Figura 82 - Ambrosius Bosschaert el Viejo, Detalle de *Florero delante de un paisaje*, 1620. Óleo sobre madera.



En la obra *Flores y fruta*, [Figura 75], puede apreciarse claramente cuánto se han complejizado la imagen y la composición. El florero, [misteriosamente similar al jarrón Wan-li de Bosschaert] se halla desplazado hacia la derecha de una mesa en donde, sobre un mantel arrugado, se disponen un gran plato de porcelana china que contiene gran cantidad de uvas, una manzana, damascos y otros frutos con sus hojas; tres caracoles [uno de ellos con un pequeño cangrejo adentro], una manzana verdosa, un tulipán amarillo, un clavel blanco y rojo y toda suerte de insectos que animan la imagen: [de los que pueden verse a ambos lados de este párrafo algunos detalles] se ven tres arañas [y al menos cinco arañitas más en la derecha de la obra], dos langostas, tres mariposas, tres hormigas, una oruga, una libélula, tres insectos dudosos, una mosca y una avispa [insecto no muchas veces representado en las naturalezas muertas, pero que van der Ast incluye en varias de sus obras]: un total de



veintitrés insectos que capturan la atención del espectador y que sugieren un tiempo diferente del detenido que se mostraba en la obra de Brueghel y Bosschaert; recordemos el pequeño sapo de la obra *Flores*, de Brueghel, y observemos en comparación la langosta en la derecha de *Flores y frutos*, que parece pronta a saltar de la mesa, mientras que una araña desciende

silenciosamente por su red dirigiéndose hacia la otra langosta. En estos tres diminutos seres, comienza a verse ese elemento de la fugacidad que es tan propio en las obras barrocas, esa "instantánea", esa imagen capturada por el artista que segundos después, habrá cambiado. Nada en el sapo de Brueghel, en cambio, sugiere alguna perturbación. La aparición de los insectos corresponde a la transformación de una mesa doméstica en una lucha entre el bien y el mal, entre la perdición y la redención de la humanidad, entre los insectos con connotaciones maléficas, como las moscas, las langostas, las libélulas [consideradas en el siglo XVII como una subespecie de mosca] y aquellos con significados benignos, como las laboriosas hormigas o las mariposas, que a causa de las diferentes fases que atraviesan han tenido como significado la resurrección y el alma [en contraste con la forma de gusano con la que nacieron, que se arrastra].



Figura 83
Balthasar van der Ast,
Detalle de *Naturaleza Muerta con flores*,
c. 1632 - 1657.
Óleo sobre tela, 59 x 43 cm.

El método de trabajo de Van der Ast consistía en la aplicación de una capa finísima de óleo sobre el dibujo previamente elaborado en un fondo gris. En algunas de sus obras puede observarse cómo con el tiempo la capa de pigmento ha desaparecido y, o bien revela partes de ese fondo gris, o bien, como en el caso de la rosa de la Figura 83, muestra las líneas de lápiz que ayudan a definir la figura de esta rosa. La manera del artista de otorgar volumen a sus obras consistía en iluminar principalmente las frutas o flores del centro, dejando en la penumbra las hojas u objetos que servirían como escalón entre los elementos del primer plano y el último plano de oscuridad.

Otro de los mencionados herederos de la pintura de flores fue Ambrosius Bosschaert el Joven. Su trabajo es muy similar al de su padre, pero aparentemente se vio más interesado, lo mismo que van der Ast, en introducir un elemento narrativo que apenas si aparecía en la obra de Bosschaert el Viejo.

Figura 84 - Balthasar van der Ast (1594-1657)
Detalle de *Canasta de fruta*, c. 1632.
Óleo sobre madera, 14,3 x 20 cm.





En el ejemplo de la Figura 85 es particularmente llamativa la pequeña lagartija que acecha a la mariposa posada sobre una rosa. Es interesante descubrir que la lagartija se basa en el mismo estudio sobre el que se apoyó van der Ast para realizar su obra *Canasta de fruta*, donde otra, aparentemente, se dispone a atacar a una gran libélula posada sobre una manzana picada ya por el paso del tiempo [Figura 84].

Figura 85
Ambrosius Bosschaert el Joven
Sin título, 1627.
Óleo sobre madera.

A esta segunda generación de pintores de flores se sumará también el francés Roelandt Savery (1576- 1639), quien se trasladó a edad temprana fuera de su país natal y trabajó en Amsterdam, Viena, Praga y finalmente Utrecht, donde se estableció en los últimos veinte años de su vida. Siendo conocido en especial por sus paisajes, este artista también se dedicó a la pintura de floreros. Tal como van der Ast y Bosschaert el Joven, Savery se interesó en poblarlos con un sinfín de diminutas criaturas que debido a la cantidad y variedad, ya no suman, sino que restan, realismo a sus obras, que resultan composiciones llenas de fantasía. Así, en el cuadro *Flores en un nicho* [Figura 86], se ven dos escarabajos, una polilla, una mosca, dos mariposas –una de notable tamaño posada en el jarrón- y dos lagartijas. Todo será pintado por Savery con un uso del color sumamente exaltado, situando sus floreros en nichos o bien sobre una mesa con fondo neutro detrás, otorgando el mismo efecto de claridad a las flores más próximas al plano pictórico y haciendo retroceder a las que se encuentran detrás oscureciéndolas.

Tal como en la obra de van der Ast, el paso del tiempo suele hacerse visible en el antes y después sugeridos a través de los insectos y lagartijas, y en las hojas y pétalos carcomidos. La temática de la Vanitas está obviamente presente, viéndose acentuada por la gran cantidad de pequeños seres con connotaciones maléficas que no hacen más que restar ese realismo que buscaban Brueghel y Bosschaert cuando comenzaron a incluirlos en sus obras, y por los caracoles vacíos dispuestos sobre la mesa.

Veamos una posible interpretación bíblica para establecer el paralelismo entre la vida humana y la vida de las flores y plantas:

“En cuanto al hombre, como la hierba son sus días; como la flor del campo, así florece: porque un soplo pasa por él, y ya no existe; y ya no le conocerá más su lugar.”⁵⁹



Figura 86
Roelandt Savery (1576-1639)
Flores en un nicho, 1603. Óleo sobre tela.
29 x 19 cm.

⁵⁹ *La Santa Biblia*, Op. Cit. Salmo 103, versículos 15 y 16. Pág. 614.

LOS BODEGONES EN SUS COMIENZOS

O

atribuibles treinta más.

tro artista de los Países Bajos que se dedicó a la pintura de flores fue Osias Beert (h. 1580-1624, nacido en Amberes), si bien su incursión en este terreno de la Naturaleza Muerta fue menos frecuente en su obra; ya que se especializó más en la representación de mesas cubiertas de alimentos. Es un artista estudiado en forma reciente, que a causa de la ausencia de firma en obras de su autoría ha dificultado su estudio; actualmente se conocen ocho obras suyas firmadas y se suponen

Beert trabaja sus floreros de la misma manera en que lo hace con sus mesas: disponiendo cada objeto de manera tal que todos sean visibles y que ninguno cubra a otro: esta manera de disponerlos, tan típica de su obra, se ha convenido en llamar *la forma aditiva*, ya que cada objeto funciona por sí solo y la obra resulta una gran suma de ellos. Esta forma de ordenar cada elemento fue ampliamente utilizada en Flandes y en Holanda hasta los años veinte.



Figura 87
Osias Beert (h. 1580-1624)
Naturaleza Muerta con ostras y masas, 1610.
Óleo sobre cobre, 46,6 x 66 cm.

Su *Naturaleza Muerta con Ostras y masas*, [Figura 87], resultará un buen ejemplo de su obra general. Sobre una mesa se dispone una gran cantidad de platos con golosinas: se trata de un conjunto suntuoso -ya que cada vianda resultaba onerosa- pero a la vez, sobrio. Delante de un fondo neutro aparecen dos copas de cristal veneciano [detalle apenas perceptible, bien sea porque los tonos claros del vidrio se han ido borrando con el tiempo o a causa de la calidad de la imagen], una con vino blanco y otra con tinto, tres platos de metal que contienen, uno ostras, otro aceitunas y otro, pasas de uva, higos y un turrón; un recipiente profundo que contiene castañas, un copón plateado con masas, turrones y azúcares de hielo, una delicia elaborada en las islas Canarias y en Madeira, y sobre la mesa, dispersos, rastros de la comida: una cáscara de castaña, una pasa de uva, más azúcares de hielo, un limón entero y otro cortado por la mitad.

Cada plato aparece ordenado de manera tal que no haya jerarquía alguna en la mesa; cada uno es tan importante como los demás, por lo que ninguno cubre a otro. A su vez, los objetos contenidos en cada plato se exhiben casi sin contacto entre sí, otra vez mostrándose sin superponerse. Para esto Beert usa el mismo punto de vista elevado que caracteriza a los artistas de bodegones hasta los años veinte, que le permite mostrar cada objeto y su contenido. A medida que el pintor incorpora más objetos a sus mesas, el efecto de dispersión se hace más notorio. Es la misma manera en que trabaja sus fruteros, como su *Naturaleza Muerta con frutos en plato Wan Li*, elaborado entre 1604 y 1607, o sus floreros, como *Bouquet en un nicho*. Sin embargo, es mucho más conocido por su pintura de mesas, donde se destaca principalmente por el leitmotiv de las ostras, las aceitunas, las copas de cristal de Venecia, y por la luz que incide sobre cada textura.

La obra de la artista Clara Peeters (h. 1594-1657/59), nacida probablemente en Amberes, deja suponer que fue discípula de Beert. Hay obras suyas firmadas desde 1607 hasta los años treinta, en que se supone que a causa de su matrimonio debió dejar de lado la pintura.



Figura 88
Clara Peeters
(h. 1594-1657/59),
Mesa arreglada, s/f.
Óleo sobre madera.

Se puede advertir fácilmente en su *Mesa arreglada* [Figura 88] que la disposición de los objetos corresponde a la de Beert, es decir, los platos aparecen alineados en forma paralela al plano pictórico. Sin embargo, en la obra más característica de esta artista suelen aparecer menos platos y más copas, las cuales, a causa de su tendencia a la verticalidad, pueden no mostrarse tan superpuestas como los platos en un cuadro y aun así evitar ese efecto de suma de piezas en lugar de la integración de las mismas.



Figura 89
Clara Peeters (h. 1594-1657/59),
Naturaleza Muerta con Flores y Copas, 1611.
Óleo sobre madera, 59,5 x 73 cm.



Figura 90 – Clara Peeters, Detalle de *Naturaleza Muerta con copa veneciana, vaso römmer y vela encendida*, 1607, óleo sobre madera, 23,7 x 36,7 cm.

En su *Naturaleza Muerta con Flores y Copas* [Figura 89] se ven las características copas de oro tan típicas de la obra de su madurez, así como su dedicación a la minuciosidad [Figura 90] y a la textura visual que sugiere cada objeto.

Como se señaló antes, la superposición entre los objetos es reducida al mínimo, como también puede observarse en las flores. Esta obra funciona, otra vez, como Vanitas, reuniendo las flores y su belleza efímera, con los caracoles, símbolo de una vida ausente, pasada, con las monedas, las copas y la cadena, emblemas de las falsas riquezas de esta vida. En suma, elementos de la naturaleza y hechos por el hombre que compartirán el mismo destino. El detalle más interesante se encuentra en la copa de la derecha, [Figura 91] donde puede advertirse, reflejado varias veces, un rostro: el de la artista. Acaso corroborando la finalidad didáctica de la Vanitas, Peeters muestra,

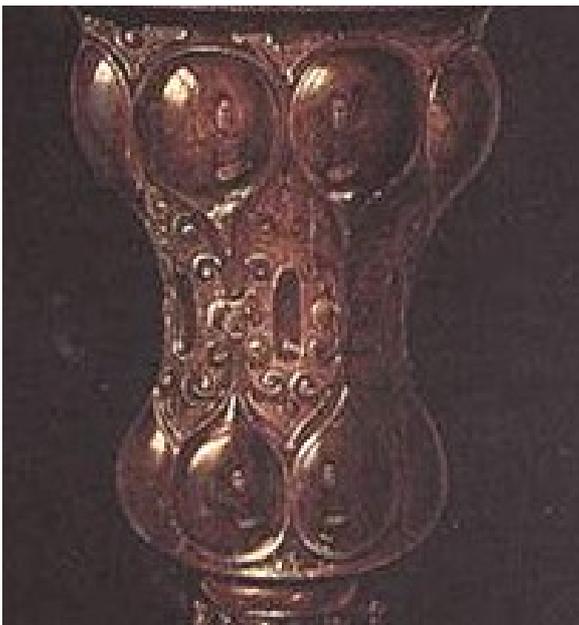


Figura 91 - Clara Peeters (h. 1594-1657/59), Detalle de *Naturaleza Muerta con Flores y Copas*, 1611. Óleo sobre madera, 59,5 x 73 cm.

incluyéndose, objetos que aluden a la falsa eternidad de la permanencia humana en esta vida, congelándose para siempre en un momento. O quizás, eligió congelar su imagen durante un momento eterno, desafiando al tiempo y llegando hasta el día de hoy tal como era entonces. En el apartado Lo Siniestro veremos más obras que incluyen la representación del artista reflejado en alguna superficie.

En Holanda, a principios del siglo XVII, fueron tres los artistas especializados que se dedicaron a las mesas servidas: Floris Claesz van Dijck (1575-1651), Nicolaes Gillis (activo entre 1610 y 1630) y Floris Gerritsz van Schooten (h. 1590- h. 1655). Los tres trabajaron en Haarlem y desarrollaron un estilo y una iconografía muy similar, consistente en una mesa vestida con uno o dos manteles de damasco, con una fuente con quesos superpuestos, fruta, pan, y jarras y copas de vino. Al observar algunas obras de estos tres artistas juntas, resulta difícil discernir quién pintó cada cual:



1. Arriba a la izquierda: Figura 92 - Floris Claesz van Dijck, *Naturaleza Muerta con quesos*, c. 1615. Óleo sobre madera, 82,2 x 111,2 cm.
2. Arriba en el centro: Figura 93 - Floris Claesz Van Dijck, *Mesa servida*, 1622. Óleo sobre madera, 100 x 135 cm.
3. Arriba a la derecha: Figura 94 - Floris Claesz Van Dijck, *Naturaleza Muerta*, 1613. Óleo sobre madera.
4. Figura 95 - Gillis, Nicolaes, - *Mesa servida*, 1611. Óleo sobre madera, 59 x 79 cm.
5. Figura 96 - Floris Gerritsz van Schooten, *Naturaleza Muerta*, c. 1640. Óleo sobre madera.
6. Figura 97 - Floris Gerritsz van Schooten, *Desayuno*, óleo sobre madera, 50 x 82 cm.

Las seis obras, tal como lo hicieron las flamencas, mantienen la "visión panorámica" que permite abarcar todos los objetos de la mesa a la vez, casi sin superposiciones, y el mismo gusto por el detalle y la textura propia de cada cosa. La luz y su incidencia sobre cada objeto es también una de los protagonistas, ya que provoca reflejos y sombras que acentuarán la espacialidad de cada cuadro, a la que se opone un tratamiento de la perspectiva un poco arcaico, consistente en reproducir los dobleces de cada mantel con líneas paralelas, que por lo tanto evitan el punto de fuga.

Quizás un espectador poco adentrado en la necesidad de una justificación moralizante para cada obra considere que se encuentra ante una mera representación de objetos sin más motivo que exhibir el virtuosismo de los artistas; pero aunque los significados formativos conforme el tiempo transcurra se irán diluyendo, en estas primeras décadas del siglo XVII son todavía significativos. Otra vez, el discurso versará acerca del paso del tiempo y de las falsas delicias de este mundo.

En la *Naturaleza Muerta con quesos*, [Figura 98] de van Dijck, nos encontramos ante una mesa de desayuno. Más modesta que las de Beert, esta mesa mostrará, expuestos simétricamente, dos platos con fruta, uno pequeño



Figura 98
Floris Claesz van Dijck,
Naturaleza Muerta con quesos, c. 1615.
Óleo sobre madera, 82,2 x 111,2 cm.

con aceitunas, otro con una pila de quesos que coincide con el eje vertical de la obra, un plato con una manzana, una jarra blanca, dos copas de cristal [una de pie a la derecha de los quesos, otra detrás de la jarra, caída], y, dispersos, nueces, avellanas, panes, una cáscara de manzana, varias de nueces y una pera. Los dos manteles son delicados, y en ambos se advierte la habilidad del artista en su interpretación de la luz, que diluye la diferencia de tonos en la parte superior del mantel blanco pero permite ver el motivo de pájaros donde es más tenue. Esa luz, proveniente desde arriba a la izquierda, hace visible la rugosidad provocada por la huella del cuchillo en los quesos, causa sombras en la caída del mantel y produce reflejos, como el de la manzana en el plato de peltre, el del plato sobre el queso amarillo o el del agua contenida por el vaso en el mantel. La luz, dirigida y neta en el primer plano, lentamente se ensombrece hasta convertirse en tiniebla en el fondo, creando de esta manera la ilusión de espacialidad, ya que las luces tienden a expandir visualmente a los objetos y por ende a acercarlos. Van Dijck dilata el espacio, tal como se ve en los otros dos cuadros de su autoría y en los de Gillis y Van Schooten, con la colocación de un plato en equilibrio inestable por encima del borde de la mesa, repitiendo el efecto con la cáscara de manzana.

Hemos visto ya que las frutas [sin énfasis en las manzanas] podían, o bien contener alusiones marianas a la redención de la humanidad por parte de una mujer, o bien a la Caída a manos de Eva. El pan, junto a una jarra que probablemente contiene vino [y recordemos a las uvas sobre la mesa] remitirán al cuerpo y la sangre de Cristo, es decir, a la Eucaristía. En cuanto a la pera, en su texto, Guy Davenport señala que así como la manzana ha adquirido el significado de la Caída, las peras han tomado el de la Salvación⁶⁰. Esta podría ser una primera interpretación religiosa, la que asocia los elementos representados a fundamentos evangélicos.

Aunque el mostrar fielmente las texturas de cada objeto no sea el único objetivo del cuadro, es a través de ellas como se expresaría otro mensaje moralizante, más relativo a la brevedad de la vida. Los tres artistas se dedicarán a mostrar las diferentes fases de las vituallas. Se ven así un pan fresco y un pan seco, fruta fresca y fruta seca sobre la que el tiempo ha pasado [esto se nota en particular en el tono oxidado que ha tomado la cáscara de manzana], nueces enteras y nueces rotas. El caso mas evidente es el de los quesos, donde los viejos, oscuros, se apilan sobre el nuevo y gran queso amarillo. Por otra parte, no podemos dejar de notar otro elemento del género Vanitas: la ausencia de quien colocó los objetos sobre la mesa, efecto que se hace patente en la presencia del cráneo en cualquier vanitas pura. Esa ausencia se hace presente en la contemplación de los pequeños desperdicios sobre la mesa, la fruta pelada y particularmente, en las huellas del cuchillo sobre los diferentes quesos. Todos los detalles corresponden a la *Naturaleza Muerta con quesos*, en la Figura 98.



⁶⁰ DAVENPORT, GUY, *Op. Cit.* Págs. 81-82.

C

LA FASE TONAL O MONOCROMÁTICA EN LA PINTURA DE MESAS SERVIDAS Y DE VÁNITAS

uando se piensa en la pintura de objetos en Holanda, es muy probable que las imágenes que surjan en la memoria correspondan a la fase tonal. De ésta, los representantes más conocidos son Pieter Claesz (1597/8-1661) y Willem Claesz Heda (1599-1680/2); el primero oriundo de Alemania pero activo en Holanda desde su establecimiento en 1617, trabajó hasta su muerte, tal como Heda, en Haarlem, recorriendo un camino artístico muy similar.

Es importante señalar que la "fase tonal" no fue monopolio de la Naturaleza Muerta, sino que ocurrió también en otros géneros, como la pintura de paisajes, donde el principal representante de esta fase fue Jan van Goyen. La denominación de "tonal" viene a significar una pintura en la que se da más énfasis a los valores que al color local de cada cosa, reduciendo la cantidad de éstos hasta terminar realizando una obra de características casi monocromáticas, que usualmente versaban alrededor de los verdes agrisados y los tonos tierras.

Antes de fundar los bodegones monocromáticos, Heda y Claesz se educaron en Haarlem en la tradición de las anteriores mesas servidas, de Gillis, Schooten y van Dijck. Sus primeras naturalezas muertas contenían algunos elementos suntuarios, como los recipientes de porcelana china, copas de oro y de nautilus, jarras de plata, los manteles bordados y las diferentes variedades



de fruta, vinos y demás otras delicias que servían para concluir una comida de varios platos, que aparecían en las mesas de la generación anterior. En el caso de la *Naturaleza Muerta con gran Copa de Oro*, [Figura 99] se puede ver la gran copa mencionada en el título, muy similar a las pintadas por Clara Peeters, como así también una variedad de caracoles donde se destaca el voluminoso y nacarado nautilo a la izquierda.

Figura 99

Pieter Claesz (1597/8-1661)

Naturaleza Muerta con Gran Copa de Oro, 1624

óleo sobre madera de roble.

Tal como en los bodegones aditivos flamencos y holandeses, se ve que Claesz no integra a los elementos en un conjunto, sino que cada uno apenas si interactúa con los demás en otro plano que no sea el del discurso: otra vez vemos los caracoles, las flores, los objetos suntuarios como la copa de oro, y cada uno, con su propio significado, se construye a los ojos del espectador como conjunto en tanto todos hablan, tal como el reloj, de la transitoriedad de la vida y los placeres terrenales. A ellos, se suma un nuevo objeto que llegará a desarrollar un género de naturaleza muerta por sí solo: el libro, símbolo de las vanidades intelectuales, saberes que los estudiosos fatuos no se llevarán más allá de la tumba. El punto de vista sigue siendo alto, y los colores corresponden al tono local.

Es hacia el final de la década de 1620 que se opera el cambio. En 1627 Claesz pinta *Naturaleza Muerta con pastel de pavo*, [Figura 100] un plato caro acompañado por ostras y frutas en un gran recipiente de porcelana china, y otra vez, la copa de nautilo. Es decir, Claesz aquí mantiene el bodegón con acentos de verdadero lujo, pero podemos empezar a notar diferencias con respecto a los de los anteriores maestros de Haarlem. El mantel, antes dispuesto de manera prolija, simétrica, y con sus dobleces causados por el planchado, se ha desplazado hacia una de las cabeceras de la mesa. Lo que antes eran tonos vibrantes, ahora son quebrados: el gran plato chino especialmente muestra que las frutas han perdido en color y ganado en palidez; lo mismo podemos decir del limón, que, cortado, se encuentra sobre un plato de peltre similar al que aparecía, como éste, en el borde de las mesas de Schooten, Gillis y van Dijck. En general, podemos decir lo mismo de todos los elementos, excepto por ciertas sutiles [y nada saturadas] notas de color, de los tierras del pan en el medio de la obra y de la masa del pastel de pavo, y de las hojas verdes de la derecha.



Figura 100 - Pieter Claesz (1597/8-1661)
Naturaleza Muerta con pastel de pavo
 1627, Óleo sobre madera.

Vemos también que el fondo, antes de oscuridad total, comienza a aclararse, ensanchando la profundidad de la obra y haciéndola menos plana. Por último, podremos notar cómo algunos objetos, sobre todo a la derecha, empiezan a juntarse, integrándose en un solo conjunto. Sobreviven de la generación anterior algunos acentos de temporalidad en sus mesas, como las valvas vacías que aparecen abajo a la derecha, o los restos de nueces y aceitunas sobre el mantel; a ellos se les suma un objeto fuertemente relacionado con la fugacidad: la hoja de almanaque, [Figuras 101 y 102] también usada por Heda, que en la forma de un cucurucho, contiene sal o alguna especia, también signos de una mesa fastuosa.



1. Figura 101 - Pieter Claesz (1597/8-1661), *Naturaleza Muerta con pastel de pavo*. 1627, Óleo sobre madera.
2. Figura 102 - Willem Claesz. Heda (1599-1680/2) *Naturaleza Muerta con copa de oro*. 1635, Óleo sobre madera, 88 x 113 cm.

Conforme la obra de estos dos artistas se acerca a la década de 1630, la cantidad de objetos dispuestos sobre la mesa comienza a disminuir. Citando a Scheider, "...tenía ello que ver con el refinamiento de las costumbres, pues ya no se trataba de ofrecer a la vista el derroche de la economía feudal. Por lo menos durante cierto tiempo, y en la medida en que realmente se fue

alcanzando esta conducta estándar, parece no haber sido ya necesario demostrar a los ojos de todos abundancia y riqueza.”⁶¹ Es decir, alrededor de esa década era signo de buen gusto la sobriedad, no la ostentación. Es oportuno recordar aquí que esta sencillez típica del espíritu protestante, contrastante con la pomposidad barroca del catolicismo, tenía las ya mencionadas bases en el movimiento *Devotio Moderna*, que Huizinga se encargará de ilustrar: “Como en todo círculo pietista, suministró la religión no sólo la forma de vida, sino además la forma de sociabilidad: la cordial comunidad espiritual y la callada intimidad entre unos sencillos hombres y mujeres, cuyo ancho cielo era bóveda de un mundo insignificamente pequeño, por cuya vera pasaba de largo todo el tumulto de los tiempos [...] Estos devotos no saben vivir más que en un mundo simplificado, que purifican excluyendo de su esfera el mal. Dentro de su estrecho conventículo viven en la alegría de una afectuosa solicitud mutua: la mirada del una reposa sin cesar sobre el otro, para percibir todos los signos de la gracia [...].”⁶²

Veamos qué dice acerca de los excesos de la mesa el Eclesiastés:

“El corazón de los sabios está en la casa del duelo,
y el corazón de los insensatos, en la casa del festín.”⁶³

Y más adelante:

“¡Dichosa eres, oh tierra, cuando tu rey es hijo de nobles,
y tus príncipes comen a debido tiempo;
para reponer sus fuerzas,
y no para hacer festín!”⁶⁴

Pero, como veremos más adelante, este criterio cambió ya en la pintura de la siguiente generación, e inclusive hacia el final de la obra de estos artistas, especialmente de Heda, que tendió a representar objetos mucho menos sencillos que Claesz.

Así como Frans Hals suprimió la rigidez de las poses de sus retratados, al mismo tiempo ocurrió la abolición de las estructuras acomodadas y simétricas en las mesas de Heda y Claesz. Pero no debe entenderse que a causa de la progresiva inclinación a la superposición y al desorden de los objetos [ocurridos a causa del descenso del punto de vista], la composición era caótica. Nada más lejos. La obra de estos dos artistas se ordenará a partir de un único eje diagonal, que en Heda cambia pero que en Claesz es siempre descendente, partiendo desde arriba a la izquierda hacia abajo a la derecha.

⁶¹ SCHEIDER, NORBERT, Op. Cit., Pág. 103.

⁶² HUIZINGA, JOHAN, Op. Cit., Pág. 272.

⁶³ *La Santa Biblia*, Op. Cit., Libro del Eclesiastés, Capítulo 7, versículo 4. Pág. 677.

⁶⁴ *La Santa Biblia*, Op. Cit., Libro del Eclesiastés, Capítulo 10, versículo 17. Pág. 680.

En tan sólo veintidós años se desarrolló un cambio radical. Veamos comparativamente una obra de Gillis y otra de Claesz, para apreciar los cambios:



Figura 103 - Nicolaes Gillis, *Mesa servida*, 1611. Óleo sobre madera, 59 x 79 cm.

Figura 104 - Pieter Claesz, *Naturaleza Muerta*, 1633. Óleo sobre madera de roble, 38 x 53 cm.

El recién mencionado **descenso del punto de vista** provocó por fin la integración por medio de la superposición de los objetos, y se hace realmente notorio a través de la disminución visual del tablero de la mesa en la obra de Claesz.

El **cambio cromático**, desde el uso del *color* en Gillis al *tono* en Claesz y Heda, también se hace realmente evidente, [y es esencial notar que en el cambio hacia los sutiles contrastes de tono, no hay pérdida en lo que a diferencia de texturas se refiera] cuando el espectador nota que las dos únicas notas de color corresponden al limón y al pan, que si bien se destacan, no dejan de integrarse en un solo conjunto a causa de estar todo envuelto por un único **tratamiento atmosférico**, que también "reconcilia" el primer plano con el último, antes tajantemente divididos en la obra de Gillis, en uno de luces y otro de sombras. En resumen: los objetos se integran, y lo propio ocurre con los tonos y también con el espacio. Éste también cambia radicalmente, cuando tomamos en cuenta la disposición de los elementos:



Figura 103 - Nicolaes Gillis, *Mesa servida*, 1611. Óleo sobre madera, 59 x 79 cm.

Figura 104 - Pieter Claesz, *Naturaleza Muerta*, 1633. Óleo sobre madera de roble, 38 x 53 cm.

La obra de Gillis, [Figura 103] lo mismo que las de Schooten y van Dijck, se organiza en dos triángulos: el que se forma visualmente a causa de la pila de quesos y la disposición simétrica espejada de la bandeja con higos de la izquierda, opuesta al plato de porcelana con cerezas a la derecha, y de la frutera de la izquierda con el contrapeso de la copa de oro y la jarra plateada. El otro triángulo, invertido, se forma por la unión óptica de estos últimos objetos mencionados [frutera, jarra y copa] con el plato con pan que se asoma por el borde de la mesa y que aunque se encuentra a cierta distancia del borde inferior de la obra, *se estira* para alcanzarlo mediante la sombra proyectada y el reflejo del pan sobre el peltre. Como resultado, esta obra resulta sumamente ordenada por su simetría, y estática; tanto que hasta sería posible olvidar los detalles de los pequeños despojos de comida abandonados sobre el mantel.

La obra de Claesz [Figura 104], en cambio, tiene una estructura compositiva diferente, basada en una única diagonal descendente. Pero aunque más dinámica, no carece de un esquema muy calculado. Como se puede ver más abajo, este artista, en obras espaciadas por el tiempo, ha tendido a equiparar el peso del gran objeto oscuro de la izquierda [en la Figura 106, un vaso alto y casi cilíndrico con relieves rectangulares; en las Figuras 105 y 107, una copa römer, es decir, un recipiente casi esférico con gran capacidad y un tallo grueso con adornos en relieve] con un elemento claro a la derecha: el pan de las Figuras 105 y 106, y los duraznos y el jamón en la 107. Como también se puede ver, suele situar algún objeto luminoso cerca de la base de la copa: el limón en el primer ejemplo, el pan en el tercero, y la superficie iluminada del mantel en el segundo.

Figura 105 - Pieter Claesz, *Naturaleza Muerta*, 1633. Óleo sobre madera de roble, 38 x 53 cm.

Figura 106 - Pieter Claesz, *Naturaleza Muerta con arenque*, 1636. Óleo sobre madera, 36 x 46 cm.

Figura 107 - Pieter Claesz, *Naturaleza Muerta*, 1647. Óleo sobre madera, 40 x 61 cm.



La **profundidad** será patente en la obra de los nuevos artistas, en parte a causa del tenue haz de luz que corre paralelo al eje diagonal, desde arriba hacia abajo y desde la izquierda a la derecha; y en parte debido al interesante juego, casi dinámico, de copas que ha establecido Claesz en la *Naturaleza Muerta* de 1633 [Figura 104]. Vemos, a la izquierda, la copa römer, de pie;

poco más a la derecha, otro recipiente, un copón de plata, volcado, y más allá, en la profundidad y más a la derecha, otra copa, dada vuelta. Entre las tres, aparecen como en una secuencia entre completamente de pie y al revés, y ese juego obliga al espectador a encontrar otra diagonal, que esta vez se proyecta *en profundidad*, aunándolo todo.

Si bien Claesz y Heda siguieron los mismos pasos en los aspectos del cambio en el uso del color y de la atmósfera que envuelve a todos los objetos, tuvieron, naturalmente, elecciones diferentes. Las mesas de Claesz son más sencillas: muestran algún trozo de pan, un arenque cortado, una gran copa con vino blanco [atrás han quedado las de oro como la Gran Copa de 1624], un limón cortado, algún jamón y unas cuantas aceitunas. Heda comenzó de la misma manera, pero abandonó la representación de los pescados desde 1629 para dedicarse a las más costosas ostras. Son frecuentes en su obra las tartas a medio comer, los limones, las copas römer y copones de metal como el que pinta Claesz en 1633, volcados de la misma manera. A medida que transcurre el tiempo, aparecen objetos cada vez más caros, como las copas de nautilo, y en mayor cantidad.

En general, las obras de Heda son más aristocratizantes: muestran mayor riqueza en la cantidad de objetos y en la calidad de los mismos, como así también en la terminación de las obras, ejecutadas con una pincelada más fina y precisa que la de Claesz, más gruesa y vigorosa, a menudo atribuida a la influencia de Hals. La tendencia de Heda hacia la elegancia de las clases altas creció conforme el tiempo transcurrió, y un buen índice de esto son los esquemas compositivos de sus obras.



Figura 108 - Willem Claesz Heda (1599 – 1680/2) *Naturaleza Muerta con Copa de Oro*, 1635. Óleo sobre madera, 88 x 113 cm.

Figura 109 - Willem Claesz Heda (1599 – 1680/2) *Naturaleza Muerta*, 1637. Óleo sobre madera, 52 x 74,2 cm.

Antes de 1630, la composición de sus pinturas versaba alrededor de un esquema piramidal, cambiando a partir de esa década hacia otro basado en un único eje diagonal, como Claesz [como se ve en la Figura 108]. Pero, a diferencia de éste, en algunas ocasiones el esquema triangular, más tradicional,

regresa [Figura 109]; citando a Scheider, "... Heda siempre romperá libremente con este esquema [el de la diagonal única], en especial cuando se trataba de representar la vajilla lujosa de los hogares prominentes, como p. ej. copas en forma de campana de aquilea o tarros de bienvenida. Luego volverá a la composición triangular o piramidal. Esta involución se relaciona notoriamente con un aumento de situaciones «caóticas»: el mantel blanco estará bastante arrugado y en él se colocará un jarrón volcado o un panecillo."⁶⁵ Un esquema diagonal implicará un objeto alto, algunos intermedios y algunos bajos; uno piramidal significará el doble de elementos bajos, más elementos intermedios y una o incluso dos copas o jarras altas que oficiarán como la culminación. Todo se dispondrá no ya de un solo lado de los objetos altos, sino de los dos. Con una cantidad doblada de objetos, habrá seguramente, el doble de caos. Otra posibilidad de interpretación para el "aumento de situaciones caóticas" podría ser que este aumento ocurre a causa del empleo más tradicional y estático de la forma piramidal: al haber caos por la multiplicidad de los objetos, el ojo del espectador se moverá y recorrerá toda la obra, contrarrestando el efecto detenido del esquema triangular.

Dos cambios más ocurrieron en la pintura de Heda al pasar 1640: el de su paleta y el del formato de sus obras. Los colores se enriquecieron, aumentó el claroscuro y oscureció sus fondos. No dejó de lado la pintura tonal, pero expandió un poco la gama utilizada, como así también el contraste entre luces y sombras. El formato cambió ocasionalmente, en una búsqueda de mayor monumentalidad, cuando Heda incurrió en el vertical, como puede verse en la Figura 110.

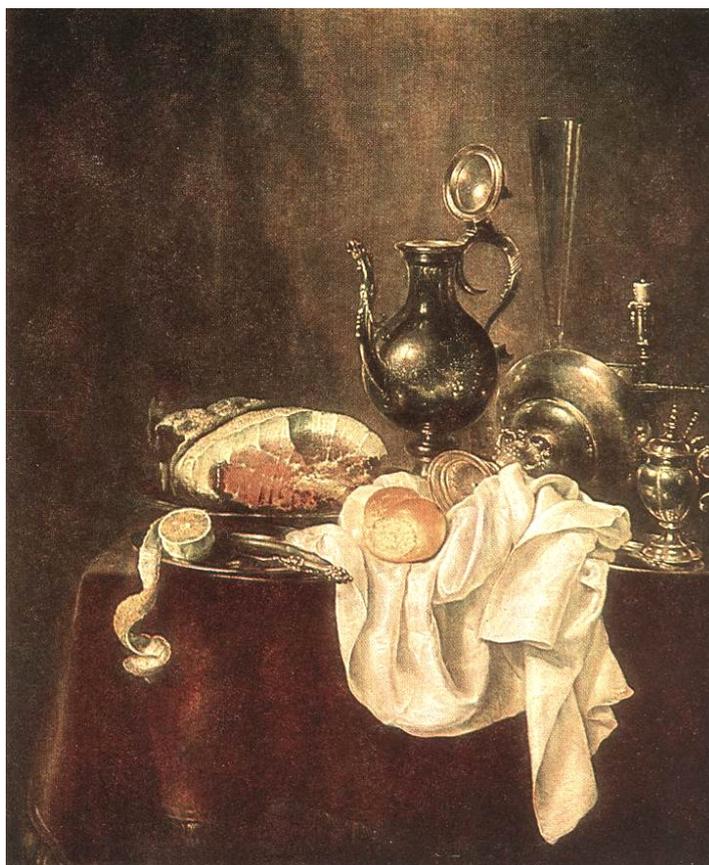


Figura 110
 Willem Claesz Heda
 (1599-1680/2);
Jamón y vajilla de plata, 1649.
 Óleo sobre madera,
 97 x 80,5 cm.

⁶⁵ SCHEIDER, NORBERT, Op. Cit., Págs. 105-106.

Figura 111 -
 Willem Claesz
 Heda
*Naturaleza
 Muerta con
 pastel,
 jarra de
 plata y
 cangrejo*



1658

Óleo sobre tela.

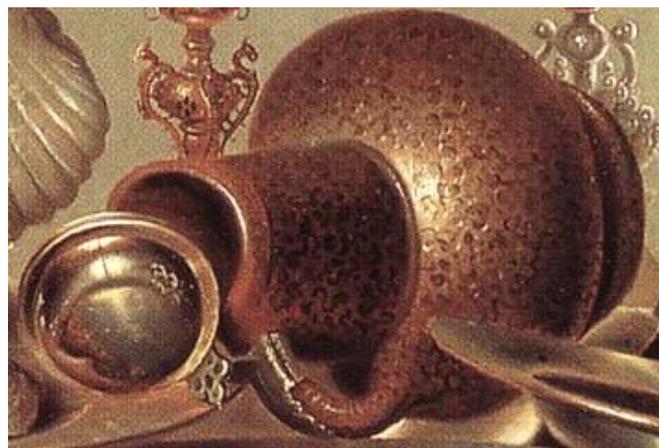
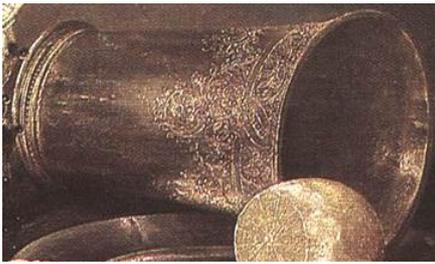
Es interesante notar el estado de los manteles, acertadamente tomados como ejemplo en el texto de Scheider para su definición de las "situaciones caóticas" en la obra de Heda. Pueden verse ejemplos en las obras *Jamón y vajilla de plata* [Figura 110] y *Naturaleza Muerta con pastel, jarra de plata y cangrejo* [Figura 111]. Sobre todo en ésta última, más tardía, parece haber un aumento de tales situaciones: hay dos manteles muy drapeados sobre otro de terciopelo azul; un gran plato chino con castañas aparece inclinado, otro de peltre se balancea peligrosamente apoyado sobre el borde de la mesa, se ha volcado una copa de nautilo y el cangrejo aparece al revés. También observemos la gran cantidad de obras que muestran copas volcadas en la siguiente página [Figuras 112 a 120], y recordemos las de obras ya vistas en este capítulo.

Referencias de la siguiente página:

1. Primera fila, izquierda: Figura 112 - Pieter Claesz, Detalle de *Naturaleza Muerta con copa de vino y copón de plata*. Sin fecha, Óleo sobre madera, 42 x 59 cm.
2. Primera fila, centro: Figura 113 - Willem Claesz Heda, Detalle de *Mesa de Desayuno con Tarta de Moras*, 1631, Óleo sobre madera, 54 x 82 cm.
3. Primera fila, centro: Figura 114 - Willem Claesz Heda, Detalle de *Mesa de Desayuno con Tarta de Moras*, 1631, Óleo sobre madera, 54 x 82 cm.
4. Segunda fila, izquierda: Figura 115 - Willem Claesz Heda, Detalle de *Naturaleza Muerta*, 1632, Óleo sobre tela, 44 x 51,5 cm.
5. Segunda fila, derecha: Figura 116 - Willem Claesz Heda, Detalle de *Naturaleza Muerta de desayuno*, 1637, Óleo sobre madera, 44 x 56 cm.
6. Tercera fila, izquierda: Figura 117 - Willem Claesz Heda, Detalle de *Naturaleza Muerta*, 1634, Óleo sobre madera, 44,5 x 62 cm.

7. Tercera fila, derecha: Figura 118 - Willem Claesz Heda, Detalle de *Naturaleza Muerta con Copa de Oro*, 1635, Óleo sobre madera, 88 x 113 cm.
8. Cuarta fila, izquierda: Figura 119 - Willem Claesz Heda, Detalle de *Naturaleza Muerta*, c. 1636, Óleo sobre madera, 58,5 x 79 cm.
9. Cuarta fila, derecha: Figura 120 - Willem Claesz Heda, Detalle de *Naturaleza Muerta*, 1637. Óleo sobre madera, 52 x 74,2 cm.

Si recordamos a las Vanitas anteriores, veremos que todas estas obras tienen en común con aquellas el mostrar objetos que denotan una *ausencia*: el cráneo que simboliza la vida que ha terminado sin importar las cualidades racionales o físicas [pero sí las morales] de quien ahora es sólo huesos, mientras que los bodegones de Heda y Claesz nos muestran los objetos que simbolizan los placeres mundanos de la mesa y de los objetos lujosos. Siguen siendo Vanitas porque los dos artistas, Heda especialmente, subrayan el concepto de la transitoriedad de los bienes terrenales introduciendo en cada composición alguna copa, jarra o vaso caídos. Sus mesas, distantes de las rebosantes de colorido y alimentos que presentaba la generación anterior, difieren particularmente a causa de su desorden; las otras viandas se disponían para el deleite visual de la abundancia: éstas, además, han estimulado al tacto. Ahora los alimentos no se muestran como en una vidriera, sino que pareciera como si el comensal se hubiera levantado precipitadamente de la mesa, volcando las copas y arrastrando consigo parte del mantel; de él sólo queda la huella de su imperfección, de su paso transitorio por la mesa.



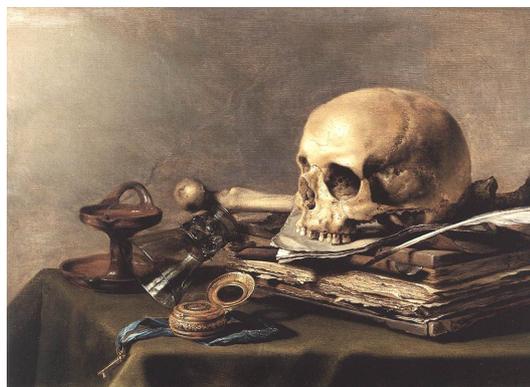
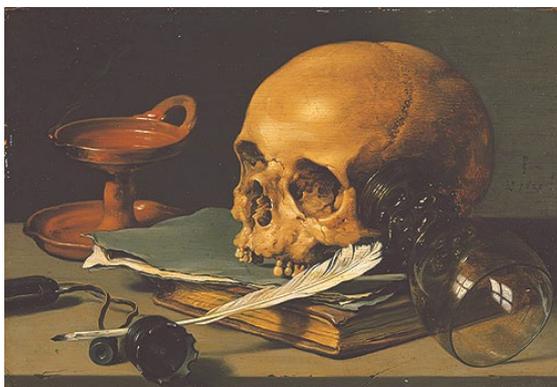
Sin embargo, aún siendo Vanitas, lo son veladamente. Ya no aparece tan patente ese sentimiento de temor que despertaba la calavera. Quizás esto responda al hecho de que estos dos artistas también se dedicaron a la pintura de Vanitas puras, es decir, aquellas que contienen el ineludible cráneo, el reloj y los demás símbolos, que eran muy precisos. Es posible que otra crucial diferencia entre Heda y Claesz está en que éste, que cultivaba más que aquél el género de la Vanitas pura, volcaba en estas pinturas todo el contenido didáctico-religioso que Heda regaba en sus mesas servidas. Es decir, mientras que Heda aúna la representación de las viandas con la simbología de la Vanitas, diluyendo un tanto su sentimiento escalofriante, Claesz escinde las dos formas de pintura, reservando para la Vanitas pura ese sentimiento y representando mesas con pocas referencias a la fugacidad de la vida.

Si esto es así, se ha producido un importante cisma. Ciertas mesas, las de las Vanitas puras, contendrán toda la reprobación a las fatuas alegrías y riquezas del hombre en esta vida, mientras que las otras mesas sufrirán un reemplazo de significados. En las sobrias pero elegantes comidas vemos ya no sólo símbolos religiosos, sino también económicos: los de una clase en ascenso que buscará autorrepresentarse a través de los bienes que le son propios. El problema residirá en cuáles serán esos objetos.

Como se ha dicho, Claesz incurrió en el género de la Vanitas pura, al finalizar la década de 1620. Para entonces esta forma de pintura había terminado de definir los objetos a los que se referiría, y Claesz había encontrado el lenguaje monocromático para su pintura. Definimos a la Vanitas pura como aquella que contiene la representación de símbolos puntuales, casi no intercambiables, con un discurso didáctico que actúa por medio de infundir temor en el espectador, instándolo a abandonar la vanidad de esta vida y a inclinarse a la fe religiosa, que salvará su alma para el Más Allá. En cambio, otras formas de representación de objetos inertes, como los ramos ya vistos o algunos bodegones, podrán contener también un mensaje religioso, pero si bien los objetos que le son definitorios [flores en un florero, comidas y vajilla en una mesa] pueden ayudar al mensaje aleccionador, tal mensaje necesariamente será comunicado a través de la invasión en el cuadro de objetos de Vanitas pura: Heda incorpora en su *Mesa de Desayuno con Tarta de Moras* un reloj abierto, que poca relación tiene con la vajilla, copas y tarta, que son propios de un comedor; y recordemos la extraña combinación de flores, joyas o monedas y caracoles en Bosschaert y Jan Brueghel el Viejo. Excepto en lo marchito de algunas hojas o flores, difícilmente un florero podrá por sí solo mostrar el mensaje aleccionador en contra de los placeres terrenales; es a través de la incorporación de los objetos ajenos al florero que el discurso tomará la forma de una vanitas; una vanitas híbrida. La copa caída en tantas obras de Heda, disfrazada de objeto banal en el conjunto de una mesa de viandas, es en realidad un intruso velado, proveniente de la tradición de la vanitas pura, símbolo del inestable equilibrio de la vida, como se puede ver en las copas en las dos siguientes obras de Claesz:

Figura 121 - Pieter Claesz, *Naturaleza Muerta con Cráneo y Pluma*, 1628. Óleo sobre madera, 24,1 x 35,9 cm.

Figura 122 - Pieter Claesz, *Vanitas*, 1630. Óleo sobre tela, 39,5 x 56 cm.



Podemos advertir aquí con claridad ya que los objetos que muestra una Vanitas pura son ciertos elementos precisos y no otros. En los dos cuadros se repiten la lámpara de aceite que acaba de extinguirse y libera un último hilo de humo, símbolo de una flama vital que se ha apagado; la pila de libros y la pluma manchada con tinta, que nos hablan de las vanidades intelectuales; la copa caída, vacía, también muestra el cambio y la finalización, y por último, el cráneo al que le faltan piezas dentales; en Figura 122 se le agrega una tibia, que cumplía la misma función que la calavera, y como corona para un cuadro que habla acerca del paso del tiempo y de cómo éste se acaba, un reloj abierto.

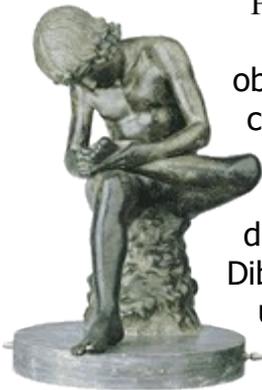
Claesz muestra en estas dos obras prácticamente los mismos objetos; pero para componer una Vanitas pueden agregarse varios más. En el capítulo "El triunfo de la muerte", Sebastián señala que el autor Ingvar Bergström, encuentra varios grupos de símbolos para este género de pintura: los habrá de la mortalidad de la vida humana, como el cráneo y las tibias, de la vida práctica, como las insignias de poder en la forma de globos terráqueos o esferas armilares, mapas, armas y libros que muestran el poder del conocimiento científico [que se opone al religioso]; y de la vida voluptuosa, que denotan los placeres humanos: las joyas, las copas de oro, y los instrumentos musicales donde se destaca el laúd, donde también se critica la vana maestría de los ejecutantes.⁶⁶ Claesz muestra todos estos grupos de objetos en su *Naturaleza Muerta con Espinario*, [Figura 124] de 1628.

Esta Vanitas muestra varios objetos dispuestos sobre una mesa con mantel y también sobre el suelo. Encima de la mesa se ven, de izquierda a derecha: unos cuantos libros y una pila de manuscritos coronados por una carta sellada al lacre, símbolos de las vanidades intelectuales; una reproducción de yeso de la escultura romana *Espinario*, [Figura 123] donde un muchacho se concentra en quitarse una espina clavada en su pie; un reloj abierto que muestra el pasaje del tiempo, una copa de vidrio de pie, una calavera sobre dos

⁶⁶ SANTIAGO, SEBASTIÁN, *Contrarreforma y Barroco*, Op. Cit. Pág. 95.

tibias, la lámpara de aceite en el acto de apagarse, y algunos instrumentos de pintor: una paleta con colores, un puñado de pinceles y un trapo blanco. Contra la paleta se apoya un bastón, que en cualquier momento puede deslizarse y caer, y que oficia de nexo con los objetos desperdigados por el suelo. Otra vez, de izquierda a derecha, los mismos son: una bruñida armadura con su yelmo, que simbolizan las expansiones territoriales [logros de la humanidad que contemplados desde el punto de vista aleccionador de una Vanitas, son intrascendentes; por otro lado, estos objetos de armadura protegen el cuerpo de las armas, pero no podrán protegerlo de la muerte]; que se apoyan sobre más cuadernos, acompañados por una pluma y un tintero. Sobre los cuadernos vemos otro, abierto, que muestra un dibujo de un desnudo femenino [donde una mujer joven y proporcionada exhibe su cuerpo inmodestamente, de forma similar a la Vanidad pintada por Memling en el Tríptico de la Vanidad Terrena y de la Divina Salvación, en la Figura 19]. Junto a estos objetos, aparecen un violín, un laúd y dos flautas, que nos recuerdan a la fugacidad del arte musical, y que por otro lado, han sido asociados en más de una oportunidad con los caracteres femenino [las cuerdas] y masculino [los vientos], y que podrían significar la transitoriedad del amor. Más allá, junto a la mesa, una silla, vacía, que otra vez viene a denotar una ausencia.

Figura 123



Por lo general, aquellas Vanitas que contienen dentro de sí objetos de arte suelen mostrar retratos. Éstos son imágenes congeladas de una persona; es decir, retienen una visión que su modelo no podrá mantener, y son claros símbolos de vanidad. Pero en la pintura de Claesz, las obras son cada una de las diferentes fases del aprendizaje artístico de la época: se ven el Dibujo en la joven del cuaderno, con su pluma y tintero, que usualmente se basaba en la copia de esculturas admiradas como la del *Espinario*, obra maestra del arte romano que en los siglos XVII y XVIII servía de inspiración a los artistas y se

convirtió en una obra ineludible para aquellos que realizaban el *Grand Tour* por Italia para conocer las maravillas clásicas; y se ve también a la Pintura, en la forma de la paleta y los pinceles. Aparecen los [más tradicionales] símbolos de Vanitas que aluden a las vanidades intelectuales de la lectura y escritura y de la música. Si a ellos Claesz ha sumado objetos que simbolizan las vanidades de las artes plásticas, es porque las encuentra como capacidades intelectuales también, que podrían llegar a provocar orgullo. Pensemos que fue precisamente en este siglo, el XVII, cuando Diego Velázquez realizó la complejísima pintura *Las Meninas*, que también buscó elevar el rango de la pintura, calificada casi como una artesanía, al de destreza intelectual y no meramente manual.



Figura 124
Pieter Claesz
Naturaleza Muerta con Espinario, 1628.
Óleo sobre madera, 70,5 x 80,5 cm

La pintura tonal de Claesz y Heda fundó una escuela en Leiden, donde varios artistas se dedicaron a la pintura de Vanitas, con una economía de colores que acaso les convenía a los fines de que quizá una gran riqueza de los mismos hubiera resultado demasiado tentadora y atractiva para el espectador. Allí se destacaron especialmente David Bailly, su sobrino Harmen Steenwijck, Jan Davidsz de Heem [que residió en Leiden y se apropió de la lección de Claesz entre 1625 y 1636, cuando se trasladó a Amberes, donde cambió de estilo, como veremos en el siguiente subcapítulo] y Vincent van der Vinne, entre otros.

Bailly se dedicó al retrato, pero es conocido por la pintura de una Vanitas con autorretrato pintada en 1651 [Figura 125]:



Figura 125
 David Bailly (1584 –1657)
Autorretrato con Símbolos de Vanitas, 1651
 Óleo sobre madera, 89,5 x 122 cm

En la Figura 125 se descorre una cortina gris, típica del Barroco, pero que además da a la escena el carácter de una revelación. Un hombre, Bailly, junto a una mesa, muestra unos cuantos objetos. Adheridos a las paredes, hay una paleta de pintor y dos retratos masculinos; sobre uno de ellos se apoya el retrato oval de una mujer, y Bailly se encuentra en el acto de mostrar un cuarto retrato, de un hombre maduro. Con la otra mano, la derecha, sostiene una vara que, por la asociación de su color amarillento, casi obliga al espectador a volver la mirada hacia la derecha, donde se ven los símbolos de la Vanitas a que hace referencia el título: el infalible cráneo, [del mismo color amarillento] un candelabro con una vela que acaba de consumirse, varias monedas, una copa römer caída, una flauta, un cuchillo, una larguísima copa de vino blanco, dos collares de perlas, un pergamino, dos esculturas, una larga pipa, un florero con rosas que comienzan a marchitarse [hay otras dos sobre la mesa, también deslucidas], un reloj de arena, y una cascada de papel compuesta por dos libros y unas hojas que penden del borde de la mesa, donde se lee, en una de ellas, los dos primeros versículos del primer capítulo del Eclesiastés, los que dan nombre al género: "*Vanitas Vanitatum et Omnia Vanitas*"; debajo de ellos, la firma del artista y la fecha de la obra. Aquí nos encontramos, entonces, como símbolos de la mortalidad, el cráneo, el reloj de arena, la vela apagada, las flores marchitas, la copa caída y las tres pompas de jabón, de corta vida, que flotan sobre los objetos; aludiendo a la vida práctica, los libros, las esculturas,

la paleta de pintor y los muchos retratos [e incluiremos aquí el autorretrato de Bailly]; y en cuanto a la vida placentera, vemos la alta copa de vino, la pipa, las monedas, los collares, la flauta y también incluiremos el retrato del hombre tocando el laúd, en el muro. Haremos aquí mención de las palabras con las que Sebastián comienza el capítulo Función y génesis de la emblemática: "Como ha puntualizado Foucault en *Les mots et les choses* (cap. I, nota 10), el siglo XVI fue la edad de las correspondencias, ya que el hombre de esta época basó su conocimiento en la asociación de una forma de lenguaje con otra para alcanzar la unidad de palabras y cosas, combinando para ello las palabras con las imágenes [...] Al desarrollo de la literatura emblemática contribuyeron de manera decisiva el neoplatonismo, el hermetismo, el principio *ut pictura poiesis* de Horacio, el arte de la memoria, la escolástica **y la política trentina**"⁶⁷. Lo que ocurre en la literatura se aplica también al arte, donde se ve a las claras que cada objeto tiene una equivalencia de significado, y que a su vez el papel con las palabras "*Vanitas Vanitatum et Omnia Vanitas*" se convierte en signo gráfico.

Pero lo más significativo de la obra es que para el año en que fue pintada, Bailly tenía 67 años, por lo que su aspecto físico sería seguramente más similar al del retrato del hombre maduro que sostiene el artista joven. Gracias a la vara que sujeta éste, que lleva los ojos del espectador hacia la derecha, se puede establecer una secuencia temporal entre la imagen del joven, la del hombre maduro y finalmente, la del cráneo. El aspecto del joven artista, retenido por la pintura, sostiene a otra imagen, la del Bailly contemporáneo a la obra. Esta ocurre, entonces, en varios planos temporales, donde un Bailly del pasado queda retratado por el resto de la eternidad sosteniendo en tiempo presente el retrato de cómo lucirá en el futuro; imagen que, por haber sido ya pintada, corresponde al plano del pasado. El artista se convierte, con este juego de tiempos, en el símbolo de su propia mortalidad.

Debemos considerar, por otra parte, que los libros, además de funcionar como símbolos de las vanidades intelectuales, también lo hacían como símbolos de artículos suntuarios; y quizá por eso la disparidad en su representación. En la obra de Bailly, los libros aparecen flamantemente encuadernados, completamente nuevos, mientras que en la obra de Claesz están viejos, y sus páginas, ajadas. Quizá Bailly los muestra en excelente estado por tratarse de nuevos bienes, causados por los avances tecnológicos de las imprentas, que permitían la democratización de la cultura, suceso fuertemente criticado por los intelectuales conservadores de tendencias feudales, y Claesz elige libros deteriorados para mostrar que también son objetos caducos y hasta efímeros, como el conocimiento que proveen y como el fuego de la lámpara que generalmente los acompaña.

En Leiden, donde florecieron las pinturas de Vanitas, también se desarrolló la de naturalezas muertas de libros. No ocurrió allí por azar. Leiden era una ciudad universitaria, con una universidad fundada recientemente, en 1577, y como tal, poseía sus librerías y ricas bibliotecas.

⁶⁷ SEBASTIÁN, SANTIAGO, *Emblemática e historia del arte*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995.

Jan Davidsz de Heem es particularmente conocido por su pintura de riquísimos bodegones abundantes en viandas y color, pero antes de esa fase, atravesó la monocromática durante su permanencia en la ciudad de Leiden. Allí pintó Vanitas de libros con y sin cráneos, haciendo patente la relación entre la desintegración del ser humano, de los textos no religiosos y del "falso conocimiento" que éstos aportaban.

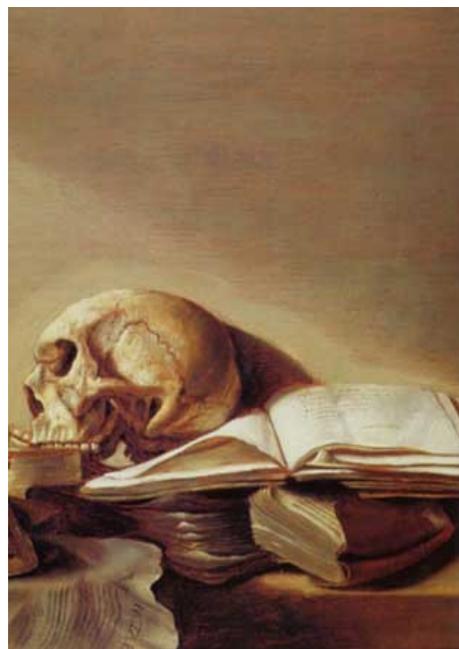


Figura 126: Jan Davidsz de Heem, (1606-1683/4), *Naturaleza Muerta de Libros*, 1628. Óleo sobre madera, 36 x 46 cm.

Figura 127: Jan Davidsz de Heem, *Vanitas*, 1628. Óleo sobre madera, 31 x 48 cm.

Por último, aunque contienen figuras humanas, mencionaremos que también se ejecutaron obras monocromáticas [incluso fuera de Leiden] con la inserción de objetos con crítica a las vanidades intelectuales. Gerrit Dou, a quien mencionamos en el capítulo de la pintura de mercados y despensas, pinta en 1647 a un artista en su estudio, [según se dice, el retratado es Rembrandt; Figura 129] en el acto de dibujar, rodeado por la vela apagada, una cabeza de yeso, un violín, su arco y un cuaderno de música, un globo terráqueo, varios libros, una escultura, un laúd, un caracol en un estante, una sombrilla japonesa [un objeto no visto hasta ahora, y que, junto con las espadas japonesas que pinta Harmen Steenwijck, representa los objetos suntuarios, por caros y raros]. Hay mayor incorporación de libros en las otras dos obras que incluiremos. Gerbrand van der Eeckhout (1621-1674) pinta a un estudioso sentado ante varios textos, con el recordatorio de su propia mortalidad con la inclusión de un reloj en la pared [Figuras 130 y 131]; por último, Salomon Koninck (1609 – 1656) muestra a un anciano filósofo escribiendo ante sus ajados libros; pero la proximidad de la muerte y su inexorabilidad se manifiestan más allá de una cortina negra, ya que se ven en un nicho un crucifijo dorado, un cráneo y un reloj de arena [Figura 128].



Izquierda: Figura 128 - Salomon Koninck (1609 – 1656) *Un Filósofo*, 1635. Óleo sobre tela, 17 x 71 cm.

Derecha: Figura 129 - Gerrit Dou, *Pintor en su estudio*, 1647. Óleo sobre madera de roble, 43 x 34,5 cm.



Izquierda: Figura 130 - Gerbrand van der Eeckhout (1621-1674) *Estudioso con sus libros*, 1671. Óleo sobre tela, 64,5 x 49 cm.

Derecha: Figura 131 - Gerbrand van der Eeckhout, detalle de reloj en *Estudioso con sus libros*.

Sólo a modo de detalle pintoresco, agregaremos que la aversión al alarde de la erudición se mantuvo hasta inclusive el siglo XX; un libro de buenas costumbres aconseja: "Evitemos el leer en la ventana, para que los que pasan no crean que hacemos ostentación de estudiosos o aficionados a las letras."⁶⁸

⁶⁸ CARREÑO, MANUEL ANTONIO, *Manual de Urbanidad y Buenas Maneras, para uso de la Juventud de ambos sexos*, Ed. Garnier, París. Sin Año. Artículo XII, Reglas diversas, Apartado 9. Pág 123.

H

ay constancia de que en el año de 1637 Jan Davidsz de Heem (1606-1683/4), había dejado Leiden y su país natal de Holanda y se había asentado en Amberes. Allí residió hasta los años tardíos de la década de 1660, cuando se trasladó a su ciudad natal, Utrecht, donde residió hasta 1672, para regresar a Amberes, que no dejó hasta su muerte. En aquella primera permanencia en Amberes, de Heem cambió el estilo monocromático holandés por el de colorido vibrante de Flandes.

Continuó desarrollando la pintura de naturalezas muertas, prosiguiendo con la ideología de la Vanitas, pero con un cambio esencial: en lugar de mesas con unos cuantos libros y quizás algún cráneo, ahora sus obras rebosarán de manjares: los que caracterizaban el mercado riquísimo de la refinada Amberes. En el texto de Rosenberg se explicita que de Heem regresó a Amberes en 1672 porque "allí se podía disponer de frutas raras de todas clases, grandes ciruelas, melocotones, cerezas, naranjas, limones, uvas y otras, en mejores condiciones y punto de madurez para pintarlas del natural"⁶⁹. Seguramente parte de esto es cierto; pero es muy posible también que otra razón empujara a de Heem de vuelta hacia Flandes: la invasión de Holanda por las tropas francesas bajo Luis XIV.

Fue en Amberes donde este artista desarrolló la obra de su madurez, por la que fue muy celebrado y encontró tantos seguidores. Dentro del género de la naturaleza muerta, se dedicó a la pintura de flores, bien en una jarra de vidrio o bien en la forma de gruesas guirnaldas alrededor de una imagen religiosa, como hicieran Jan Brueghel el Viejo y su alumno Daniel Seghers; pero es especialmente conocido por la de las lujosísimas mesas que influenciaron a las hasta entonces aparentemente moderadas de Holanda. Tales mesas se conocen, para diferenciarlas de otras, con el nombre de pronkstilleven, cuya traducción sería "naturaleza muerta ostentosa".

Como ya mencionamos, De Heem continuará con la temática de la Vanitas, pero dejando de lado a la pura para consagrarse a la vanitas híbrida, esto es, a resignificar objetos que por sí solos carecen de significado mediante el agregado de elementos puntuales que tienen una larga historia con un simbolismo más o menos constante. En el caso de su *Mesa de Postres*, [Figura 133] esos elementos son el reloj con cinta azul, [Figura 132] colocado en el borde de la mesa, símbolo como hemos visto,



Figura 132 – Jan Davidsz de Heem
Detalle de *Mesa de Postres*, 1640.
Óleo sobre tela, 149 x 203 cm.

⁶⁹ ROSENBERG, JACOB, Op. Cit. Pág. 346.

del corto tiempo que significa la vida humana, y el laúd, que representa los falsos logros y aptitudes. El fondo, ya no neutro, se aclara para mostrar una gran cortina drapeada que revela una construcción sobre la que se apoyan, en uno de sus bordes, un globo terráqueo y unos cuantos libros: otra vez, conquistas humanas, territoriales e intelectuales, que a los ojos de la religión no son más que pura vanidad. Estos cuatro objetos dan a todos los demás un nuevo sentido: no son solamente las viandas y vajilla que conforman una mesa espléndida, sino que son todos los falsos tesoros que no podremos llevar al más allá.



Figura 133 - Jan Davidsz de Heem
Mesa de postres
1640
Óleo sobre tela, 149 x 203 cm

El tamaño de la obra es realmente significativo si lo comparamos con el que tenían las primeras obras tonales de Claesz y Heda. Esto es porque en general, el formato de las pinturas flamencas solía ser mayor que el de las holandesas por el motivo de que aquéllas eran encargadas por mecenas que disponían de habitaciones de grandes dimensiones con paredes amplias para disponer sus obras; ahondaremos sobre esto en el próximo capítulo, el del mercado de arte. También es notorio el cambio en el colorido, sobre todo si recordamos la *Naturaleza Muerta de Libros* y la *Vanitas* pintadas en 1628 [Figuras 126 y 127]. De Heem ha incorporado los colores vibrantes, pero sin sacrificar la atmósfera general de toda la obra; los tonos no se recortan, sino que se unen en una sola composición, y tampoco encontramos una pérdida en el tratamiento del claroscuro que modela los objetos.



Figura 134
Jan Davidsz de Heem
Mesa ostentosa con Loros.
Óleo sobre tela,
150,5 x 110 cm.

En su *Mesa ostentosa con Loros*, [Figura 134], de Heem vuelve a mostrar que ha aprendido del trabajo de sus antecesores. Ha recuperado el color saturado que incorporaban Gillis, Dijck y Schouten a sus obras, con la riqueza de los flamencos, y ha asimilado la búsqueda de volumen y atmósfera de Heda y Claesz, que ellos encontraron renunciando a los colores

en favor de los tonos. Continúa perpetuando la tradición de la Vanitas tan practicada en Holanda, pero enriqueciéndola mediante el aumento de elementos verdaderamente lujosos, como la langosta de mar, y los frutos y animales raros: atrás ha quedado la moderación de los tonos y de la mesa, donde se disponían una copa de oro y en contraste, un sencillo pan. La langosta se convertirá en un leitmotiv de la obra de de Heem. Todo resultaría un conjunto ostentoso y solamente ostentoso si no fuera por la aparición, en el plano más cercano, de un conjunto de caracoles vacantes de la vida que antes poseían, que da a toda la obra nuevamente, el carácter de una vanitas.



Figura 135
Balthasar van der Ast (1594 – 1657)
Naturaleza Muerta con Flores, Caracoles e Insectos.

Es probable que con esta inclusión, de Heem recordara sus primeras obras, las realizadas en Utrecht antes de su traslado a Leiden, cuando aprendía a pintar bajo la tutela de Balthasar van der Ast, quien, como vimos, había desarrollado una forma especial de bodegón, dedicada solamente a los caracoles, a los que asociaba elementos florales [Figura 135].

De Heem ejerció una amplísima influencia, al punto de que las escuelas flamenca y holandesa se lo disputaron; porque tomando elementos flamencos repercutió en la pintura holandesa, y viceversa. Fue un artista sumamente prolífico, pero, como señala Ayala Mallory, "es difícil establecer una cronología fiable, pues fechó poquísimos cuadros y, a partir de finales de los años cuarenta, su técnica y estilo permanecen relativamente constantes"⁷⁰. Dos de sus muchos seguidores se destacan: su hijo, Cornelis de Heem (1631 – 1695), quien adquirió tal maestría y parecido con la obra de Jan que resulta realmente difícil atribuir pinturas a uno u otro, y el holandés Abraham van Beyeren (1620/1-1690).

Beyeren resulta un caso interesante cuando se trata de ver las tendencias del mercado de arte de la época. Hemos visto que en Holanda, en la obra de los artistas tonales, había una elección clara por los objetos más sencillos y también en la economía de colores; pero que esa tendencia, especialmente en el caso de Heda, se transformaba con el correr del tiempo en otra, más refinada. Lo mismo ocurrió con la obra de Beyeren. Éste comenzó con representaciones de pescados [Figura 136], con una marcada inclinación hacia el monocromatismo y la composición diagonal que practicaba especialmente Claesz.



Figura 136
Abraham van Beyeren
(1620/1-1690),
*Naturaleza muerta de
pescados*, entre 1640 y
1650.
Óleo sobre tela,
125 x 153 cm.

La primera pronkstilleven conocida de Beyeren es del año 1651; durante un corto tiempo el artista consagró su atención tanto a estos bodegones como a las sencillas mesas de pescados, pero el gusto de los compradores había

⁷⁰ AYALA MALLORY, NINA, Op. Cit. Pág. 304.

cambiado, y las sobrias composiciones de alimentos modestos ya no seducían tanto. Así, Beyeren se dedicó a la representación de las mesas ostentosas, donde se hace patente la influencia de Jan Davidsz de Heem y el cambio del gusto holandés. Manteniendo la composición diagonal, Beyeren ha adoptado la grandiosa cantidad de objetos raros y costosos, que conforman casi una cascada [Figura 137].



Figura 137
Abraham van Beyeren,
*Gran Naturaleza
Muerta con Langosta.*
1653
Óleo sobre tela,
125,5 x 105,1 cm

Nuevamente, la cantidad de elementos provoca una "situación caótica" como las citadas en el texto de Scheider⁷¹: por encima de otro mantel arrugado, se ven varios racimos de uvas a punto de caer, sobre los que se apila una fuente de cristal con la carga de varias frutas y una langosta tan grande que excede el espacio e invade otra fuente, de metal, donde hay una copa de nautilo y oro y unas cuantas frutas que al parecer, han rodado desde el frutero. Hay tantos objetos que no es posible el orden; que bien, por otra parte, podría referirse al falso equilibrio de las cosas de la vida, [como el bastón en la *Naturaleza Muerta con Spinario*, de Claesz], aquellas que tomamos por ciertas y seguras pero que en realidad son, como nosotros, solamente elementos pasajeros. Y esto es porque Beyeren también toma prestados algunos objetos de la Vanitas pura, resignificando a los otros: se pueden ver el pequeño reloj de oro cuya cinta celeste contrasta contra el mantel oscuro y el copón de plata

⁷¹ SCHEIDER, NORBERT, Op. Cit., Pág. 106.

caído. Apenas si estos objetos logran mitigar el efecto de fastuosidad del conjunto de los demás elementos.

En cuanto al copón, éste continúa con la misma manera de representarlo citada en Claesz y Heda, que también había incorporado de Heem, como se puede ver en las Figuras 138, 139 y 140.



Figura 138 - Jan Davidsz de Heem, *Naturaleza Muerta*. Óleo sobre madera, 49 x 64 cm.

Figura 139 - Abraham van Beyeren, *Detalle de Naturaleza Muerta*, 1665. Óleo sobre Madera.

Figura 140 - Abraham van Beyeren, *Detalle de Naturaleza Muerta con Langosta y Fruta*, 1650s. Óleo sobre Madera, 96,5 x 78,7 cm.

En resumidas cuentas, Beyeren es un signo del cambio en Holanda hacia los bodegones más lujosos, e instaura en ese país una nueva dirección en lo que a tratamiento de color se refiere. Una suave luz plateada, la misma que iluminaba a sus mostradores de pescados, unifica sus mesas, sin que por eso el color local se vea perjudicado. Tal como de Heem, Beyeren planta sobre los arrugados y ricos manteles una cornucopia [donde también aparecen varias veces las mismas langostas rojas] que apenas si se convierte en falsa abundancia a causa de la inclusión de copas caídas o relojes que han disminuido en su tamaño.

En Holanda, el artista dedicado a las pronkstilleven más conocido no es Beyeren, rescatado del olvido en época más o menos reciente, sino su contemporáneo, Willem Kalf (1619 – 1693). Tal como aquél, los comienzos de Kalf estuvieron lejos de las fastuosas representaciones que lo hicieron famoso en su época. Sus primeras obras corresponden a su etapa parisina, donde residió desde 1640 hasta 1646. Esas pinturas de interiores rústicos, cocinas y graneros, eran por lo general ejecutadas en formato pequeño con fuentes de iluminación tenues, una inclinación hacia los tonos tierras oscuros y acentos de

color en sólo unos pocos objetos. No dejó de realizar estas obras al regresar a su país natal, ya que hay tres pinturas suyas fechadas en 1652, 1663 y 1670 que corresponden a este estilo, es decir, muchos años después de su regreso a Holanda.

Para la década de 1650 se puso de moda en ese país la pintura de las pronkstilleven, que hicieron a Beyeren dejar de lado las mesas de pescados. Kalf se dedicó a ella, pero de manera diferente a la de su coetáneo holandés o de Heem. Las composiciones de Kalf no son nunca tan recargadas, tiene una mayor inclinación hacia las triangulares, que le significan un mayor estatismo y a la vez, una mayor monumentalidad; pero a la vez, tiene la cualidad de casi animar a los objetos mediante un empleo muy personal de la luz. La misma, proveniente desde diferentes focos, es tenue y capaz de otorgar una cualidad misteriosa que provoca el casi no reconocimiento de los elementos dispuestos sobre la mesa.



Figura 141
Willem Kalf,
(1619-1693)
*Naturaleza
Muerta con
Copa de
Nautilus*,
1662.
Óleo sobre
tela,
79 x 67 cm.

Posiblemente, su obra más conocida sea *Naturaleza Muerta con Copa de Nautilus* [Figura 141], que es un excelente ejemplo de su pintura. Podemos ver allí que la cantidad de objetos es pequeña, pero que los mismos son

particulares. Muy probablemente, se trata de la representación de los objetos valiosos que algún rico burgués de Amsterdam encargara a Kalf, quien por su parte, siendo comerciante de objetos artísticos, también los utilizaba como inspiración para sus obras. La riqueza de esos pocos elementos hace que no sea necesaria la gran cascada de platos, fuentes y manjares con los que de Heem y Beyeren cargaban sus mesas. Sobre un tablero de mármol vetado [que realmente transmite solidez] se ve una bandeja de plata que otra vez "se acerca" al espectador al aparecer apoyada sobre el borde de la mesa; sobre ella hay una sopera con tapa de origen chino, con figuras en relieve y algún utensilio dentro; y un cuchillo con mango de ágata. Más allá, una elaboradísima copa de cristal con vino tinto, apenas distinguible contra el fondo de tinieblas, y otra copa con líquido transparente que podría ser agua o vino blanco. Entre las dos, la inquietante copa de nautilo. Hemos visto ya unas cuantas de estas copas, pero seguramente a causa de la rara iluminación de ésta (que parece provenir desde adentro), la misma casi pareciera requerir otra denominación, a causa de su diferencia. A la derecha, como hiciera Heda, Kalf pinta uno de sus dos leitmotiv: el rico tapete de colores que aparecerá en obras como su *Naturaleza Muerta con Cuerno*, (c. 1653), una *Naturaleza Muerta* de alrededor de 1650, la *Naturaleza Muerta con fruta, cristalería y plato Wan li*, de 1659, y la *Naturaleza Muerta con vasija de la Tardía Dinastía Ming*, de 1669, entre otras. Los tapetes pintados por Kalf son muy similares a los que representaba, también como una constante, Hans Holbein el Joven, poco más de un siglo atrás. Uno de ellos aparece en una de las obras más celebradas de ese artista, *Los Embajadores*, de 1533. Con respecto a esa alfombra, en su texto, Omar Calabrese señala que "...posee la función de subrayar la dignidad de los representantes que se apoyan en el mismo. Como han demostrado Paolo Fabbrì y France Grand, siguiendo a Dumézil, efectivamente el tapete se utiliza en la pintura renacentista como revelador de *maiestas* y, en este caso, señala el paso de la determinación de la majestad celeste (tradicional atributo de la Virgen) al de la majestad laica"⁷². Es más que posible que Kalf esté haciendo lo mismo, realzando la categoría del conjunto con la incorporación de un objeto que tradicionalmente ha significado riqueza. Quizá, no casualmente los menos costosos de todos los elementos representados, la fruta y la baja copa de agua o vino blanco, sean los que aparecen sobre el tapete, ya que por la cercanía se asocian al mismo y así adquieren la misma jerarquía que el resto. Con el limón a medias pelado ocurre lo mismo, ya que emerge enmarcado por el excéntrico y valioso plato chino y apoyado sobre la bandeja de plata. Este limón será el otro objeto que aparece casi como una constante en las pronkstilleven de Kalf; casi sensorialmente ácido, suele convertirse en uno de los elementos refulgentes que iluminan las tenues y misteriosas composiciones de este artista.

El valor de la obra de Kalf descansa en dos pilares: la superioridad de la calidad sobre la cantidad a la hora de exhibir riqueza, y la perfección de su pintura, que conquista un nuevo bastión en la representación de la materialidad de cada objeto: la humedad del limón, la suavidad aterciopelada del tapete o la fragilidad del cristal.

⁷² CALABRESE, OMAR, *Cómo se lee una obra de arte*, Ed. Cátedra, Madrid, 1993. Pág. 37.

Estas características fueron heredadas por artistas como Juriaen van Streek (1632 – 1687) y Claes Bergoijns (activo antes de 1651 – 1668).



Figura 142.
Claes Bergoijns
(activo antes de
1651 – 1668),
*Naturaleza
Muerta sobre
mesa redonda
de mármol*,
Óleo sobre tela,
93,5 cm x 83,3
cm

En la obra *Naturaleza Muerta sobre mesa redonda de mármol*, [Figura 142] del poco conocido Bergoijns, puede advertirse que éste mantiene la composición en base a esquemas ortogonales, tal como Kalf hiciera, mostrando una cantidad reducida de objetos sobre un fondo negro. Bergoijns, lo mismo que van Streek, suele reemplazar la alfombrilla del maestro por un paño de terciopelo, que permite otros impactos lumínicos. Otra vez aparecen las ricas copas [esta vez de oro, no de nautilus], la porcelana blanca y azul y los cítricos; pero podemos encontrar una gran diferencia en la manera en que son mostrados. Habrá que comparar la forma en que Kalf hace visibles las copas de cristal en su *Naturaleza Muerta con Copa de Nautilus*, a través de tenues destellos de luz, y el modo preciso según el cual la gran copa de oro o la parte iluminada del jarrón de porcelana se recortan contra el fondo negro en la obra de Bergoijns. La iluminación con que éste enfoca sus objetos es bastante más pareja, y la definición de los mismos, mucho más acentuada; su obra pierde en misterio, pero gana en precisión.

Con Kalf y sus seguidores vemos, ahora sí, objetos valiosos y sólo objetos valiosos: ya no se acompañan con relojes, caracoles, laúdes ni de

pompas de jabón; tampoco de las más sutiles copas caídas. En el apartado dedicado a la fase tonal comenzamos a ver el inicio de un proceso que en Kalf ya es patente. Antes, las naturalezas muertas se dedicaban al fin didáctico de la vanitas; luego, en la obra de Heda y Claesz [de manera diferente en ambos] vemos como inicia una "competencia" entre la temática aleccionadora y la mera representación de objetos *per se*; y finalmente, se ve en Kalf y quienes lo siguen que la intención religiosa, primero objetivo y después excusa para la representación de vituallas, ha finalmente desaparecido. Han quedado, desnudos de significado, los objetos lujosos, embajadores simbólicos de las clases privilegiadas que compran arte.

D

urante el siglo XVII, la burguesía tenía dos maneras de invertir el dinero: con mucho o con poco riesgo. Las inversiones seguras, como las casas o las tierras, eran firmes pero reportaban, según el texto de Peter Burke⁷³, un magro 3% anual. Doblaban esa renta los bonos de la ciudad de Amsterdam o de la provincia de Holanda, llegando a rendir un 5 o 6% anual en 1622; pero tal beneficio bajó paulatinamente y sólo reportaba el 4% anual en 1679. Alrededor de un tercio de la élite burguesa parece haber poseído tierras y haberse dedicado a este tipo de rentas, lo cual da a entender que el resto de la alta burguesía prefería invertir de forma tal que las ganancias fueran mayores, es decir, en viajes comerciales ultramarinos y en acciones relativas a esos viajes.

Fue hacia 1570 que ocurrió el pasaje de la hegemonía comercial, de Amberes a Amsterdam; esta ciudad paulatinamente se llegó a convertir en un mercado financiero internacional que otorgó préstamos a otros gobiernos, como ocurrió en 1596, cuando "la escasez de dinero de Felipe II [...] causó la ruina de los banqueros italianos y alemanes e hizo convertirse a Amsterdam en centro del mercado monetario europeo"⁷⁴. El golpe más intenso para Amberes fue el traslado de gran parte de sus negocios hacia el norte cuando fue conquistada por los españoles en 1585. Hasta entonces, Amberes se había dedicado a oficiar como intermediaria entre los comerciantes extranjeros y los locales, pero Amsterdam cambió el rumbo para tomar a su cargo la navegación y el tráfico de productos provenientes del Mar Báltico y del Océano Atlántico.

La aventura comercial de las Compañías de Indias tiene sus antecedentes en el fin del siglo XVI, cuando diferentes corporaciones invirtieron en la realización de más de quince viajes hacia el oriente que les permitieron hacerse con cada vez mejores mapas de la zona y establecer, gracias a la calidad superior de los productos que intercambiaban, un comercio fluido con esa región. En 1602 ocurrió la fusión de las empresas, dando lugar a la Compañía de Indias Orientales, la cual contaba con un capital y una flota que superaba los de Inglaterra y Francia juntas y que llegó a expulsar a ingleses y portugueses y lograr el monopolio del oriente. En 1621 la burguesía buscó emular su propio éxito y formó la Compañía de Indias Occidentales (donde la que las mayores ganancias provino de la piratería y del tráfico de esclavos africanos), que en 1628 hizo rendir dividendos del 50% en beneficios para sus accionistas cuando el almirante Piet Hein tomó la flota española que llevaba un cargamento de plata americana hacia la península Ibérica.

⁷³ BURKE, PETER, Venecia y Amsterdam - Estudio sobre las élites del siglo XVII, Ed. Gedisa, Barcelona, 1996. Pág. 100.

⁷⁴ HAUSER, ARNOLD, Op. Cit., Pág. 135.

También tocó florecer a las industrias, fortaleciéndose particularmente la pesquera, la de construcción de navíos y la textil lanera. La agricultura, hemos visto, también prosperó con la implantación del sistema Norfolk⁷⁵ de rotación cuatrienal en las cosechas de trigo, nabos, cebada y alfalfa; esto fue exteriorizado a través de las muchas obras acerca de mercados y despensas. En resumidas cuentas, Amsterdam fue "el mayor mercado de su tiempo"⁷⁶. La vida de la ciudad ha sido bien descrita por el filósofo francés Descartes, que la eligió para vivir y para publicar en ella alguno de sus tratados. En 1631 escribe: «*No habiendo nadie, excepto el abajo firmante, que no se dedique al comercio, todo el mundo permanece tan concentrado en lograr su provecho que podría vivir aquí toda la vida sin que nadie se aperciese de mí.*» Para compensar, continúa, «*¿en qué otro país podríamos gozar de una libertad tan completa?*».⁷⁷

Dentro del amplio abanico de inversiones, el arte era una posibilidad que no requería una gran cantidad de dinero pero que podía acarrear algunas ganancias. "La compra de objetos de menaje y adorno, especialmente cuadros, se convirtió en la forma preferida de colocar el dinero, en la que podían tomar parte también gentes relativamente modestas. Éstas compraban cuadros, ante todo, muchas veces, porque no había otra cosa que comprar; después también porque los demás, y precisamente gentes más elevadas, los compraban igualmente, porque lucían bien en casa y producían un efecto de respetabilidad, y en último término se podían vender otra vez. Desde luego era en último lugar para satisfacer su sed de belleza para lo que los compraban."⁷⁸ Quizás en generaciones posteriores, agrega Hauser, los hijos de la generación que había invertido en las obras llegaron a sentir placer ante la belleza de las mismas, pero es seguramente poco probable que los padres, que no pedían al artista más que la mera mimesis, consideraran a los cuadros como otra cosa que mercancías.

Los antepasados de los *marchands* pueden rastrearse desde el siglo XV en los mismos artistas, que traficaban localmente y por medio de exportaciones con obras propias y de sus aprendices, que aún a causa de las ordenanzas gremiales, no podían firmar las obras. También los mismos discípulos se dedicaban al comercio de arte, traficando grabados y copias. De esta forma, se puede advertir bien que el mercado holandés comenzaba a adelantarse al circundante con la nueva figura del *marchand* de arte: en Flandes no había tal intermediario, sino que la obra era encargada por un mecenas, mientras que en Francia, la Academia dictaminaba el gusto y qué era o no arte: "un joven pintor recibía enseñanzas de la Academia, iba a Roma a perfeccionar su formación y regresaba para entrar al servicio del rey, mientras recibía de Le Brun los temas a desarrollar según las reglas de la Academia. De 1664 a 1674, la Academia de Pintura y Escultura se reunió en conferencia una vez al mes. Se estudiaba una estatua o un cuadro y la discusión acababa por el establecimiento de una regla.

⁷⁵ AAVV – SLAVIN, PABLO E., *Revoluciones burguesas*, Ediciones Suárez, Mar del Plata, 2001. Pág. 19.

⁷⁶ PESCIO, CLAUDIO, *Rembrandt y la pintura holandesa del siglo XVII. Paisajes, técnicas, ciencia y comercio; un pueblo y sus pintores*, Ed. Serres, Barcelona, 1996. Pág. 22.

⁷⁷ *Ibidem*, Pág. 22.

⁷⁸ HAUSER, ARNOLD, *Op. Cit.* Págs. 141-142.

Todas las reglas eran registradas. Se imponía un espíritu común.”⁷⁹. Éste no era el caso holandés, donde los artistas, “a diferencia de los maestros de la Edad Media y del Renacimiento, tuvieron que pintar primero sus cuadros y tratar de venderlos después”.⁸⁰

No había en Holanda una sociedad cortesana; en su lugar, el cliente de la baja, media y alta burguesía compraron sus obras en plazas de mercado, ferias públicas y posadas. Cada estamento de esta clase orientaba sus gustos hacia la dirección que seguía el nivel inmediatamente superior, mientras que la alta burguesía se inclinaba hacia el gusto “de los intelectuales de cultura clásica y humanística”⁸¹.

Hauser señala en el mismo capítulo que la formación e independización de un mercado de arte provocó la **especialización**: esto significa que el marchand, mediante la observación de cuáles son los “productos” que mejor se venden, comenzó a encargarse a su vez al pintor la elaboración de obras con características similares. Al artista también le resultó conveniente especializarse en determinado género o subgénero, ya que podía llegar a forjarse un nombre y de esta manera, mejorar sus ventas. De esta forma, Hendrik van Avercamp se inclinó a la representación de diversiones sobre el hielo, Paulus Potter a la de animales como vacas o caballos, Aert van der Neer en paisajes iluminados por la luna. Jan Brueghel el Viejo pintó coronas florales en cuyo centro Rubens situó a sus madonnas, y no olvidemos a Claesz y a Heda, quienes tantas veces representaron los mismos objetos en una reducida gama de tonos. La tendencia a la especialización tenía antecedentes locales en figuras como el Bosco, quien se había especializado en la pintura de infiernos y demonios, y de los muchos artistas de los scriptoriums monásticos que iluminaron manuscritos durante la Edad Media, cuando un monje copiaba el texto sagrado, otro lo ilustraba, otro lo adornaba con iniciales iluminadas, otro realizaba las marginalias y otro las intervenía con pequeños seres caricaturescos llamados grotescos.

El mercado de arte era tan libre como el mercado de bienes, que a diferencia de otros países, que hacia la mitad del siglo XVII comenzaron a inclinarse hacia una política proteccionista, bogaba completamente por el *libre comercio*. Pero, lamentablemente para muchísimos artistas, tal libertad fue llevada hasta el extremo de la anarquía mercantil. Según Hauser, “Bajo los efectos de la coyuntura favorable, consecuencia de la general especulación en el mercado de arte, se creó en Holanda, después de 1620, una tal cantidad de cuadros, que a pesar de la gran demanda, constituía una **superproducción**, y acarrió a los artistas una situación muy embarazosa. Pero al comienzo la pintura debe de haber asegurado buena ganancia, pues sólo así se explica la inundación de profesionales”⁸². Esta última frase da a entender claramente que

⁷⁹ MOUSNIER, ROLAND, *Los siglos XVI y XVII - El progreso de la civilización europea y la decadencia de oriente*, Ed. Destino, Barcelona, 1981. Pág. 440.

⁸⁰ GOMBRICH, E. H., *Historia del Arte*, Ed. Garriga S.A., Barcelona, 1992. Pág. 339.

⁸¹ HAUSER, ARNOLD, Op. Cit., pág. 141.

⁸² HAUSER, ARNOLD, Op. Cit., págs. 142-143.

si en un primer momento la venta de arte produjo ganancias, luego no fue así, y que "dedicarse a esa profesión [...] se limitara a los estratos medianos y bajos de la burguesía"⁸³. Además, mencionaremos algunos números, arrojados por el texto de Pla: "solamente en Amsterdam en la segunda mitad del siglo XVII trabajaban más de 2000 artistas"⁸⁴.

La crisis ocurrió cuando la producción de arte bajó cada vez más sus precios y aún así no pudo ser colocada, degenerando, nuevamente en palabras de Hauser, en "una competencia violentísima, a la que habían de sucumbir los talentos más peculiares y originales"⁸⁵: es decir, aquellos que buscaron mantener su lenguaje y sus temas y no simplemente ceder y adaptarse a los requerimientos de los marchands y del público. La gran mayoría de los artistas buscará acomodarse, "excepto casos aislados, que precisamente, por ser excepcionales, se divorcian de su medio, son rechazados por el comprador, y para ser fieles a sí mismos deben vivir y morir[...] lejos del favor del público"⁸⁶. Así, Hals y Rembrandt mueren entre penurias y se hace cada vez más difícil vivir solamente de los ingresos que significa el arte. Varios artistas deben practicar otros oficios paralelamente: Van Goyen se dedicó al comercio de tulipanes, y Jan Steen y Aert van der Velde eran taberneros; pero otros tuvieron que dejar la pintura completamente y dedicarse a otra labor, y así es como Hobbema hubo de abandonar los paisajes y emplearse como recaudador de contribuciones. Hauser agrega, con respecto a los precios, que los mismos "...en el mercado artístico eran en Holanda, en general, muy bajos; por un par de florines ya se podía comprar un cuadro. Un buen retrato costaba, por ejemplo, sesenta florines, cuando por un buey había que pagar noventa. Jan Steen pintó una vez tres retratos por veintisiete florines. Rembrandt percibió por la *Ronda Nocturna*, en la cumbre de su gloria, no más de 1600 florines, y Van Goyen cobró por su vista de La Haya 600 florines, el más alto precio de su vida. Con qué salarios de hambre tenían que contentarse famosos pintores lo demuestra el caso de Isaac van Ostade, que entregó a un marchante trece cuadros por 27 florines en el año 1641 [...] En los países de cultura cortesana y aristocrática los artistas eran mejor pagados. Precisamente en Flandes, el país hermano, [Rubens...] cobraba en su mejor época cien florines por un día de trabajo, y recibió de Felipe II por su *Acteón* 14000 francos."⁸⁷

Como se puede observar, la inicialmente más cómoda situación de los artistas, que podían crear sin la mirada vigilante de un mecenas, se oscureció cuando el modelo económico del *laissez faire* fue llevado a sus últimas consecuencias, a uno de anarquía. Pero, ¿Qué motivos hubo para tal cambio? La respuesta es que básicamente las razones fueron dos: una económica y una artística.

⁸³ HAUSER, ARNOLD, Op. Cit., pág. 148.

⁸⁴ PLA, ROGER, Op. Cit. Pág. 32.

⁸⁵ HAUSER, ARNOLD, Op. Cit. Pág. 143.

⁸⁶ PLA, ROGER, Op. Cit. Pág. 30.

⁸⁷ HAUSER, OP. CIT. Págs. 146-147.

En el apartado titulado *El fin de la primacía*, Pablo Slavin indica que “el siglo de oro holandés fue más corto de lo que el término pareciera indicar. Los analistas coinciden en señalar que para 1648 el crecimiento se detuvo; y que a partir de 1680 fue paulatinamente languideciendo e ingresó en una etapa de decadencia que le haría perder, en el siglo XVIII (conocido en Holanda como el Período Periwig) su posición de privilegio.⁸⁸”

El paulatino ocaso ocurrió por numerosas causas, resumibles en que los antiguos competidores de Holanda comenzaron a bogar por el mencionado cambio político y económico hacia un sistema proteccionista de sus intereses, que privilegiara la industria nacional. La importancia de la industria holandesa residía en que su labor consistía en el acabado de productos extranjeros para su posterior venta; pero “Holanda, a diferencia de Inglaterra y Francia, no poseía un mercado nacional grande, ni en población, ni en extensión territorial. Dependía del mercado externo”⁸⁹, asevera Slavin. Cuando los demás países cerraron sus puertas a la importación, sólo quedó la decadencia a la industria holandesa. La misma además se vio superada en precios y calidad por la inglesa, que, recordemos, a mediados del siglo siguiente produjo su gran revolución industrial. Los impuestos prohibitivos de Francia e Inglaterra a los productos extranjeros fueron también implementados en Rusia, Prusia, Dinamarca, Noruega y España.

A la noción de *Mare Liberum* publicada por Hugo Grocio (1583-1645) en 1609, que desafiaba el derecho de cualquier nación a reclamar alguna zona oceánica como exclusiva para su navegación, se opusieron las leyes de navegación inglesas de *Mare Clausum* que se promulgaron en 1651. Del conflicto entre las dos naciones derivaron las guerras angloholandesas de 1652-54 y 1665-74 y el cierre a las importaciones holandesas, el cual también implementó Francia con el aumento de las tarifas aduaneras. Pese a tener la flota más grande del mundo, las batallas marítimas significaron siempre una gran dificultad para los holandeses, cuyos barcos no estaban preparados para la batalla sino para el comercio.

Los capitales invertidos en Holanda, al encontrar la gran cantidad de trabas a la industria y el transporte de bienes comerciables, buscaron plazas más rentables que la de Amsterdam.

Los bienes básicos de consumo se gravaron con impuestos para solventar las pérdidas, y tales impuestos crecieron de tal manera que incluso cuando el pueblo de las Provincias Unidas era reducido en número, en comparación con Francia o Inglaterra, llegó a pagar el triple de impuestos que el de esas dos naciones; y de esta manera, el costo de vida fue elevándose cada vez más.⁹⁰

⁸⁸ AAVV – SLAVIN, PABLO E. (DIRECTOR), Op. Cit. Pág. 31.

⁸⁹ *Ibidem*, Pág. 33.

⁹⁰ *Ibidem*, Pág. 32.

Un cambio muy importante en el estilo de vida de la élite holandesa en el siglo XVII se estaba produciendo. Varias veces se ha citado, según señala Peter Burke, la queja de algunos mercaderes de Amsterdam, consignada por el historiador holandés Lieuwe van Aitzema:

“Los regentes no eran mercaderes, que no corrían riesgos en los mares, sino que obtenían sus ingresos de casas, tierras y valores y así permitían que se perdieran los mares.”⁹¹

Ese cambio, tan significativo, ocurrido en el siglo XVII y profundizado en el XVIII, fue el “pasar del mar a la tierra, del trabajo al juego, de la austeridad al gasto dispendioso, del empresario al rentista, del burgués al aristócrata”⁹². En el siglo siguiente, la situación se había agravado mucho, y el periódico holandés *De Borger* publicaba en octubre de 1778 que “el grueso de la Commonwealth iba a constar dentro de poco fundamentalmente de rentistas y pordioseros, los dos tipos de personas de menos utilidad para el país”⁹³. En el pasaje de la primacía económica del mar a la tierra en Holanda durante el siglo XVII, la peste indujo a muchos granjeros a dejar de lado total o parcialmente la cría de ganado y dedicarse a la agricultura, que si bien se vio favorecida por los trabajos de ganar tierra al mar, prosperó sólo hasta cierto punto por causa de los gravámenes mencionados y el consiguiente aumento de los precios de los productos agrícolas.⁹⁴

Burke muestra el pasaje en el cambio generacional de tres familias de Amsterdam: Dirck Graeff había comenzado como comerciante de hierro, llegando a ser burgomaestre; su hijo Jacob fue también comerciante, pero compró la finca solariega de Zuidpolsbroek; fue también burgomaestre; los hijos de Jacob, Andries y Cornelis no se dedicaron al comercio, sino que fueron rentistas y políticos. C.P. Hooft fue mercader y burgomaestre, mientras que su hijo, P.C. Hooft, historiador y poeta, dejó de lado la vocación mercantil de su padre y vivió como hidalgo en el castillo de Muiden. Por último, “Gerrit Bicker, que fue nombrado burgomaestre en 1603, era un cervecero. Su hijo Andries Bicker, que fue burgomaestre en 1627, era un mercader que traficaba con Rusia [...] su retrato pintado por Van Helst [Figura 143] lo muestra sencillamente vestido con expresión severa. Los historiadores holandeses suelen señalar el contraste de este retrato con uno de un hijo de Andries Bicker, Gerard, que aparece como hombre gordo y disoluto y que en realidad no llegó a hacer nada interesante”⁹⁵, [Figura 144].

Se hace bastante evidente en la comparación de los dos retratos el cambio de espíritu, del austero comerciante que fue Andries al frívolo Gerard,

⁹¹ BURKE, PETER, Op. Cit. Pág 175.

⁹² Ibídem, pág. 175.

⁹³ CIPOLLA, CARLO, Y OTROS, *La decadencia económica de los imperios*, Capítulo 9 de C.R. Boxer: *La decadencia económica de Holanda*, Madrid, Ed. Alianza, 1989. Pág. 198.

⁹⁴ CIPOLLA, CARLO, Op. Cit., Págs 212-213.

⁹⁵ BURKE, PETER, Op. Cit., pág. 177.

cubierto de telas ricas y bordados y con una expresión hedonista en el rostro. Nuevamente citando a Burke, "la esencia del proceso [de la transformación de la actitud del empresario a la del rentista] fue resumida por Adam Smith cuando escribió que «*generalmente los mercaderes ambicionan convertirse en hidalgos rurales*»⁹⁶.



Figura 143 - Bartholomeus van der Helst (1613 – 1670). *Retrato de Andries Bicker*, 1642. Óleo sobre madera, 71 x 94 cm.

Figura 144 - Bartholomeus van der Helst (1613 – 1670). *Retrato de Gerard Bicker*, 1642. Óleo sobre madera, 71 x 94 cm.

Asimismo, Burke señala que hay dos hechos para medir a la élite: si tenía o no una ocupación precisa, y si poseía una casa de campo. "El empresario suele tener una ocupación pero no una casa rural; el rentista tiende a poseer una casa e campo pero no una ocupación. La regla no es infalible [...] así y todo, el hecho de que hubieran aumentado las propiedades de campo y sus casas y el hecho de que hubiera disminuido el número de ocupaciones registradas indican que en la élite se había producido un desplazamiento desde el espíritu de empresario al de rentista."⁹⁷ El autor registra la tendencia en el siguiente cuadro:

PERÍODO	SIN OCUPACIÓN %	CON CASA RURAL ⁹⁸ %
1618-50	33	10
1650-72	66	41
1672-1702	55	30
1702-48	73	81

Citando a Boxer, "el resultado [del aumento del costo de vida, la pobreza creciente en la población obrera y en la rural] fue no sólo el ensanchamiento del abismo entre ricos y pobres, sino también entre las clases medias altas y bajas de las ciudades."⁹⁹ Este abismo se nota a las claras cuando se ven los destinos de los artistas holandeses, que, como ya mencionamos, debían adaptarse al **cambio de gusto** o resignarse a la pobreza.

⁹⁶ BURKE, PETER, Op. Cit., pág. 182.

⁹⁷ BURKE, PETER, Op. Cit., págs.178-179.

⁹⁸ Hay un error en el cuadro de Burke de la página 179, ya que dice "sin casa rural" donde debería decir "con casa rural". Ese error se ha corregido en este trabajo.

⁹⁹ CIPOLLA, CARLO, Op. Cit. Pág, 221.

“A mediados del siglo XVII comienzan a advertirse los primeros síntomas del largo ocaso hacia el que se encamina la República [...] el cambio generacional tampoco favorece la continuación de las valerosas empresas. Respecto a sus padres y abuelos, los jóvenes mercaderes y empresarios no han conocido las dificultades y los desafíos de los primeros decenios del siglo: el extraordinario período de la lucha por la independencia territorial y la conquista de la primacía sobre las rutas de los océanos [...] También el gusto artístico experimenta cambios. Las preferencias se decantan por una pintura de sabor «internacional», caracterizada por un grato pero anónimo clasicismo.”¹⁰⁰ El nuevo gusto extranjero, que cambiará el holandés, es el francés de la Academia.

Figura 145
Gerard de Lairese (1641 – 1711)
Alegoría de la Libertad de Comercio, 1672.
Detalle de fresco acerca
de las Alegorías de la Armonía,
la Libertad de Comercio
y la Seguridad.



El caso de Gerard de Lairese será sumamente ilustrativo para mostrar el cambio del gusto holandés. Siempre se ha entendido a Hals, Rembrandt y Vermeer como los tres grandes maestros de ese país, pero además se ha subrayado particularmente la personalidad de Rembrandt como el indicador de la culminación de la pintura holandesa. Gerard de Lairese fue alumno suyo y en su obra podemos encontrar varios índices de los cambios entre el gusto artístico en los tiempos de prodigalidad del maestro y los que vinieron después. Hasta entonces, la pintura se había desarrollado en obras de caballete de pequeño formato, pero vemos que con la obra de Lairese [figura 145] se ha operado ya una variación: se trata de una pintura al fresco, es decir, de tradición de origen clásico, que originalmente se hallaba situada en el hogar de “algún rico burgomaestre de Amsterdam”¹⁰¹, que evidentemente poseía una residencia de tamaño superior a las normales, la cual le permitía ostentar otras formas de arte que requerían una mayor amplitud. Vemos también que los

¹⁰⁰ ZUFFI, STEFANO, *Vermeer – La tranquila dulzura de un rayo de luz*, Ed. Electa, Barcelona, 1999. Págs. 50-51.

¹⁰¹ <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/1/lairesse/allegory.html>

temas son diferentes: hemos ya expuesto que en contraste con la vecina Flandes, Holanda prefería la no idealización de los objetos o las personas, y la representación de temas inmediatos en tiempo y espacio; pero vemos que aquí, como muchas otras veces, Lairesse representa una figura alegórica femenina acompañada por varios amorcillos, todos flotando en un cielo casi dorado. No sólo el artista se dedica a la pintura alegórica, sino también de historia y de mitología clásica. En resumidas cuentas, ha cambiado el tema, el soporte, la técnica y el tamaño, pero también el cliente y su gusto. El cambio venía operándose desde hacía tiempo. Citando a Hauser, "Entre 1642 y 1656 Rembrandt no está todavía desocupado, si bien sus relaciones con la burguesía rica comienzan a debilitarse. Sólo por los años cincuenta disminuyen visiblemente los encargos y comienzan las dificultades financieras serias. Rembrandt no fue en modo alguno víctima de su naturaleza poco práctica y del estado desesperado de sus circunstancias particulares, sino que su fracaso fue más bien consecuencia de la progresiva orientación del público hacia el clasicismo"¹⁰², un clasicismo que, según el texto de Zuffi, comienza a aparecer en la década de 1660, cuando "se advierte una orientación general hacia un estilo monumental, aplicado a temas «elevados», mitológicos o literarios. Como atacados por un repentino complejo de provincialismo, los holandeses de finales del siglo XVII se sienten mucho menos atraídos por las escenas de género, los temas domésticos y la «pequeña pintura» de los decenios precedentes."¹⁰³

El nuevo gusto contrastaba con el burgués anterior por buscar la idealización y la elegancia. En palabras de Hauser, "el proceso corresponde a la tendencia a aristocratizarse que por todas partes se puede observar en la segunda mitad del siglo. Que se prescindiera de Rembrandt al hacer el encargo de las pinturas del Ayuntamiento de Amsterdam es cosa sintomática: no sólo se alejaban de Rembrandt, sino, con él, de todo el naturalismo, y entonces vence también en Holanda el academicismo clásico con sus profesores y epígonos".¹⁰⁴ Esta imitación del modelo académico francés, que tiene sus inicios en la segunda mitad del siglo XVII, no es exclusiva de Holanda sino de Europa, y se extiende en el tiempo durante todo el siglo XVIII. Veamos un comentario del alemán Christian Thomasius de 1687:

**“Hoy todo debe ser francés entre nosotros:
franceses los hábitos, los platos, la lengua,
francesas las costumbres, franceses los vicios”.**¹⁰⁵

Veamos también la observación de un corresponsal del *London Magazine*, de 1738:

“La imitación ridícula de los franceses

¹⁰² Hauser, Op. Cit., pág. 150.

¹⁰³ Zuffi, Op. Cit., pág. 118.

¹⁰⁴ Hauser, Op. Cit., pág. 140.

¹⁰⁵ MINGUET, PHILIPPE, *Estética del Rococó*, Ed. Cátedra, Madrid, 1992. Pág. 222.

se ha convertido en la enfermedad epidérmica de este reino (...); nuestros vestidos, nuestros muebles, incluso nuestra alimentación, todo debe venir de Francia”.¹⁰⁶

Volviendo al ejemplo de Lairesse, es también importante recordar que el fresco, cuya temática alababa las bondades del comercio, había sido pintado en un momento en el que la sociedad ensanchaba la brecha entre las clases acomodadas y las más pobres, y, como mencionamos, no había sido realizada en pintura de caballete. Pero. ¿Por qué es importante este dato? Si la norma era la pintura de caballete, ¿Por qué era norma?

Para tratar ese tema retrocederemos a la primera mitad del siglo XVII e incluso al último cuarto del siglo XVI. En Amberes el poderío económico declinaba, mientras que brillaba el futuro para Amsterdam. En palabras de Pescio, “En pocos decenios Amsterdam pasa de ciudad de tamaño medio a metrópoli cosmopolita, agrandando hasta lo inverosímil su red de canales, levantando barrios nuevos, ensanchando su puerto, implantando industrias nuevas [...] Debido a las persecuciones contra los protestantes, acuden a la ciudad holandesa prófugos de todos los rincones de Europa, y Amsterdam experimenta un vigoroso crecimiento urbano [...] la ciudad comienza a crecer también fuera de las murallas[...] Crece la inmigración durante todo el siglo (XVII): entre 1622 y 1675 pasa de 105.000 a 200.000 habitantes. En 1610 un grandioso proyecto de renovación urbana crea nuevos barrios y canales”.¹⁰⁷ En resumidas cuentas, la población aumenta en forma geométrica y la ciudad ve la necesidad de expandirse en lo posible para dar albergue, pero “la imposibilidad de extensión horizontal se compensa con la adición de pisos”¹⁰⁸, es decir, con un crecimiento de la vivienda hacia arriba, ya que no es posible hacia los costados. En la construcción de las nuevas viviendas será sustituida la madera; de acuerdo al texto de Pescio, “en la Edad Media la mayor parte de las casas eran de madera. Una serie de ruinosos incendios decidió a las autoridades del siglo XV a prohibir gradualmente el uso de ese material de construcción en pro del ladrillo o, menos frecuentemente, de la piedra. A partir de 1452 es preceptivo que sean de ladrillo los muros laterales; las fachadas pueden seguir siendo de madera hasta 1669, en que una ley lo prohíbe expresamente, pero en esa época hace tiempo que en la mayoría de las casas la madera se reserva a la armazón del tejado.”¹⁰⁹ Los edificios de la burguesía eran altos y estrechos, elaborados en ladrillo rojo, con tejados en pendiente, gabletes escalonados o en forma de campana y una garrucha para subir muebles, mercancías u otras cosas a los pisos superiores, que funcionaban como lugar de almacenaje.

¹⁰⁶ Ibídem, pág 223.

¹⁰⁷ PESCIO, CLAUDIO, Op. Cit. Págs. 22 – 23.

¹⁰⁸ MÜLLER, WERNER, Y GUNTHER VOGEL, *Atlas de Arquitectura, Tomo 2: Del Románico a la Actualidad*, Ed. Alianza, Madrid, 1986. Pág. 343.

¹⁰⁹ PESCIO, CLAUDIO, Op. Cit. Pág. 43.

Estos datos acerca del crecimiento de la población y de las características de la arquitectura serán mejor comprendidos luego de la lectura de un fragmento del libro *Una Estética* de Marta Zatoryi: "En la Holanda del siglo XVII pasó lo siguiente. El nuevo dueño del poder, el nuevo amo, o sea la burguesía protestante, todavía no tenía elaborados sus signos de poder y por ello desde la forma de vestirse hasta su sistema alimenticio, desde su manera de relacionarse socialmente hasta los objetos artísticos serán tomados, copiados, imitados, de su antiguo amo, o sea el señor feudal[...] Se necesita práctica, experiencia, vivencia, en una palabra tiempo para generar los propios. Pero lo que sabe inmediatamente es que los necesita. Así, la burguesía holandesa sabía que si el noble tenía entre los más importantes signos de poder la obra de arte, él también tenía que tenerla. En Amsterdam y en otras ciudades holandesas había una acumulación de capital nunca vista hasta entonces y tampoco muchas veces sucedida después. Por esta demanda [la del cliente burgués] nacerán talleres como hongos. El holandés no tiene grandes espacios en su casa como tenía el señor feudal o la iglesia. Por varios motivos, su espacio disponía de poca planta, poca pared, mucha abertura. Por carecer de superficies más o menos amplias, necesitaba cubrir con obras de arte sus superficies verticales más bien de pequeñas dimensiones. El tema elegido por él, pintado por el correspondiente taller, aparece como una especie de tapiz[...] Tenía estas obras, no porque eran para él un goce estético, existencial, sino porque otros también las tenían y porque, ante todo[...] el poder vencido las tenía y eran signos de su poder."¹¹⁰

Es decir, que la pintura de caballete era favorecida por tratarse de piezas móviles con las cuales se adornaban paredes de reducidas dimensiones hacia lo ancho; y dentro de ella, se prefería la de pequeño formato. La misión entonces, en el momento de la decoración, consistía en acomodar numerosas pequeñas obras en el muro. "En el Renacimiento, el goce de la acumulación pletórica era una verdadera motivación para los coleccionistas de arte y de curiosidades. Pero, más aún, esta práctica surgió como heredera de una forma de pensamiento para la cual «*la única forma de enlace posible entre los elementos del saber es la adición*» [Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, I, 3, «Los límites del mundo»]. En efecto, el pensamiento del Renacimiento funcionaba en gran parte según el principio de la acumulación. El vínculo entre los objetos coleccionados no era de naturaleza continua o racional, sino del orden de la enumeración[...] No obstante, el aspecto heteróclito de la colección fue cediendo paulatinamente terreno a una forma más coherente de presentación."¹¹¹

Los habíamos mencionado en el apartado acerca de las Alegorías de los Cinco Sentidos; del siglo XVII y de parte del anterior, son los antecedentes de los actuales museos, los gabinetes de curiosidades. Los mismos consistían en la acumulación de elementos de diferente índole y origen, pero que a medida que

¹¹⁰ ZÁTONYI, MARTA, *Una estética del arte y el diseño de imagen y sonido*, Librería Técnica CP67, Buenos Aires, 1999. Págs. 197 – 198.

¹¹¹ FRONTISI, CLAUDE (DIRECTOR), *Historia visual del Arte Larousse*, Ed. Larousse, Santiago, 2004. Pág. 293.

transcurre el tiempo, comenzaron a encontrar un orden, y los objetos creados por el hombre, *artificialia*, ya no se mezclaron con los de la naturaleza, los *naturalia*.

Figura 146
Frans Francken II (1581 – 1642)
Gabinete de objetos de arte,
c. 1636. Óleo sobre madera,
74 x 78 cm.



Puede verse en este *Gabinete de objetos de arte* [figura 146] pintado por Frans Francken II que todavía en el año de 1636 se mezclan las dos formas de objetos: sobre el tablero de la mesa se ven cuadritos, miniaturas y monedas entre otras cosas, mezcladas con una gran cantidad de caracoles exóticos, mientras que en la pared, colocados junto a los cuadros, hay un pequeño pez y un caballito de mar. Scheider arguye que "Las pinturas expuestas o colgadas en el gabinete tenían a menudo la función de sustituir a la realidad reproducida en ellos"¹¹²; tal sería el caso, por ejemplo, de la diminuta naturaleza muerta que se ve con un delgado marco color tierra sobre la mesa. El tamaño reducido de las telas, en resumidas cuentas, se debía a la escasa superficie de muro para colgarlos, y a que de esta manera se facilitaba su transporte, según escribe Pla: "el carácter comercial del cuadro influye directamente sobre el tamaño de las telas. Siendo una mercancía que debe transportarse y fletarse, las piezas chicas tienen preferencia para el mercader, quien las encarga ya cuidando que se produzca buena cantidad de cuadros pequeños, más fácil de trasladar y de comerciar."¹¹³ Resulta interesante observar que hubo un paulatino cambio en la pintura de caballete, desde el soporte de madera hacia el de tela, que se practicaba en otros países; con el fin de mostrar el viraje hacia el bastidor de tela, se adjuntarán las siguientes páginas.¹¹⁴

¹¹² SCHEIDER, NORBERT, Op. Cit. Págs. 158 – 159.

¹¹³ Pla, Roger. Op. Cit., Pág. 33.

¹¹⁴ Las siguientes páginas contienen los datos de 121 obras. Su finalidad es mostrar el cambio de la pintura de caballete, desde el soporte de madera hacia el de tela. Para elaborar este listado **solamente** se han seleccionado naturalezas muertas sin la inclusión de figuras humanas, y fechadas o que a través del trabajo de los investigadores, han sido ubicadas en la década de su factura. Las mismas y sus datos han sido extraídas del siguiente texto y los siguientes links de internet, activos hasta el 18 de febrero de 2003:

Resumiendo: el crecimiento de la población influyó en las formas arquitectónicas, las cuales a su vez impulsaron la preferencia por obras de menor formato que en otros países. El mercado también intervino en cuanto al tamaño, por cuanto eran más fáciles de transportar las obras más pequeñas, para el comercio local o para su exportación. Un mercado tan libre y con un público tan demandante provocaron una superproducción de obras que luego no pudieron ser colocadas; y paralelamente, el gusto sencillo y comedido típico de Holanda comenzó a cambiar y a inclinarse más hacia el francés, por lo que para continuar con su oficio, los artistas debieron afrancesarse o resignarse a la pobreza, si no cambiar de profesión.

-
- SCHEIDER, NORBERT, *Naturaleza Muerta- Apariencia real y sentido alegórico de las cosas. La Naturaleza Muerta en la edad moderna temprana*, Ed. Taschen, Colonia, 1999.
 - <http://www.rijksmuseum.nl/index.asp>
 - <http://www.wga.hu/welcome.html>
 - <http://www.metmuseum.org/>
 - <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=607>
 - <http://en.easyart.com/>
 - <http://www.hoogsteder.com/journal/article.aspx?ID=5>
 - <http://jama.ama-assn.org/>
 - http://www.museum.cornell.edu/HFJ/permcoll/euro/euro_du.html
 - <http://www.ville-caen.fr/mba/Heem.htm>
 - <http://www.clemusart.com/exhibit/stillife/highlts.html#parrot>
 - http://www.muzeum.narodowe.gda.pl/trans_luttichuys.htm

LA CORRIENTE PRINCIPAL DE ARTE Y LAS ALTERNATIVAS,
Y EL IMPACTO DE LA ESPECIALIZACIÓN.

La pintura de trofeos de caza de animales de pelo y de pluma, fue una forma de naturaleza muerta que se vio especialmente afectada por el cambio en el mercado. "Las piezas cobradas en el bodegón de Frans Snyders [Figura 147] están en un entorno aristocrático, pues la caza era un privilegio de la nobleza[...] Un bodegón de lujo como éste satisfacía las especiales exigencias decorativas palaciegas o feudales, e iba a parar bien a comedores, galerías o a pabellones de caza"¹¹⁵. Pero, recordemos, este tipo de pintura, de corte aristocrático, no se manifestó en cantidad importante en Holanda. Rosenberg dice al respecto que "no hubo muchos artistas holandeses que se dedicaran a pintar caza y volatería muerta, quizá porque en Holanda no se practicaba mucho la caza. Los cuadros de trofeos de caza no fueron nunca tan populares en las provincias del norte como en la vecina Flandes, donde la familia real dirigía grandes cacerías. Los bodegones de animales de pelo y pluma no empezaron a aparecer en Holanda hasta 1640, aproximadamente."¹¹⁶



Figura 147
Frans Snyders (falta fechas)
Bodegón con aves y caza, 1614.
Óleo sobre lienzo, 156 x 218 cm.

¹¹⁵ AAVV – EDICIÓN DE ROLF TOMAN, *El Barroco – Arquitectura · Escultura · Pintura*, Ed. Könemann, Barcelona, 1997. Artículo *Pintura del siglo XVII en los Países Bajos, Alemania e Inglaterra*, de VAN LIL, KIRA. Pág. 474.

¹¹⁶ Rosenberg, Op. Cit., Págs. 357 – 358.

Esto es significativo: aparece la pintura de presas en fecha tardía, coincidentemente con la tendencia de la sociedad a aristocratizarse. Habrá que recordar el cuadro de Burke con respecto al aumento de burgueses enriquecidos cuya inclinación a adquirir casas rurales, donde se practicaba este tipo de deporte aristocrático, iba en aumento, y seguramente se llegará a la conclusión de que el cambio económico propició un cambio de gusto que favoreció la aparición de la pintura de volatería muerta en Holanda. Los artistas nacionales dedicados a esta forma de arte fueron Willem van Aelst y los Weenix, Jan Baptist y Jan, padre e hijo, respectivamente.



Figura 148
Frans Francken II (1581 – 1642)
Banquete en la mansión del burgomaestre Rockox
1630-35
Óleo sobre madera, 62,3 x 96,5 cm.

El *Banquete en la mansión del burgomaestre Rockox* [Figura 148] es una buena ilustración del afán de ostentación de la nueva clase antes descrito. Un conjunto de hombres y mujeres frente a una mesa se alimenta con ostras, mientras un grupo de músicos anima la reunión y dos papagayos adornan la sala. Todos estos son signos reveladores de opulencia, pero el más importante es el hecho de que toda la superficie de los muros está cubierta por cuadros y esculturas, reconocibles en su mayoría. La pintura es descrita por Ayala Mallory: "presidiendo el salón principal, sobre la chimenea, se ve el cuadro *Sansón y Dalila* de Rubens[...] y a través de la puerta abierta a un salón contiguo se distingue otro cuadro del mismo, *La incredulidad de Santo Tomás*, centro de un tríptico que se conserva en Amberes[...] A la izquierda está un *San Jerónimo* de Jan van Hemessen y, sobre él, una hilera de bustos romanos; un Marco Aurelio

corona la puerta. Entre los pequeños paisajes a lo alto de la pared se adivinan dos de Joos de Momper y otro quizás de Van Coninxloo. Al lado de la chimenea cuelga un cuadro de Marinus van Roymerswaele, *El banquero y su mujer*, que existe en varias versiones[...] y debajo de éste un díptico de *Cristo y la Virgen* de Quentin Massys[...]"¹¹⁷. Podríamos decir que resulta curiosa y hasta irónica la presencia del cuadro de Roymerswaele en la obra de Francken, ya que en las dos pinturas se está haciendo gala de la opulencia [en *El banquero y su mujer*, los dos pesan y cuentan monedas de oro y plata]. Las obras de arte, expuestas en los muros de la mansión Rockox, se han convertido en un medio de expresar prosperidad. El caso de David Teniers II es similar en lo que se refiere a sus representaciones de la colección del archiduque Leopoldo Guillermo [Figura 149]. "Herramienta de prestigio político: en 1651, David Teniers II ingresó en el servicio del archiduque Leopoldo Guillermo, gobernador de los Países Bajos y gran coleccionista. Fue nombrado pintor oficial y conservador de la galería en la que el archiduque había reunido más de doscientos cuadros, principalmente italianos. Esta galería fue ante todo una herramienta de prestigio político para el soberano, que no dudó en hacer ostentación oficial de su riqueza: en 1660 hizo que David Teniers II realizara el álbum grabado de todos sus cuadros, el *Theatrum Pictorum*, ejemplo precoz de nuestros actuales catálogos."¹¹⁸



Figura 149
David Teniers II
(1610 – 1690).
El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería en Bruselas, 1651 – 1653.
Óleo sobre tela,
106 x 129 cm.

Hemos establecido ya que el gusto estaba cambiando; lo veíamos inclusive en las últimas obras de Heda, y, naturalmente, en las de los que le sucedieron, como Jan Davidsz de Heem o Abraham Beyeren. La gran mayoría de los artistas se adaptó al cambio o al menos procuró hacerlo; otros, siguiendo la postura de Rembrandt, se resistieron, y tuvieron poca suerte. Los dos principales maestros de la naturaleza muerta durante el declinar del Siglo de Oro holandés fueron Rachel Ruysch (1664 – 1750) y Jan van Huysum (1682 – 1749). Los dos se dedicaron a la pintura de flores con la misma inclinación al

¹¹⁷ AYALA MALLORY, Op. Cit., Págs. 42 – 44.

¹¹⁸ FRONTISI, CLAUDE (DIRECTOR), Op. Cit., Pág. 293.

detallismo de Brueghel y Bosschaert, armando ramos compuestos por flores de diferentes estaciones, pero sin la simetría de las obras de éstos. Es muy posible que los primeros acercamientos de Ruysch a la imagen de las flores fuera a través de su padre, Frederik Ruysch, famoso botánico y anatomista. Algo que resulta interesante de la obra de esta artista, que conoció el triunfo durante su carrera, es el aparente desorden en el que aparecen dispuestas sus flores.



Figura 150 - Rachel Ruysch (1664 – 1750). *Flores en un jarrón*, 1690. Óleo sobre tela, 57 x 43,5 cm.

Figura 151 - Rachel Ruysch, *Naturaleza muerta de flores sobre tablero de mármol*, 1716. Óleo sobre tela, 48,5 x 39,5 cm.

Figura 152 - Rachel Ruysch, *Flores de verano en jarrón*, óleo sobre tela, 56,5 x 48,6 cm.



Es bastante claro que la pintora coloca sus flores de forma tal que, en cada obra aislada, parecen estar en desorden, pero que, tras la comparación del esquema compositivo de varias telas suyas [Figuras 150, 151 y 152], dejan ver un marcado eje diagonal ascendente que, junto con los muchos delgados tallos que se extienden en todas las direcciones, aportan dinamismo.



Figura 153
Jan Van
Huysum
(1682–1749).
Flores, 1722.
Óleo sobre
tela, 79 x 60
cm.

Cualquier texto cuyo objeto fuera el describir la obra de Ruysch y de Huysum comenzará por aquella, y esto es por dos motivos. Ruysch era dieciocho años, es decir, una generación mayor que Huysum; pero el motivo principal para que Huysum sea tan frecuentemente estudiado a continuación está en el hecho de que su obra deja atrás los fondos oscuros e indefinidos de la fase clásica de la pintura holandesa [su pintura se ilumina a medida que transcurre su carrera]. *Flores* [Figura 153] es un buen ejemplo de sus ramos: se ve un jarrón de terracota con motivos de putti, que remiten a la tradición clásica, flores multicolores entre las que se destaca como un leitmotiv la gran flor roja que corona el ramo, hojas serpenteantes y fondos claros que dejan ver un jardín adornado de estatuas, como en este caso, o un bosque. Aquí, la escultura tiene como tema el momento en que Apolo alcanza a Dafne y ésta comienza a transformarse en laurel, tema esculpido en mármol por el italiano Bernini.

Figura 154
Adriaen Coorte
(activo entre 1683 y 1705).
*Tres nísperos
y una mariposa,*
c. 1705.
Óleo sobre tela.



En franco contraste con la corriente principal, representada por Ruysch, Huysum y sus seguidores, entre los que se ve a Jan van Os, Jean-Baptiste Monnoyer, Abraham Mignon y Abraham Jansz Begeyn, se encuentra la obra de Adriaen Coorte. Sólo se sabe de él que su primera pintura fechada que conocemos data de 1683, y que la última lo está en 1705; que trabajó en torno a Middelburg y que sólo le sobreviven unas pocas obras. De acuerdo con Rosenberg, "A excepción de los artistas que hicieron los precisos dibujos y acuarelas de pájaros, plantas, insectos y conchas que tan populares fueron entre los dilettanti de la época, la tradición holandesa de pintar bodegones sencillos murió prácticamente en el siglo XVIII[...] los cuadros de Coorte son siempre diminutos, y sus motivos y composiciones, modestos"¹¹⁹ [Figura 154]. Su obra suele consistir en una sencilla mesa de madera sin manteles, sobre cuyo tablero se apoyan algunas grosellas, o un manojo de espárragos, o unas cuantas frutillas. Nada más; lejos están las ostras, las langostas, las copas de oro o de nautilo y la abundancia en telas y vajilla. En su lugar, sólo quedan el silencio y la reflexión. Con un acervo de telas tan radicalmente opuestas a la nueva tendencia, es comprensible y lamentable que el trabajo de Coorte hubiera caído en la ignorancia y el olvido hasta épocas recientes.

De difícil clasificación, pero también en contraste con las delicadas flores de Huysum, se encuentra la obra de Otto Marseus van Schrieck (1620 – 1678). Tal como Huysum, Schrieck pinta bosques, pero éstos tienen poco en común

¹¹⁹ Rosenberg, Op. Cit., pág. 375.

con los árboles dorados que aparecían como fondo en sus floreros. Más bien, las obras de Schrieck [Figura 155] parecen instantáneas tomadas en un pantano o alguna zona remota. Tiene en común con Ruysch el hecho de que el artista también practicó esta forma de pintura, pero de forma más mitigada. Las alimañas en la obra de Ruysch son considerablemente más pequeñas y se encuentran atenuadas por la presencia de grandes flores como azucenas, de fuerte contenido simbólico, que hacen recordar a la obra de van der Ast y las luchas entre el bien y el mal que se desarrollaban sobre sus manteles. En contraste, Schrieck realiza un acercamiento a las alimañas, que antes eran accesorios, y las convierte en verdaderas protagonistas; no diluye el efecto de temor con la inclusión de flores coloridas, sino que por el contrario, reduce la gama hasta lograr una obra monocromática, donde los hongos venenosos

reemplazan a los capullos y cada animal se encuentra en conflicto con otro.



Figura 155
Otto Marseus van Schrieck, (1620 – 1678) *Naturaleza Muerta con insectos y anfibios*, 1662. Óleo sobre tela, 50,7 x 68,5 cm.

Aunque estas obras no son estrictamente hablando naturalezas muertas, ya que no representan objetos o animales inertes, es interesante incluirlas aquí para efectuar una observación: donde antes, en obras como las de van der Ast, lo bello y agradable se unían en una sola composición con lo desagradable e inquietante [recordemos los muchos insectos que hacían de la mesa su campo de batalla en la obra *Flores y fruta*, de ese artista, pintada en 1620], a medida que transcurre el tiempo, se separan. Lo repulsivo encuentra su representación en las pinturas de Schrieck y de Ruysch, quien oficia como bisagra, a través de su contacto con la pintura clásica holandesa, con la obra de Huysum, muy posterior, que carece de tal contacto directo y en cuya obra inclusive los fondos neutros se aclaran. Todo se ilumina, sin dejar lugar para las sombras ni las criaturas que podrían hallar su refugio allí, ni para el misterio que durante tanto tiempo había habitado en las pequeñas pinturas holandesas.

Las palabras de Pla con respecto a esta última etapa de la gran pintura

nacional son: "la pintura se academiza, tornándose cada vez más mecánica, más intrascendente y trivial. El virtuosismo llega a fiarse por entero en los efectos pictóricos exteriores, desvinculados de la subjetividad y la invención del que pinta, para hacerse el cuadro por el cuadro mismo. Los pintores de naturalezas muertas, de animales, de marinas o de cuadros de género, tienen entre sí en común que buscan antes que ninguna cosa el **efecto pictórico**[...] Una especie de sibaritismo petulante rige la opinión pública y la vasta sociedad de compradores burgueses. Se reclaman los parecidos alucinantes y los efectos llamativos, con prescindencia de la originalidad de la factura y la profundidad de la materia plástica[...] La pintura holandesa se apagará así con la muerte de sus últimos grandes artistas nacionales –Vermeer de Delft y Rembrandt, en primer plano- y pasará al siglo XVIII en absoluto silencio, sin producir en todo ese tiempo un solo pintor de nota ni una escuela de actividad organizada."¹²⁰

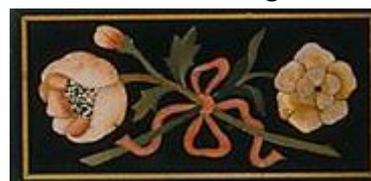
En resumidas cuentas, la pintura holandesa, tan llena de contenido, comenzó a vaciarse del mismo, y su función fue la mera reproducción de efectos. "Durante la segunda mitad del siglo XVIII, la moda [de la pintura de flores] se difundió en Francia e Inglaterra, y a veces se sustituía la pintura por un habilidoso rompecabezas de diminutas piezas de distintos colores en madera, marfil, madreperla y hueso. Fue la manifestación de una época amante de los placeres, pero bajo cuya superficie persistían siempre las realidades espirituales"¹²¹. Los Mainstone parecen contradecirse en estas dos frases. ¿qué realidad espiritual, qué metáfora pueden expresarse en el decorativismo de muebles en mosaico como el de la Figuras 156 y 157? Se trata de ejemplares

bellísimos, pero sus motivos de pájaros y flores difícilmente contengan ese aura que separa el arte de la artesanía.



Figura 156
Melchior Baumgartner
Gabinete con mosaicos de piedra dura, c. 1660-70.
Maderas varias (pino, roble, arce, olivo y ébano), marfil, lapislázuli, piedra dura, oro, plata y cobre.
81 x 68 x 39 cm.

Figura 157



Para concluir, la especialización de los artistas, consecuencia del libre

¹²⁰ PLA, ROGER, Op. Cit., págs. 32, 33 y 34.

¹²¹ MAINSTONE, MADELEINE, Y ROWLAND MAINSTONE, Op. Cit., Págs. 49 y 50.

mercado, fue la causa del crepúsculo de la pintura holandesa. Acaso quien mejor resume la idea es Gombrich: "Sin saberlo, estos especialistas comenzaron a revelar que el tema de un cuadro es mucho menos importante de lo que se creyó; del mismo modo que palabras triviales pueden proporcionar el texto para una bella canción, objetos vulgares podían componer un cuadro perfecto[...] el pintor que plasma una escena bíblica quiere hacernos comprender esto tanto como su manera de concebirla. Pero lo mismo que existe una música excelente sin palabras, existen grandes cuadros sin temas de importancia. Hacia este descubrimiento se encaminaron los artistas del siglo XVII; y los especialistas holandeses que pasaron sus vidas pintando siempre el mismo tema terminaron por comprobar que el tema en sí era de importancia secundaria."¹²²

A la Naturaleza Muerta sólo le restó la decadencia. Se convirtió en los siglos posteriores no ya en un tema de representación, sino en una excusa para la práctica de los diversos lenguajes artísticos. Devenido en temática banal, se transformó en 1837 en el primer tema en ser daguerrotipado.



Figura 157
Louis-Jacques
Mandé Daguerre,
*Interior de una
tienda de
curiosidades.*
Daguerrotipo, 1837.

¹²² Gombrich, Op. Cit., págs. 352 – 353.

Freud inicia su artículo *Lo Siniestro*, del año 1919, definiendo esta categoría como un concepto artístico “que está como a trasmano, que es descuidado por la literatura estética propiamente dicha”¹²³. Más adelante, agrega “poco nos dicen al respecto las detalladas exposiciones estéticas, que por otra parte prefieren ocuparse de lo bello, grandioso y atrayente, es decir, de los sentimientos de tono positivo, de sus condiciones de aparición y de los objetos que los despiertan, desdeñando en cambio la referencia a los sentimientos contrarios, repulsivos y desagradables”¹²⁴. Recordemos la gran cantidad de tratados estéticos cuyo objeto es la definición de lo bello, y cuántos posteriores agregan a este concepto las de lo sublime y lo agradable, y que en cambio, son menos y más recientes los que se ocupan de la exposición de categorías negativas.

En la primera acepción que Freud proporciona con respecto a la categoría de ominoso, indica: “no cabe duda que dicho concepto está *próximo a los de espantable, angustiante, espeluznante*, pero no es menos seguro que el término se aplica a menudo en una acepción un tanto indeterminada, de modo que casi siempre coincide con lo angustiante en general”¹²⁵. Tal temor tiene por objeto a la muerte, y de ahí la preferencia de esta categoría estética en este trabajo acerca de la Naturaleza Muerta, la cual no sólo en sus representaciones de Vanitas pura, encierra una lección acerca de la brevedad de la vida y los falsos placeres terrenales. A propósito de la temática de la muerte en el siglo que nos ocupa, Trías arguye: “Al artista barroco le importa el acto de juntura entre las instantáneas, el «tránsito»: la agonía, la transformación, la metamorfosis, el proceso de emergencia o corrupción... El barroco no sustantiva la vida (como el Renacimiento) o la muerte (como el medioevo tardío). De hecho, la muerte no es sustantiva, ni lo es la vida. No puede hablarse ni de *la* vida ni de *la* muerte. El barroco trueca el sustantivo en verbo. «La muerte» deviene *morir*, la vida deviene *vivir*. Vivir es, de hecho, «vivir muriendo»”¹²⁶.

Brevemente, haremos alusión al nombre a través del cual conocemos el género de la naturaleza muerta. Antes de que esta denominación reemplazara a las demás, las obras acerca de objetos inertes recibían como rótulo la descripción de dichos objetos: los cuadros de frutas recibían el nombre de “fruytagie”¹²⁷, los banquetes de refrigerios se llamaban “bancket u ontbijtjes”¹²⁸, y los pomposos, “pronkstillevens”¹²⁹. Incluso en el año de 1650 estos nombres competían con el de naturaleza muerta o “still-leven” en los inventarios de

¹²³ FREUD, SIGMUND, *Obras completas*, tomo III. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1973. Pág. 2483.

¹²⁴ *Ibidem*, pág. 2483.

¹²⁵ *Ibidem*, pág. 2483.

¹²⁶ TRÍAS, EUGENIO, *Lo Bello y lo Siniestro*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1984. Págs. 182 – 183.

¹²⁷ SCHEIDER, NORBERT, *Op. cit.*, pág 7.

¹²⁸ *Ibidem*, pág. 7.

¹²⁹ ROSENBERG, JACOB, *Op. Cit.*, pág 350.

obras. Hay dos maneras de aludir y describir al género. En los países septentrionales, entre los que Holanda se cuenta, la traducción de la denominación es "vida quieta": recordemos el nombre "still life" en inglés, y "still-leben" en alemán¹³⁰. Los países meridionales, en cambio, adoptaron el nombre peyorativo que André Félibien había empleado para describir el género: "nature morte" en francés, "natura morta" en italiano¹³¹, y "naturaleza muerta" en español.

Omar Calabrese señala que no sólo es despectiva la denominación de los países meridionales, sino que además es incorrecta, porque "no se trata de «objetos inmóviles», sino mejor de «cosas que se han parado en un instante» [...] en otras palabras, no estamos ante objetos inmóviles o estáticos si tales cosas pueden sustituirse por el término «vida», que en sí misma es movimiento. *Lo inmóvil es más bien el instante* o, lo que es igual, el tiempo de la representación de la pintura [...] Al seleccionar un instante como si fuera un siempre anula la temporalidad, la convierte en cero [...] Ahora bien, una operación teórica de este tipo sirve para representar una significación fundamental, a saber: el inexorable paso del tiempo y la vanidad de los placeres mundanos, al menos según la observación de Gombrich, para quien cada naturaleza muerta es una vanitas en potencia desde el momento en que cada objeto material lleva en sí mismo la imagen de su propia consunción [...] Para representar el paso del tiempo (tiempo representado) habrá que bloquear el tiempo de la representación. Por otro lado, dada la equivalencia de tiempo y movimiento en la pintura, para representar este último (movimiento representado) habrá que bloquear el movimiento de la representación"¹³².

Volviendo a la primera pista que Freud proporciona con respecto a la definición de lo siniestro, donde ésta coincide con lo espeluznante y con el temor a la muerte, echemos una mirada a la presencia de insectos en las naturalezas muertas. Los mismos, en su mayoría, hemos señalado, suelen simbolizar el mal, así también como la decadencia y la desintegración. Recordemos el reverso del retrato de Jane-Loyse Tissier, de Barthel Bruyn el Viejo, donde una mosca aparece apoyada en el cráneo; las luchas entre el bien y el mal en las mesas de van der Ast, y la posterior separación de estas dos fuerzas antagónicas, en las "espeluznantes" obras de van Schrieck y las amenas pinturas de Huysum. Las alimañas, y especialmente la mosca, significan la corrupción de la carne, y su presencia entre las flores anuncian su cualidad perecedera. Con el fin de ilustrar definitivamente la índole maléfica de los insectos, tomaremos como préstamo algunas pinturas del francfortés Georg Flegel (1566 – 1638), cuya obra se vio influida tanto por el arte holandés como por el flamenco.

En los párrafos que dedicaremos a Flegel, haremos mención de la monstruosa y gigantesca mosca [Figura 159] que se ve en su *Naturaleza Muerta con pescados* de 1637 [Figura 158]. Puede observarse en este artista la

¹³⁰ CALABRESE, OMAR, Op. Cit., pág. 20.

¹³¹ CALABRESE, OMAR, Op. Cit., pág. 20.

¹³² CALABRESE, OMAR, Op. Cit., pág. 20.

tendencia a maximizar el tamaño de algunos insectos, como es el caso de la desmesurada abeja o avispa en *Pan y dulces*, [Figura 161] o el escarabajo protagonista de su obra *Naturaleza muerta con escarabajo cornudo* [Figura 160], o la enorme chinche de su *Naturaleza Muerta con flores* [Figura 162]. Sin dudas, es notoria la atención que presta a las alimañas en general, ya que no hay obras suyas que carezcan de la presencia de insectos, ratones o incluso pequeños loros; señalemos aquí la presencia de la cucaracha pintada en el plato de porcelana, que aparece en *Pan y dulces*, motivo sin dudas extraño para la pintura de vajilla.

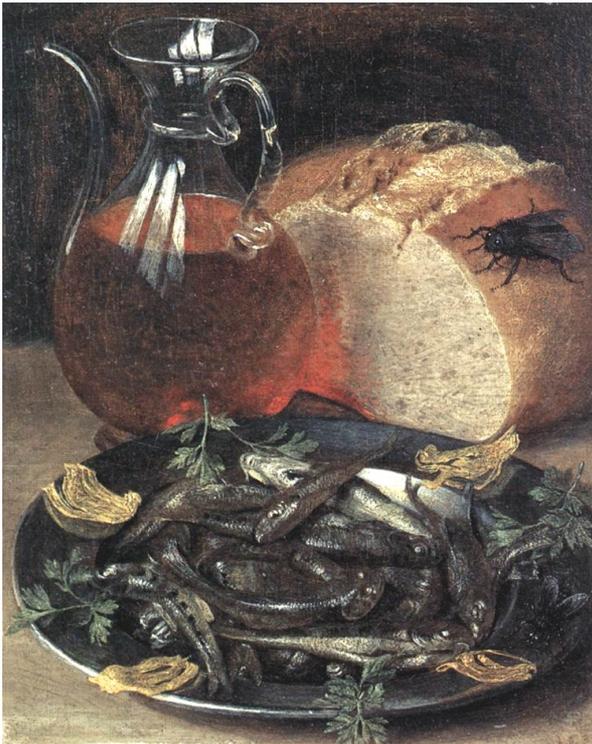


Figura 158 - Georg Flegel (1566– 1638) *Naturaleza muerta con pescados*, 1637, Óleo sobre madera, 19 x 15 cm.

Figura 159 - Georg Flegel, Detalle de *Naturaleza muerta con pescados*, 1637, Óleo sobre madera, 19 x 15 cm.

Figura 160 - Georg Flegel, *Naturaleza muerta con escarabajo cornudo*, 1635, Óleo sobre madera.



¿De qué otra manera se justifica la presencia de un escarabajo cornudo sobre una mesa alemana, si no fuera a través de la observación de los objetos cristianos de características piadosas como el pan, el vino y el pescado, y de la acción casi ofensiva que contra ellos emprende el insecto? Si vemos al escarabajo atacando a los objetos benditos, la acción lo convierte necesariamente en un ser perverso. Recordemos que son los mismos elementos los que sirven de escenario a la malévola mosca. Por último, la referencia a la corrupción de la carne por parte de los insectos se hace realmente evidente en la Figura 162, donde la chinche aparece acompañada por un sapo, los caracoles hermosos y vacíos, las monedas de oro, las flores... y la inquietante vasija dorada adornada con una calavera y tibias, extraño adorno para una casa. Tal como en el caso de la cucaracha pintada en la porcelana, la calavera es seguramente creada por Flegel, y no copiada de la realidad, y colocada como motivo alarmante para inducirnos a pensar en el origen didáctico de las obras.



Figura 161 - Georg Flegel, *Pan y dulces* (detalle)
Óleo sobre madera,
21,7 x 17 cm.

Figura 162 - Georg Flegel, *Naturaleza Muerta con flores*,

Sin fecha, Óleo sobre madera,
22,5 x 15 cm.

Veamos a propósito de las moscas, qué dice el Eclesiastés con respecto a ellas, en su capítulo 10, versículo 1:

“Las moscas muertas hacen que hieda y se corrompa
el ungüento del perfumista...”¹³³

Freud continúa su investigación acerca del concepto de lo ominoso estableciendo que si bien lo siniestro está comprendido dentro de la noción de angustiante, posee además una característica extra: “quisiéramos saber cuál es ese núcleo (particular), ese sentido esencial y propio que permite discernir, en lo angustiante, algo que además es «siniestro»”.¹³⁴

Con estos fines, Freud inicia un estudio a través de la definición en alemán del término “siniestro”. “La voz alemana «*unheimlich*» (siniestro) es, sin duda, el antónimo de «*heimlich*» y de «*heimisch*» (íntimo, secreto, y familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque *no* es conocido, familiar. Pero, naturalmente, no todo lo que es nuevo e insólito es por ello espantoso, de modo que aquella relación no es reversible. Cuanto se puede afirmar es que lo novedoso se torna fácilmente espantoso y siniestro; pero sólo algunas cosas novedosas son espantosas; de ningún modo lo son todas. Es menester que a lo nuevo y desacostumbrado se agregue algo para convertirlo en siniestro.”¹³⁵ Luego el investigador provee de diferentes definiciones del término «*heimlich*», que extrae del texto *Wörterbuch der Deutschen Sprache*, de Daniel Sanders: “*Heimlich*: [...] propio de la casa, no extraño, familiar, dócil, íntimo, confidencial, lo que recuerda al hogar, [...] perteneciente a la casa, a la familia [...] que evoca bienestar, calma confortable y protección segura.”¹³⁶ Pero luego agrega una curiosa significación: “*Esta acepción habría merecido generalizarse, para evitar que tan adecuada palabra cayera en desuso, por su fácil confusión con (2). Por ejemplo: «Los Zeck son todos tan Heimlich (2) -¿Heimlich? ¿Qué quiere usted decir con Heimlich? -Pues bien: que me siento con ellos como ante un pozo relleno o un estanque seco. Uno no puede pasar junto a éstos sin tener la impresión de que el agua brotará de nuevo, algún día. -Nosotros, aquí, le llamamos Unheimlich; vosotros le decís Heimlich. ¿En qué encuentra usted que esta familia tenga algo de secreto e incierto?»*”.¹³⁷ A continuación, Freud incorporará acepciones del concepto de siniestro, *unheimlich*: inquietante, que provoca terror atroz; “empiezo a sentirme unheimlich,

¹³³ *La Santa Biblia*, Op. Cit., pág. 680.

¹³⁴ FREUD, SIGMUND, Op. Cit., pág. 2483.

¹³⁵ *Ibidem*, pág. 2484.

¹³⁶ *Ibidem*, pág. 2485.

¹³⁷ *Ibidem*, pág. 2486. El texto se encuentra escrito en bastardilla en el ensayo de Freud, lo que ha sido respetado en este trabajo.

extrañamente incómodo”.¹³⁸ Es decir, que la palabra *heimlich* evoluciona en una de sus acepciones hasta convertirse en sinónimo de *unheimlich*, su antónimo.

Lo siniestro, agrega Freud, “se da, frecuente y fácilmente, *cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad*”¹³⁹; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado”.¹⁴⁰ Recordemos ahora las palabras de Pla y de Gombrich acerca del destino de la naturaleza muerta a partir de la segunda mitad del siglo: la especialización había empujado a los artistas a la repetida representación de objetos, que revelaban que el tema había perdido su importancia original, y que además, ahora los artistas se volcaban cada vez más hacia un “sibaritismo pictórico” orientado a la consecución de efectos artísticos: “en esta búsqueda –dice Pla- se cae en el peligro, general al arte barroco, de la ilusión óptica (y) el trampantojo”.¹⁴¹

Es perteneciente a la segunda mitad del siglo XVII una nueva especialización de las naturalezas muertas: la “*bedrijghertje*”. Con respecto a esto, dice van Lil: “El gusto por la ilusión óptica, en competición con la naturaleza, marca todas las variedades de la pintura de los Países Bajos¹⁴², pero lleva directamente este exceso de flores a la especialización en el llamado *trompe-l’oeil*, al bodegón ilusorio, en holandés, *bedrijghertje*”¹⁴³. Inmediatamente a continuación, la autora hace referencia a la ya mencionada rivalidad entre Zeuxis y Parrasio, y a la historia de la cortina, por lo que no encontramos mejor ejemplo ilustrativo de trampantojo que la obra *Naturaleza muerta con flores y cortina* [Figura 163]:

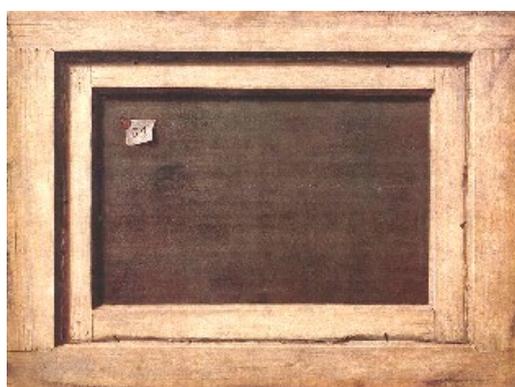


Figura 163 - Adrian van der Spelt (1630 – 1673), *Naturaleza muerta con flores y cortina*, 1658. Óleo sobre madera, 46,5 x 63,9 cm.

Figura 164 - Cornelis Norbertur Gijsbrechts, (c.1630 – después de 1675). *Reverso de un cuadro*, 1670. Óleo sobre tela, 66,6 x 86,5 cm.

¹³⁸ *Ibidem*, pág. 2487.

¹³⁹ La bastardilla es mía.

¹⁴⁰ *Ibidem*, pág. 2500.

¹⁴¹ PLA, ROGER, *Op. Cit.*, pág. 32.

¹⁴² En este texto, se emplea la denominación de Países Bajos para Holanda únicamente.

¹⁴³ AAVV – EDICIÓN DE ROLF TOMAN, *Op. Cit.*, artículo de VAN LIL, KIRA. Pág. 475.

Desafortunadamente, la calidad de la imagen no permite comprenderla en su totalidad. Se trata de un cuadro acerca de un cuadro: como si hubiera una pintura acerca de un ramo de flores en un nicho de piedra, sobre el que se superpone una cortina celeste que se usaba, según la costumbre, para proteger las obras de la luz y el polvo. La cortina, muy a la manera de Parrasio, está pintada sobre la "obra", con un naturalismo mayor que el que van der Spelt aplicó a la pintura de las flores, casi invitando al espectador a apartarla. Algo similar ocurre con la obra del flamenco Gijsbrechts: invita a darla vuelta y a buscar la "verdadera" cara del cuadro. Freud agrega a su artículo referencias de investigaciones anteriores, como la de E. Jentsch, de corte psicopatológico, publicada en 1906. "Según este autor, la circunstancia de que se despierte una incertidumbre intelectual respecto al carácter animado o inanimado de algo, o bien de que un objeto privado de vida adopte una apariencia muy cercana a la misma, son sumamente favorables para la producción de sentimientos de lo siniestro."¹⁴⁴ En el caso de la obra de Spelt, el objeto siniestro es la cortina, que si bien no puede animarse como si de un objeto viviente se tratara, está representada de manera tan magistralmente engañosa que casi nos parece que con algún soplo de viento la misma podría agitarse. En el caso de Gijsbrechts, la obra entera es siniestra.

Volvamos, pensando en esta obra, a *Lo Siniestro*. Freud, en su búsqueda de definiciones, enumera sucesos con relación a lo ominoso con el fin de determinar qué tienen en común. Uno de esos sucesos es el tema del "doble", o aparición de personas o cosas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas. Pensemos entonces, en la *Naturaleza muerta con flores y cortina*. Lo siniestro del concepto del doble es el engaño. Freud agrega a sus menciones de investigadores a Otto Rank y su texto *El doble*, de 1914, y de cómo "este autor estudia las relaciones entre el «doble» y la *imagen en el espejo*¹⁴⁵ o la sombra, los genios tutelares, las doctrinas animistas y el temor ante la muerte"¹⁴⁶. Entenderemos que tal imagen doble, donde hemos subrayado la que proporciona el espejo, puede también incluir a la que proporcionan los trampantojos.

Para definir los factores que hacen que sólo algunas naturalezas muertas sean trampantojos, veamos algunos indicios que enuncia Milman:

- Un trompe-l'oeil se debe integrar perfectamente al medio donde aparece presentado; su emplazamiento debe ser lógico. Por lo tanto, es probable que la presentación museológica de un trampantojo actúe en detrimento suyo. Deberá encontrarse en el entorno lógico de los objetos que reemplaza. A modo de ejemplo, tenemos la Figura



¹⁴⁴ FREUD, SIGMUND, Op. Cit., págs. 2492-2493.

¹⁴⁵ La bastardilla es mía.

¹⁴⁶ FREUD, SIGMUND, Op. Cit., pág. 2493.

165, que se colgó inicialmente en pabellones de caza, donde sus muros probablemente tenían otras perdices muertas clavadas.

Figura 165, WEENIX, Jan Baptist (1621-1660),
Perdiz muerta, sin fecha. Óleo sobre tela, 50,6 x 43,5 cm.

- Ningún elemento representado en el cuadro debe aparecer recortado por el límite del soporte.
- La brecha de la tercera dimensión no debe ser obtenida por una perspectiva demasiado profunda, porque el parecido con la realidad se vería perjudicado con el movimiento del espectador.
- Deben evitarse los personajes vivientes, ya que restan realismo a los objetos (lo que Calabrese llamaba el tiempo cero o instante paralizado).¹⁴⁷

Volviendo a Freud, éste ahonda su lectura del texto de Rank: "En efecto, el «doble» fue primitivamente una medida de seguridad contra la destrucción del yo, un «enérgico mentís a la omnipotencia de la muerte» (O. Rank), y probablemente haya sido el alma «inmortal», del primer «doble» de nuestro cuerpo. La creación de semejante desdoblamiento, destinado a conjurar la aniquilación, tiene su parangón en un modismo expresivo del lenguaje onírico, consistente en representar la castración por la duplicación o multiplicación del símbolo genital. En la cultura de los viejos egipcios esa tendencia compele a los artistas a modelar la imagen del muerto con una sustancia duradera. Pero estas representaciones surgieron en el terreno de la egofilia ilimitada, del narcisismo primitivo que domina el alma del niño tanto como la del hombre primitivo, y sólo al superarse esta fase se modifica el signo algebraico del «doble»: de un asegurador de la supervivencia, se convierte en un siniestro mensajero de la muerte."¹⁴⁸ No olvidemos que el egipcio es uno de los dos orígenes del género que nos incumbe, que servía de apoyo al doble del difunto, suministrándole alimento para el Más Allá.

Continuemos con Freud, acercándonos a la asociación de siniestro y muerte: "Difícilmente haya otro dominio en el cual nuestras ideas y nuestros sentimientos se han modificado tan poco desde los tiempos primitivos, en el cual lo arcaico se ha conservado tan incólume bajo un ligero barniz, como en el de nuestras reacciones con la muerte... El axioma de que todos los hombres son mortales aparece, es verdad, en los textos de lógica, como ejemplo por excelencia de un aserto general, pero no convence a nadie, y nuestro inconsciente sigue resistiéndose, hoy como antes, a asimilar la idea de nuestra propia mortalidad [...] Dado que casi todos seguimos pensando al respecto igual que los salvajes, no nos extrañe que el primitivo temor ante los muertos conserve su poder entre nosotros y esté presto a manifestarse frente a cualquier cosa que lo evoque."¹⁴⁹

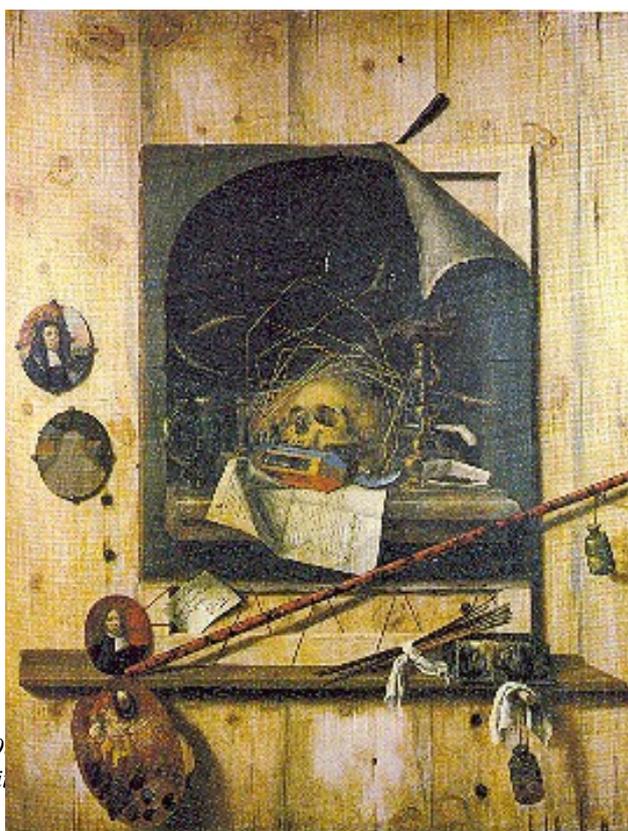
¹⁴⁷ MILMAN, MIRIAM, *Le Trompe-l'oeil – Les illusions de la réalité*, Ed. Skira, Génova, 1982. Pág. 36.

¹⁴⁸ FREUD, SIGMUND, Op. Cit., págs. 2493-2494.

¹⁴⁹ FREUD, SIGMUND, Op. Cit., pág. 2498.

Veamos ahora un trompe-l'oeil que asocia lo siniestro de su propia cualidad engañosa con la muerte. Se trata de otra obra de Gijsbrechts, realizada en 1668, el *Rincón de taller con Vanitas* [Figura 166]. En la tela se ve la representación de otra tela, que, desprendida parcialmente del armazón del bastidor, cuelga de un muro de madera. Junto a ésta, se ven tres miniaturas con retratos, y debajo de la tela, los instrumentos del pintor: paleta, pinceles y frascos. Probablemente haya pocas obras que ilustren mejor el texto de Calabrese: "La naturaleza muerta puede sustituir a un retrato o a un autorretrato, en ausencia de la persona física representada. Pero, el parecido entre naturaleza muerta y retrato no es sólo éste. Hay quien afirma que la naturaleza muerta podría derivar del retrato porque muchos de sus temas estarían ya en este último y sólo tendrían que hacerse autónomos en la primera (como ocurre en el caso de la *vanitas*). Y hay quien ha sostenido también que desde el punto de vista técnico la naturaleza muerta no es otra cosa que un retrato de objetos."¹⁵⁰ Como ejemplo, citemos el proyecto de Guy de la Brosse, descrito en el artículo *Fleurs, Fruits, Velins*. De la Brosse había hecho retratar (portraire) los ejemplares más raros del Jardin Royal en un volumen que se publicaría en 1641; su esfuerzo había sido afortunado, ya que el duro invierno de 1640 había destruido una gran cantidad de plantas y flores exóticas, pero las palabras de de la Brosse no parecen ser pronunciadas con pesar con respecto a la pérdida, sino con esperanzas en la publicación de los "retratos" de las plantas malogradas.¹⁵¹

Volvamos al *Rincón de taller con Vanitas*. En él, la presencia de la muerte no se circunscribe solamente al cráneo y a la vanitas de la tela dentro de la tela. Hay que hacer dos distinciones con respecto a esta obra. La primera es que la obra representada es, justamente, re-presentada; se trata de una autorreferencia, a un cuadro anterior del mismo artista: *Trompe-l'oeil de un trompe-l'oeil* [Figura 168]. Si la obra en la obra es de Gijsbrechts, y si los instrumentos que la rodean son de un artista, es muy probable que pertenezcan a aquél; es decir, los atributos del artista servirían como símbolos de su persona. Y si esto es así, la segunda característica es que, ya que todos los objetos vistos hasta ahora -el taller, la obra, los instrumentos- pertenecen a Gijsbrechts, muy probablemente las miniaturas [Figura 167] lo representan a él.



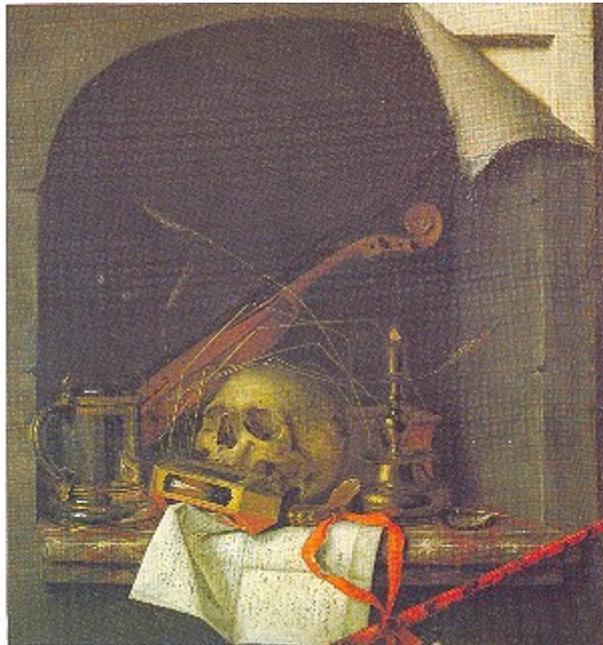
¹⁵⁰ Calabrese, Omar, Op. Cit., pág. 25.

¹⁵¹ AAVV – *L'Âge d'or du Mécénat*, 159 Scientifique, Paris, 1985. Artículo *Fleurs, Fru*

Figura 166 - Cornelis Norbertus Gijsbrechts (c.1630 – después de 1675). *Rincón de taller con Vanitas*, 1668. Óleo sobre tela.

Figura 167 - Cornelis Norbertus Gijsbrechts, Detalle de *Rincón de taller con Vanitas*, 1668. Óleo sobre tela.

Figura 168 - Cornelis Norbertus Gijsbrechts, *Trompe-l'oeil de un trompe-l'oeil*, 1660-1675.



Es precisamente en las miniaturas donde se ve la otra, más extraña, asociación con la muerte: la muerte del artista, representada a través de la omisión del mismo en la segunda miniatura, que muestra un paisaje y una ausencia que se recorta sobre aquél. Casi podríamos conjeturar si la vanitas re-presentada no se trata de otro autorretrato de Gijsbrechts.

Volvamos a las palabras de Rank en el texto de Freud: "el «doble» fue primitivamente una medida de seguridad contra la destrucción del yo, un «enérgico mentís a la omnipotencia de la muerte»".¹⁵² Vemos en la Figura 169 un antecedente de la naturaleza muerta y del trompe-l'oeil: un retrato de pareja, donde se ven al artista y a su esposa. Sobre la mesa, frutas, panes, una jarra y flores. Pero lo más curioso es la aparición de dos moscas fuera de escala: demasiado grandes como para pertenecer a la realidad de los personajes, pertenecen a la nuestra, aparentemente posadas sobre la superficie pintada.

¹⁵² FREUD, SIGMUND, Op. Cit., pág. 2493.

Es en las dos moscas donde se ve ese "enérgico mentís a la omnipotencia de la muerte"¹⁵³. Son, sí, signos de decadencia del cuerpo, pero aquí además son símbolos de la destreza del artista y de su virtuosismo para lograr la tercera dimensión. Encierran, entonces, una paradoja: símbolos de la corrupción de la carne, significan aquello a través de lo cual el artista será recordado por siempre y conjurará los efectos de la muerte: sus cualidades pictóricas. Por otro lado, es curioso y hasta gracioso observar que las moscas aparecen en la mitad que corresponde a la esposa del artista, una inclusive, posada sobre su cabeza.



Figura 169 - Maestro de Francfort (fin del siglo XV- principios del XVI). Retrato del artista y de su esposa, 1480. Óleo sobre madera.

Otro ejemplo del "enérgico mentís" y de la representación del doble, en este caso de objetos que le son propios, lo proporciona el holandés Hoogstraeten, según se desarrolla en el texto de van Lil: "Samuel van Hoogstraeten, alumno de Rembrandt, también halló diversión en el trompe-l'oeil consiguiendo una reconocida maestría. Sin embargo, apreciaba este tipo de cuadros sólo como entretenimiento, mientras que consideraba como verdadero cometido de la pintura los cuadros de historia. Ahí no se cuestionaba solamente la habilidad para la *imitatio*, sino también para la *inventio*. Pero con los *bedrijghertjes* se conseguía mucho prestigio; a él mismo le había otorgado el Emperador de los Austrias una medalla de honor por una perfecta práctica

¹⁵³ FREUD, SIGMUND, Op. Cit., pág. 2493.

ilusoria. Su cuadro de Karlsruhe, *Trompe-l'oeil*... lleno de alusiones a su biografía y a su obra, es un tipo de "autorrepresentación" de su extensa formación como pintor, en la que las gafas son un símbolo del sentido de la vista, y como escritor, indicado mediante los utensilios de escritura y dos dramas escritos por él, mientras que el peine hace referencia al orden de los pensamientos. Con la medalla de oro de honor del Emperador y un poema encomiástico elogia sin rodeos su talento:

«Vosotros, los que dudáis
que la mano diestra de Zeuxis
haya sabido engañar a los pájaros
con planas uvas de color
que un noble consiga superarlo en maestría
con suave pincel y blanca túnica de pintor
ivenid y ved a Hoochstraet!

El que domina todo el mundo cae,
por arte de su pincel, en el mismo error»¹⁵⁴.

Para concluir con este capítulo, veremos aquellas representaciones que, en su afán por reflejar la realidad de la manera más fiel y engañosa posible, han incluido los reflejos de los mismos artistas en el acto de la factura de las obras [recordar además la obra *Naturaleza Muerta con flores*, de Clara Peeters, Figuras 89 y 91]. Además de las mismas, incluiremos la extraña representación de una sirena en una marginalia [Figura 170]. La sirena es un ser fantástico de cualidades fraudulentas: seduce a los hombres con su mitad femenina, pero en realidad es un monstruo, y haciéndoles creer que se encuentran en el mar, los hace estrellarse contra las rocas de la costa. Suele aparecer representada con un espejo, por lo cual, quizás su asociación simbolice que hasta inclusive los reflejos más fieles pueden llegar a mentir-



Figura 170 – *Drollerie* en marginalia perteneciente al Breviario de Isabella, iluminado en Brujas en la década de 1490, por el Maestro de Jacobo IV de Escocia.

nos. Aquí, más que nunca, existe contigüidad entre el espacio y el tiempo del cuadro y los que acontecen en el entorno externo a él. De ahí, señala Calabrese, la proporción casi de 1/1 con los objetos reales en la naturaleza muerta: no solamente por los motivos de mercado, arquitectura y decoración ya mencionados, sino también porque, a diferencia de la pintura de historia, que sostiene la "discontinuidad entre espacio representado y espacio de la observación, en el caso de la naturaleza muerta asistimos al hecho

¹⁵⁴ AAVV – EDICIÓN DE ROLF TOMAN, Op. Cit., artículo de VAN LIL, KIRA. Pág. 475.

contrario¹⁵⁵: la búsqueda de la similitud de la obra con el entorno, que Milman mencionaba en su primer punto. Continuemos con Calabrese: "Pueden establecerse nuevas verificaciones de este doble aspecto (espacio-temporal) de contigüidad y continuidad a través de las huellas disimuladas en la enunciación, como son los reflejos en los objetos de vidrio que aparecen en la escena o sobre cualquier otra superficie reflectante (frutas brillantes, plata, madera pulida)."¹⁵⁶

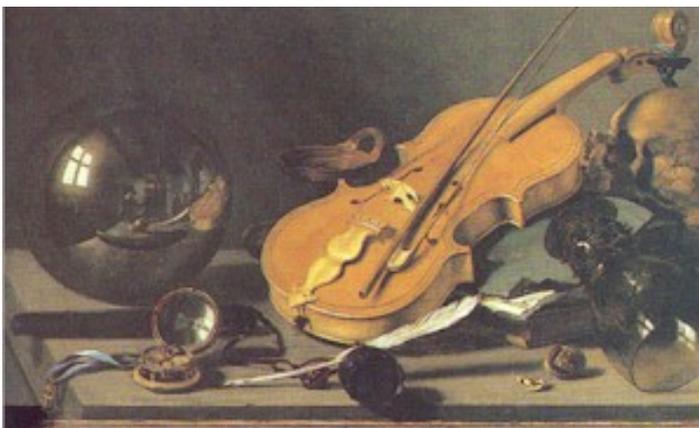


Figura 171 - Pieter Claesz (c. 1597 – 1661). *Vanitas*, Sin fecha. Óleo sobre madera.

Figura 172 - Pieter Claesz (c. 1597 – 1661). Detalle de *Vanitas*, Sin fecha. Óleo sobre madera.



Figura 173 - Atribuido a Pieter Claesz, *Vanitas*, alrededor de la década de 1640. Óleo sobre madera, 28 x 48 cm.

Figura 174 - Atribuido a Pieter Claesz, Detalle de *Vanitas*, alrededor de la década de 1640. Óleo sobre madera, 28 x 48 cm.

¹⁵⁵ CALABRESE, OMAR, Op. Cit., pág. 23.

¹⁵⁶ *Ibidem*, pág. 24.



Figura 175 - Jacob Marrell, *Vanitas*, 1637. Óleo sobre madera.

Figura 176 - Jacob Marrell, Detalle de *Vanitas*, 1637. Óleo sobre madera.

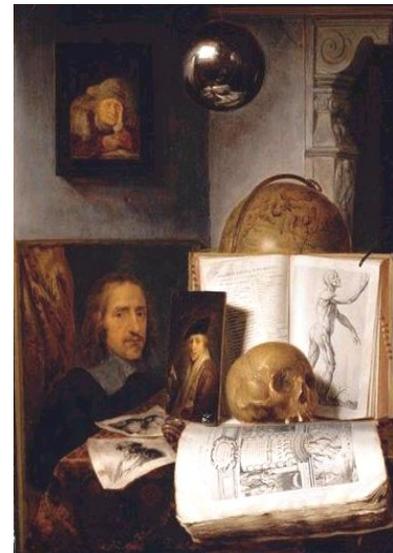


Figura 176 - Simon Luttichuys (1610 – 1661), Izquierda: *Vanitas*, entre 1635 y 1640. Óleo sobre madera, 47 x 36 cm.

Figura 177 - Simon Luttichuys, Centro, arriba: Detalle de *Vanitas*, entre 1635 y 1640. Óleo sobre madera, 47 x 36 cm.

Figura 178 - Simon Luttichuys, Centro, abajo: Detalle de *Vanitas*, Óleo sobre madera.

Figura 179 - Simon Luttichuys, Derecha: *Vanitas*, Óleo sobre madera.

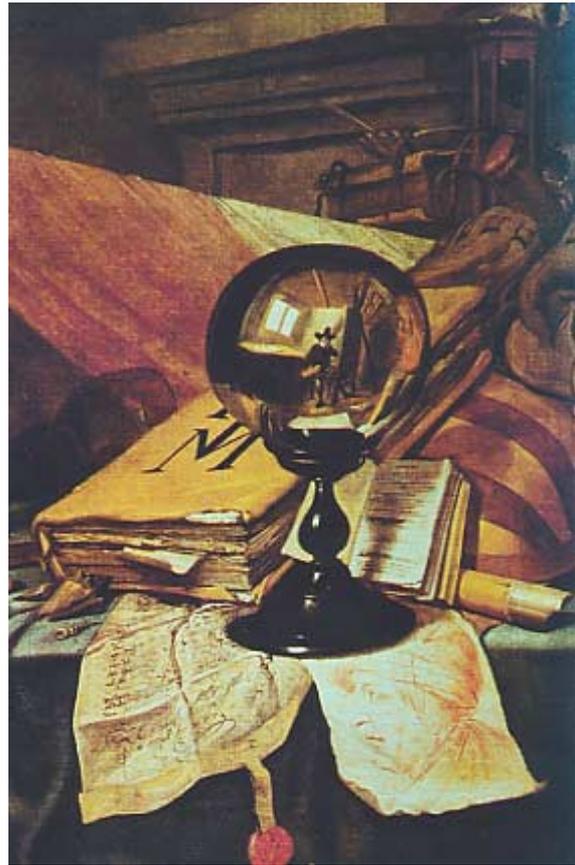


Figura 180 - Vincent Laursz van der Vinne (1629-1702), *Vanitas*. Óleo sobre tela, 49 x 69 cm.

Figura 181 - Vincent Laursz van der Vinne, *Vanitas*. Óleo sobre tela, 49 x 69 cm.



Figura 182
-Abraham van Beyeren,
Banquete.
Sin fecha, Óleo
sobre tela,
99,5 x 120,5 cm.



Figura 183 -Abraham van Beyeren, Detalle de *Banquete*. Sin fecha, Óleo sobre tela, 99,5 x 120,5 cm.

Resulta curioso comprobar que es solamente en obras con la temática de la vanitas donde se ven los reflejos de los artistas con sus bastidores. Es evidente entonces que hay una ligazón entre el tópico de la muerte, de la decrepitud de los elementos terrenales, y la aparición de la figura de los artistas, que en un "enérgico mentís" contradicen el objeto de la vanitas. Vemos surgir, además, una segunda contradicción: la de conservar las apariencias externas, despreciables desde el punto de vista religioso, justamente en la forma de naturaleza muerta que más las critica.

Con respecto a la creación de obras artísticas con características siniestras, Freud habla de la poesía, pero lo mismo podemos aplicar sus palabras al arte pictórico: "[...] El poeta puede exaltar y multiplicar lo siniestro mucho más allá de lo que es posible en la vida real, haciendo suceder lo que jamás o raramente acaecería en la realidad. En cierta manera, nos libra entonces a nuestra superstición [...] nos engaña al prometernos la realidad vulgar, para salirse luego de ella".¹⁵⁷ ¿Por qué si no, reflejaría su imagen en la forma de naturaleza muerta que tiene como objeto el alertarnos de la cercanía de la muerte? La realidad es exaltada de tal manera por el artista, que hasta refleja su figura, pero a la vez, la misma figura contradice tal realidad: congelada para siempre, el público verá la imagen del artista. La esfera espejada tiene una superficie completamente reflectante, pero allí jamás morará la vulgar figura del espectador: sólo la del genio.

¹⁵⁷ FREUD, SIGMUND, Op. Cit., pág. 2504.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo, hemos buscado resolver los temas propuestos:

1. A través del estudio de obras con objetos simbólicos evidentes, comprobar en qué casos se extiende el significado atribuido a otras ramas de la naturaleza muerta: por ejemplo, los relojes típicos de la *vanitas pura*, que extienden su significado de ser índices de un tiempo demasiado breve a todos los objetos que los acompañan en otros subgéneros, como el de los floreros o las *pronkstilleven*; o, menos evidentes, las copas caídas que recobran su significado en las obras de Claesz y Heda. De esta forma, se persiguió hacer extensivo ese significado.
2. Definir tales sentidos a partir de su origen religioso.
3. Estudiar el devenir de los significados, a causa de que actualmente gran parte de ellos se ha perdido, y atribuir las causas de la progresiva pérdida de contenido simbólico al ente que la causó: una larga cadena de motivos donde el principal era el mercado de arte y el cambio del gusto artístico.
4. Estudiar la manifestación plástica no sólo desde la perspectiva de la creación artística, sino desde otros ángulos: el histórico, el religioso, el económico.
5. Estudiar las obras en forma diacrónica, examinando las manifestaciones desde diferentes perspectivas: la formal, la iconológica, y la estética, a partir de una categoría negativa que ha sido soslayada en muchos casos.

En suma, hemos hecho el intento de estudiar antiguos sentidos, costumbres y palabras. Citando a Alberto Manguel: "...la lectura de imágenes más antiguas y sabias nos es esquiva ya. Carecemos de un lenguaje común que sea a la vez profundo y pleno de sentido.

Vivimos de nuevo en la inconclusa torre de Babel."¹⁵⁸

¹⁵⁸ MANGUEL, ALBERTO, *Leyendo imágenes – Una historia privada del arte*, Ed. Norma, Bogotá, 2002. Pág 141.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV – CIPOLLA, CARLO, J.H. ELLIOT Y OTROS, *La decadencia económica de los imperios*, Ed. Alianza, Madrid, 1989. *Capítulo 9, La decadencia económica de Holanda*, de C.R. BOXER.
- AAVV – EDICIÓN DE ROLF TOMAN, *El Barroco – Arquitectura · Escultura · Pintura*, Ed. Könemann, Barcelona, 1997. Artículo *Pintura del siglo XVII en los Países Bajos, Alemania e Inglaterra*, de VAN LIL, KIRA.
- AAVV – *L'Âge d'or du Mécénat, 1598-1661*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1985. Artículo *Fleurs, Fruits, Velins*, de SCHNAPPER, ANTOINE.
- AAVV - *Revista de Psicoanálisis, Tomo XLVII, n° 56, Noviembre-Diciembre 1990*, Editada por la Asociación Psicoanalítica Argentina, Buenos Aires, 1990. Artículo de MIRAMÓN BEATRIZ y NICOLÁS G. BARNA, *Duelo*.
- AAVV – SLAVIN, PABLO E. (DIRECTOR), *Revoluciones burguesas*, Ediciones Suárez, Mar del Plata, 2001.
- ALSOP, JOSEPH, *The Rare Art Traditions - The History of Art Collecting and its Linked Phenomena*, Ed. Harper & Row, Nueva York, 1982.
- AYALA MALLORY, NINA, *La pintura flamenca del siglo XVII*, Ed. Alianza, Madrid, 1995.
- BECKETT, WENDY, *1000 obras maestras*, Ed. El Ateneo, Buenos Aires, 1999.
- BLEIBERG, GERMÁN (DIRECTOR), *Diccionario de Historia de España*, Ed. Alianza, Barcelona, 1981.
- BLYTH, DEREK, *Guía de bolsillo de Amsterdam*, Ed. Folio, Barcelona, 1991.
- BURKE, PETER, *Venecia y Amsterdam - Estudio sobre las élites del siglo XVII*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1996.
- CALABRESE, OMAR, *Cómo se lee una obra de arte*, Ed. Cátedra, Madrid, 1993.
- CHECA, FERNANDO Y JOSÉ MIGUEL MORÁN, *El Barroco – El arte y los sistemas visuales*, Istmo Ediciones, Madrid, 1994.
- COMTE, FERNAND, *Las grandes figuras mitológicas – Ediciones del Prado*, Madrid, 1992.
- CONTI, FLAVIO, *Cómo reconocer el arte barroco – Ed. Edunsa, Barcelona, 1993*.
- DAVENPORT, GUY, *Objetos sobre una mesa, desorden armonioso en arte y literatura*, Ed. Turner, Madrid, 1998.
- DUKELSKY, CORA, *Influencia de las creencias religiosas en el arte egipcio - Ed. Opfyl, Bs. As, 1994*.
- DUKELSKY, CORA, *La vida cotidiana en el arte egipcio - Ed. Opfyl, Bs. As, 1995*.
- DURANT, WILL, *La Edad de la Razón, sus comienzos – Historia de la Civilización europea en el período de Shakespeare, Bacon, Montaigne, Rembrandt, Galileo y Descartes (1558-1648)*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1964. Tomo 2.
- DURANT, WILL, *La Reforma – Historia de la Civilización europea desde Wycliff a Calvino (1300-1564)*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1960. Tomos 1 y 2.

- *Dutch and Flemish Paintings from the Hermitage* (catálogo), dirigido por el equipo curatorial del Museo Hermitage. Ed. Harry N. Abrams Inc, Nueva York, 1988.
- FAIRBANKS MARCUS, MARGARET, *Flower Painting*, Harry N. Abrams Publishers, Nueva York, 1953.
- FONTI, DANIELA, *Los genios de la pintura – Van Eyck*, Ed. Sarpe, Madrid, 1979.
- FREEDBERG, DAVID, *El poder de las imágenes – Estudio sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Ed. Cátedra, Madrid, 1992.
- FREUD, SIGMUND, *Obras completas*, tomo III. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1973.
- FRONTISI, CLAUDE (DIRECTOR), *Historia visual del Arte Larousse*, Ed. Larousse, Santiago, 2004.
- GOMBRICH, E. H., *Historia del Arte*, Ed. Garriga S.A., Barcelona, 1992.
- *Gran diccionario Salvat*, Ed. Salvat, Barcelona, 1992.
- *Gran enciclopedia del mundo*, Ed. Durvan, Bilbao, 1961.
- *Gran enciclopedia Rialp*. Ed. Rialp, Madrid, 1993.
- *Guía visual de pintura y arquitectura*, Ed. Amereida, Santiago, 1997.
- HAUSER, ARNOLD, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Ed. Labor, Colombia, 1994.
- HUIZINGA, JOHAN, *El otoño de la Edad Media – Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, Ed. Alianza, Madrid, 1993.
- JONES, SIDNEY R., *The old houses in Holland*, Studio Editions, Londres, 1986.
- *La Santa Biblia*, Sociedades Bíblicas Unidas, Nueva York, Sin año.
- LIEB-SCHÄFER, ULRIKE, *Amsterdam, guía de viajes*. Ed. Planeta, Buenos Aires, 1994.
- MAINSTONE, MADELEINE, Y ROWLAND MAINSTONE, *Introducción a la Historia del Arte – El siglo XVII*, Ed. Gistavo Gili, Barcelona, 1989.
- MANGUEL, ALBERTO, *Leyendo imágenes – Una historia privada del arte*, Ed. Norma, Bogotá, 2002.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, *La España de Carlos V – El hombre, la política española, la política europea*. Tomo XX, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1986.
- MILMAN, MIRIAM, *Le Trompe-l'oeil – Les illusions de la réalité*, Ed. Skira, Génova, 1982.
- MINGUET, PHILIPPE, *Estética del Rococó*, Ed. Cátedra, Madrid, 1992.
- MOUSNIER, ROLAND, *Los siglos XVI y XVII - El progreso de la civilización europea y la decadencia de oriente*, Ed. Destino, Barcelona, 1981.
- MÜLLER, WERNER, Y GUNTHER VOGEL, *Atlas de Arquitectura, Tomo 2: Del Románico a la Actualidad*, Ed. Alianza, Madrid, 1986.
- NAVARRO, ÁNGEL M., *Pinturas del Siglo de Oro Holandés en colecciones de Buenos Aires*, editado por la Asociación de Amigos del Museo de Arte Decorativo, Buenos Aires, 2003.
- NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN, *Arquitectura Barroca – de la Colección Historia Universal de la Arquitectura*, dirigida por Pier Luigi Nervi- Ed. Aguilar, Madrid, 1979.
- PANOFSKY, ERWIN, *Los primitivos flamencos*, Ed. Cátedra, Madrid, 1981.

- PESCIO, CLAUDIO, *Rembrandt y la pintura holandesa del siglo XVII. Paisajes, técnicas, ciencia y comercio; un pueblo y sus pintores*, Ed. Serres, Barcelona, 1996.
- PLA, ROGER, *La Pintura en Holanda – Siglo XVII*, Ed. Futuro, Buenos Aires, 1946.
- ROSENBERG, JACOB, SEYMOUR SLIVE Y E.H. TER KUILE, *Arte y Arquitectura en Holanda: 1600-1800*, Ed. Cátedra, Madrid, 1994.
- SCHEIDER, NORBERT, *Naturaleza Muerta- Apariencia real y sentido alegórico de las cosas. La Naturaleza Muerta en la edad moderna temprana*, Ed. Taschen, Colonia, 1999.
- SEBASTIÁN, SANTIAGO, *Contrarreforma y Barroco – Lecturas iconográficas e iconológicas*, Ed. Alianza, Madrid, 1981.
- SEBASTIÁN, SANTIAGO, *Emblemática e historia del arte*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995.
- SKIRA, Pierre, *La Nature Morte*, Ed. Albert Skira, Génova, 1989.
- STONE, LAWRENCE, *La crisis de la aristocracia, 1558-1641*, Ed. Alianza, Madrid, 1985.
- TOLLEY, DR. T., *Libro de horas*, Ed. Libsa, Madrid, 1993.
- TRIADÓ, JUAN RAMÓN, *Carlos V y su época – Arte y Cultura*, Ed. Carroggio, Barcelona, 2000.
- TRÍAS, EUGENIO, *Lo Bello y lo Siniestro*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1984.
- ZÁTONYI, MARTA, *Una estética del arte y el diseño de imagen y sonido*, Librería Técnica CP67, Buenos Aires, 1999.
- ZUFFI, STEFANO, *Vermeer – La tranquila dulzura de un rayo de luz*, Ed. Electa, Barcelona, 1999.

SITIOS DE INTERNET¹⁵⁴

- <http://www.wga.hu/welcome.html>
- <http://www.rijksmuseum.nl/index.asp>
- <http://www.abcgallery.com/>
- <http://www.metmuseum.org/home.asp>
- <http://www.amazon.com/exec/obidos/tg/cards/cards-glance/-/B00001LCQD/225869/104-5751097-3691115>
- http://www.artonline.nl/douwes/catalog/bollongier_stilleven.jpg
- <http://mapage.noos.fr/dardelf2/index.html>
- <http://www.internationalauctioneers.com/>
- <Http://www.artnet.com/>
- http://www.museumbredius.nl/schilders_index.htm
- <http://en.easyart.com/content/index.ghtml>
- <http://jama.ama-assn.org/cgi/content/extract/289/3/265>
- <http://www.uwm.edu/People/bendiner/colorILL/>
- <http://cms.dordrecht.nl/dordt?nav=vtviEsHaKnPEbCAaY>
- <http://essentialvermeer.20m.com/index.html>
- <http://www.imagesonline.bl.uk/britishlibrary/>
- <http://www.albanyinstitute.org/resources/archive/dutch/dutch.foodways.htm>
- <http://www.artehistoria.com>
- <http://www.frostburg.edu/dept/phil/forum/SillL2.htm>
- http://www.daheshmuseum.org/education/educational_resources.html
- http://en.wikipedia.org/wiki/Still_life
- <http://www.absoluteastronomy.com/encyclopedia>
- <http://www.answers.com/topic/hierarchy-of-genres>
- <http://www.source.ie/issues/issues0120/issue09/is09edit.html>
- <http://www.students.sbc.edu/albanis03/Stilllife.htm>
- <http://www.artrenewal.org/index.html>
- <http://www.digischool.nl/ckv2/burger/burger17de/lessen/stilleven2.htm>
- <http://mapage.noos.fr/dardelf2/Museum2.html>
- <http://www.shepherd.edu/englweb/artworks/menu.html>
- <http://www.amazon.com/exec/obidos/tg/cards/cards-glance/-/B00001LCQD/225869/104-5751097-3691115>
- http://www.getty.edu/art/collections/artists/artist_k1.html
- <http://www.bbc.co.uk/bbcfour/paintingflowers/artists/subindex/>
- <http://ist-socrates.berkeley.edu/~ah108/Amsterdam/Museum/genpaintings/page3/oosterwijk.htm>
- <http://www.umehon.maine.edu/images/hon211/Claes%20Vanitas%20c.1630.jpg>
- <http://www.steigrad.com/cat/bergoijs01.html>
- <http://www.bluffton.edu/womenartists/womenartistspw/oosterwyck/oosterwyck.html>
- <http://www.bluffton.edu/womenartists/chapter4.html>

¹⁵⁴ Activos por lo menos hasta el día 20 de marzo de 2006.

- <http://www.hoogsteder.com/journal/journal1/peeters/>
- <http://www.nmwa.org/collection/profile.asp?LinkID=668>
- <http://www.steigrad.com/cat/lg/cooper02lg.html>
- <http://www.atelier-rc.com/Atelier.RC/Caramel-Vanity/%20PieterClaesz-Vanitas.jpg>
- http://www.foodnews.ch/allerlei/30_kultur/galerie/stillleben/pages/Heem_Vanitas_Still_Instr.htm
- <http://images.google.com.ar/imgres?imgurl=http://www2.sunysuffolk.edu/prattp/vanitas.jpg>
- <http://www2.sunysuffolk.edu/prattp/&h=816&w=898&sz=173&tbnid=VaVFzxW7IZUJ:&tbnh=131&tbnw=145&hl=es&start=88&prev=/images%3Fq%3Dvanitas%26start%3D80%26svnum%3D10%26hl%3Des%26lr%3D%26sa%3DN>
- http://www.metmuseum.org/toah/hd/nstl/hob_1974.1.htm
http://www.metmuseum.org/toah/hd/nstl/ho_21.152.1.htm
- <http://www.kunstportal-bw.de/skkms03a.html>
- <http://www.olsonlarsen.com/artists.cfm?picID=16&artistid=687&cmd=displayPic&lname=Worthen&fname=Amy>
- <http://www.kunstportal-bw.de/skkms03a.html>
- <http://www.bbc.co.uk/bbcfour/paintingflowers/artists/subindex/>
- http://www.muzeum.narodowe.gda.pl/trans_luttichuys.htm
- http://www.artothek.de/cgi-bin/art_pl/artdetail.pl?language=044&Bildnr=023589&ID=80785
- <http://www.gabriusdatabank.com/pictures/omp/1348/13480060.000.jpg>
- <http://www.reformiert-online.net:8080/t/eng/bildung/gundkurs/gesch/lek1/index.jsp>
- <http://www.artehistoria.com/historia/conmtextos/1297.htm>
- <http://www.tchevalier.com/unicorn/img/cropped sight3.jpg>
- <http://culturitalia.uibk.ac.at/hispanoteca/Lexikon%20der%20Linguistik/ao/ARBOR%20PORPHYRII%20%20%20%20C3%81rbol%20de%20Porfirio.htm>
- <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/l/lairesse/allegory.html>
- <http://www.tldm.org/bible/Old%20Testament/eccltut.htm>

Naturalezas Muertas holandesas fechadas puras, sin la inclusión de figura humana

Artista	Título	Año	Soporte	Medidas en cm.
Aertsen, Pieter	Cristo y la mujer adúltera	1559	madera	122 x 177
Gheyn, Jacques de, I	Naturaleza Muerta Vanitas	1603	madera	82,6 x 54
Gillis, Nicolaes	Mesa servida	1611	madera	59 x 79
Torrentius, Johannes	Naturaleza Muerta emblemática	1614	madera	52 x 50,5
Dijck, Floris Claesz van	Naturaleza Muerta de quesos	c.1615	madera	82,2 x 111,2
Dijck, Floris Claesz van	Naturaleza Muerta con quesos	1615-20	madera	82,5 x 111,2
Dijck, Floris Claesz van	Mesa servida	1622	madera	100 x 135
Claesz, Pieter	Naturaleza Muerta con instrumentos musicales	1623	tela	69 x 122
Claesz, Pieter	Naturaleza Muerta con gran jarra de oro	1624	madera	
Claesz, Pieter	Vanitas con Spinario	1628	madera	70,5 x 80,5
Claesz, Pieter	Naturaleza Muerta con cráneo y pluma	1628	madera	24,1 x 35,9
Heda, Willem Claesz	Vanitas	1628	madera	45,5 x 69,5
Heem, Jan Davidsz de	Vanitas	1628	madera	30,9 x 48
Heem, Jan Davidsz de	Naturaleza Muerta de libros	1628	madera	36 x 46
Maestro de Leiden	Naturaleza Muerta con libros	c.1628	madera	61,3 x 97,4
Claesz, Pieter	Vanitas	1630	tela	39,5 x 56
Francken, Frans II	Banquete en la mansión del Burgomaestre Rockox	1630-35	madera	62,3 x 96,5
Heem, Jan Davidsz de	Naturaleza Muerta de flores con crucifijo y cráneo	1630s	tela	102,8 x 84,9
Heussen, Claes van	Vendedora de frutas y vegetales	1630	tela	157 x 200
Heda, Willem Claesz	Mesa de desayuno con tarta de moras	1631	madera	54 x 82
Ast, Balthasar van der	Canasta de fruta	c.1632	madera	14,3 x 20
Ast, Balthasar van der	Naturaleza Muerta con flores	1632-57	tela	59 x 43
Heda, Willem Claesz	Naturaleza Muerta	1632	tela	44 x 51,5
Claesz, Pieter	Naturaleza Muerta	1633	madera	38 x 53
Claesz, Pieter (atribuido a)	Vanitas	1634	madera	28 x 48
Heda, Willem Claesz	Naturaleza Muerta con aceitunas	1634	madera	58,5 x 83,4
Heda, Willem Claesz	Naturaleza Muerta	1634	madera	44,5 x 62
Heda, Willem Claesz	Naturaleza Muerta con copa de oro	1635	madera	88 x 113
Heem, Jan Davidsz de	Guirnalda de flores y frutos	1635-84	tela	64 x 60
Luttichuys, Simon	Vanitas	1635-40	madera	47 x 36
Uyl, Jan Jansz den	Mesa de banquete	c.1635	madera	79,9 x 94
Claesz, Pieter	Naturaleza Muerta con arenque	1636	madera	36 x 46
Claesz, Pieter	Pipas de tabaco y caldero	1636	madera	49 x 63,5
Francken, Frans II	Gabinete de objetos de arte	1636	madera	74 x 78
Heda, Willem Claesz	Naturaleza Muerta	c.1636	madera	58,5 x 79
Poorter, Willem de	Naturaleza Muerta con armas y banderas	1636	madera	23 x 18
Heda, Willem Claesz	Naturaleza Muerta de desayuno	1637	madera	44 x 56
Heda, Willem Claesz	Naturaleza Muerta	1637	madera	52 x 74,2

Bollongier, Hans	Naturaleza Muerta con flores	1639	madera	68 x 54,5
Teniers, David II	La galería del archiduque Guillermo en Bruselas	1639	tela	96 x 128
Heem, Jan Davidsz de	Mesa de postres	1640	tela	149 x 203
Kalf, Willem	Interior desordenado	1640-50	madera	17 x 13
Schooten, Floris Gerritsz van	Naturaleza Muerta	c.1640	madera	
Steenwijck, Harmen	Vanitas	c.1640	madera	37,7 x 38,2
Kalf, Willem	Naturaleza Muerta con granada	1640-50	tela	103,5 x 81,2
Teniers, David II	La galería del archiduque Guillermo en Bruselas	1640	tela	96 x 128
Teniers, David II	La galería del archiduque Guillermo en Bruselas	1641	tela	96 x 128
Heem, Jan Davidsz de	Jarrón de flores	c.1645	tela	69,6 x 56,5
Kalf, Willem	Naturaleza Muerta	c.1645	tela	103 x 83
Claesz, Pieter	Mesa de desayuno	1646	madera	60 x 84
Claesz, Pieter	Naturaleza Muerta	1647	madera	40 x 61
Teniers, David II	El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería	c.1647	cobre	106 x 129
Velde, Jan van de II	Naturaleza Muerta con alta copa de cerveza	1647	madera	64 x 59
Heda, Willem Claesz	Desayuno con cangrejo	1648	tela	118 x 118
Heem, Jan Davidsz de	Eucaristía en guirnalda de frutos	1648	tela	138 x 125,5
Heem, Jan Davidsz de	Naturaleza Muerta con fruta y langosta	1648-49	tela	95 x 120
Heda, Willem Claesz	Jamón y platería	1649	madera	97 x 80,5
Heda, Willem Claesz	Naturaleza Muerta	1649	madera	59,8 x 79,4
Bailly, David	Vanitas con retrato	c.1650	tela	95 x 116
Heem, Jan Davidsz de	Naturaleza Muerta de flores y frutos	1650	tela	
Heem, Jan Davidsz de	Naturaleza Muerta con flores y fruta	c.1650	tela	
Kalf, Willem	Naturaleza Muerta	1650s	tela	105 x 87,5
Bailly, David	Autorretrato con símbolos de Vanitas	1651	madera	89,5 x 122
Heda, Willem Claesz	Naturaleza Muerta	1651	madera	99 x 83
Teniers, David II	El Archiduque Leopoldo Guillermo en su galería	1651	tela	96 x 129
Heem, Jan Davidsz de	Naturaleza Muerta con fruta	1652	tela	
Beyeren, Abraham van	Gran Naturaleza Muerta con langosta	1653	tela	125,5 x 105,1
Kalf, Willem	Naturaleza Muerta con cuerno de beber	c.1653	tela	86 x 102
Streek, Juriaen van	Naturaleza Muerta	después de 1653	madera	54,5 x 44
Fabritius, Carel	El pinzón dorado	1654	madera	33,5 x 22,8
Heem, Jan Davidsz de	Mesa ostentosa con loros	c.1655	tela	150,5 x 110
Kalf, Willem	Naturaleza Muerta con jarra plateada	1655-57	tela	73,8 x 65,2
Heda, Willem Claesz	Naturaleza Muerta	1657	tela	52 x 74
Heda, Willem Claesz	Naturaleza Muerta con tarta, jarra de plata y cangrejo	1658	tela	
Kalf, Willem	Naturaleza Muerta con plato de plata, copas y fruta	1658	tela	48,5 x 59

Spelt, Adrian van der	Naturaleza Muerta de flores con cortina	1658	madera	46,5 x 63,9
Kalf, Willem	Naturaleza Muerta con fruta, cristalería y plato wan-li	1659	tela	58,4 x 50,4
Aelst, William van	Piezas cobradas y utensilios de caza	1660	tela	86,5 x 68
Heem, Jan Davidsz de	Naturaleza Muerta con fruta, flores, copas y langosta	1660s	tela	87,5 x 72,5
Heem, Cornelis de	Vanitas con instrumentos musicales	después de 1661	tela	153 x 166,5
Kalf, Willem	Naturaleza Muerta con copa	1662	tela	79 x 67
Schrieck, Otto Marseus van	Naturaleza Muerta con insectos y anfibios	1662	tela	50,7 x 68,5
Beyeren, Abraham van	Naturaleza Muerta	1663-69	tela	57 x 52,5
Gijsbrechts, Cornelius	Naturaleza Muerta con autorretrato	1663	tela	93 x 74
Kalf, Willem	Naturaleza Muerta con limón, naranjas y copa de vino	1663-64	tela	36,5 x 30,8
Aelst, William van	Naturaleza Muerta de caza	c.1665	tela	65,5 x 52,7
Aelst, William van	Jarrón de flores con reloj	1665	tela	
Beyeren, Abraham van	Naturaleza Muerta	c.1665	tela	126 x 106
Hoogstraten, Samuel van	Naturaleza Muerta	1666-68	tela	63 x 79
Beyeren, Abraham van	Naturaleza Muerta con ratón	1667	tela	
Schrieck, Otto Marseus van	Naturaleza Muerta con plantas y reptiles	1667	tela	58 x 45,5
Aelst, William van	Pieza cobrada y utensilios de caza	1668	tela	68 x 54
Kalf, Willem	Naturaleza Muerta con jarra Ming tardía	1669	tela	77 x 65,5
Begeyn, Abraham Jansz.	Flores en jarrón de piedra	1670	tela	78 x 64
Gijsbrechts, Cornelius	Reverso de un cuadro	1670	tela	66,6 x 86,5
Gijsbrechts, Cornelius	Quodlibet	1675	tela	
Oosterwijck, Maria van	Flores y fruta	1670s	tela	
Calraet, Abraham van	Naturaleza Muerta con duraznos y uvas	c.1680	tela	
Ruysch, Rachel	Flores en jarrón	1690	tela	57 x 43,5
Weenix, Jan	Liebre muerta y perdices	c.1690	tela	91 x 74
Roestraeten, Pieter Gerritsz. van	Vanitas	1696	tela	71,5 x 57,5
Coorte, Adriaen	Naturaleza Muerta con espárragos	1697	papel montado sobre madera	25 x 20,5
Ruysch, Rachel	Bouquet en jarrón de vidrio	1703	tela	84 x 68
Weenix, Jan	Escena venatoria delante de un paisaje con el castillo bensberg	1703-16	tela	345 x 561,5
Weenix, Jan	Caza de jabalí	1703-16	tela	345 x 206
Weenix, Jan	Escena venatoria delante de una estatua de Diana	1703-16	tela	345 x 214
Coorte, Adriaen	Tres nisperos y una mariposa	c.1705	tela	
Ruysch, Rachel	Jarrón de flores	1706	tela	100 x 81

Huysum, Jan van	Hortensias y otras flores en jarrón	c.1710	tela	62 x 52
Heyden, Jan van der	Naturaleza Muerta con extravagancias	1712	tela	74 x 63,5
Ruysch, Rachel	Naturaleza Muerta con flores sobre tablero de mármol	1716	tela	48,5 x 39,5
Huysum, Jan van	Fruta y flores	c.1720	madera	81 x 60
Roepel, Coenraat	Naturaleza Muerta con frutas	1721	tela	66,5 x 52,5
Roepel, Coenraat	Naturaleza Muerta con flores	1721	tela	66,5 x 52,5
Huysum, Jan van	Flores	1722	tela	79 x 60
Huysum, Jan van	Naturaleza Muerta con flores	1723	madera	81 x 61
Huysum, Jan van	Bouquet de flores en una urna	1724	tela	
Huysum, Jan van	Jarrón de flores en estante de jardín	c.1730	madera	80 x 61
Ruysch, Rachel	Jarrón de flores	c.1730	tela	88 x 86,3
Os, Jan van	Naturaleza Muerta con frutas	1770	madera	43 x 34,5