

Flores (y frutos) de otros mundos

Carmen Ripollés

“Quelle vanité que la peinture, qui attire l’admiration par la ressemblance des choses dont on n’admire point les originaux!”

«Qué vanidad la de la pintura, que atrae la admiración por su semejanza con cosas cuyos originales no son admirados.»

Blaise Pascal, *Pensées* (1660)

Esta frase encierra una paradoja que ha desconcertado a generaciones de creadores, espectadores y críticos de arte a través de la historia del arte occidental. Es una paradoja que, además, parece particularmente apropiada al tema aparentemente insignificante e inocuo de las flores y los frutos en que se centra esta exposición. Muchas de las obras expuestas (y algunas más de los fondos del Banco de España) invitan a similares consideraciones. Desde períodos y geografías distintas, creadores y creadoras que trabajan en una inmensa variedad de medios —desde la pintura tradicional invocada por Pascal hasta instalaciones multimedia— transforman lo aparentemente insignificante en objeto de admiración, de placer sensorial y de reflexión profunda. Así, nos revelan flores y frutos de otros mundos, unos mundos que, aun cuando se asemejan a la realidad, la trascienden. Unos mundos de abundancia infinita, de paraísos artificiales y de colecciones inclasificables. Unos mundos que a veces son literalmente «otros» cuando en ellos se erigen flores y frutos imaginados, inventados o distantes.

Este itinerario comienza en el interior de un palacete de Madrid en el siglo XVII, posiblemente el de Jean de Croÿ, segundo conde de Solre (1588-1638), uno de los nobles flamencos más influyentes de la corte de Felipe IV. Allí, presidiendo una de las galerías del palacio (la Galería Mayor), imaginamos el magnífico cuadro *Pomona y Vertumno*, del madrileño de ascendencia flamenca Juan van der Hamen

y León, que servirá de hilo conductor de este recorrido. Se trata de una pintura mitológica que ilustra un episodio de *Las metamorfosis* de Ovidio, cuando Pomona, diosa de los huertos, las frutas y los árboles frutales, lujosamente ataviada cual princesa o dama aristocrática, ofrece una fruta (¿un melocotón?) a Vertumno, el dios de las estaciones, que en la historia intenta seducir a la diosa disfrazándose de humilde segador. Pomona aparece sentada frente a un frondoso paisaje y un cuerno de la abundancia del que emergen gran cantidad y variedad de frutas y vegetales —uvas, cerezas, limones, peras, melones, melocotones, granadas, cardos, pepinos, tomates, pimientos y calabazas— que se desparraman caprichosamente en el primer plano del cuadro, muchas de ellas tan maduras que, abiertas como por arte de magia, dejan entrever sus jugosas carnes y la multitud de semillas que permitirán su reproducción. Más allá del tema ovidiano, el cuadro es un canto a la abundancia, a la generosidad de la tierra y de la naturaleza, que ofrece sus frutos sin pedir nada a cambio, obviando la dura realidad que conllevan las labores del campo.

La fertilidad y la copiosidad de la tierra han sido los motivos más recurrentes de la representación de flores y frutos, que es el tema de esta exposición. En la Europa del siglo XVII, tales exaltaciones de la abundancia natural estuvieron muy asociadas con nociones de poder nobiliario y monárquico, al insinuar que tal prosperidad quedaba asegurada bajo la tutela de las clases dominantes y su habilidad de domesticar y de apropiarse de lo que de otro modo sería una naturaleza salvaje, inabarcable y hostil. El propio conde de Solre, que muy probablemente exhibiría *Pomona y Vertumno* en su palacio de la calle de Alcalá, poseía varios jardines y huertas, y no es descabellado pensar que allí mismo cultivaba especies idénticas a las que aparecen representadas en la pintura. Además de *Pomona y Vertumno*, los visitantes de su palacio —uno de los principales cometidos de Solre parece haber sido precisamente la práctica de la hospitalidad con fines diplomáticos y políticos— recibirían tales mensajes a través de objetos similares al reloj de sobremesa de bronce dorado de la colección del Banco de España que representa la *Alegoría del verano y del otoño* (c. 1875). En él dos rollizos *putti*, uno

a punto de recolectar unas uvas mientras sujeta una copa y el otro sosteniendo una hoz mientras recoge grandes espigas de trigo, coronan el instrumento que mide el paso del tiempo. Al igual que Vertumno —el dios que controla los cambios de las estaciones—, el reloj domina el ritmo de la naturaleza misma y, como producto de la ingeniosidad humana, se convierte en un símbolo de dominación cultural sobre lo natural.

En el palacio de Solre también se exhibían muchos «bodegones», el término que usamos hoy para referirnos a lo que en el siglo XVII se conocía como «floreros y fruteros» (pinturas de objetos inanimados), y que en otras partes de Europa se ha denominado «naturaleza muerta». Si bien *Pomona* y *Vertumno* no es un bodegón, su énfasis en la descripción ilusionista de frutas y verduras ciertamente nos permite conectar el cuadro con aspectos temáticos y técnicos del género. En el competitivo mundo artístico de la corte madrileña, Van der Hamen destacó precisamente como pintor de bodegones. Uno de los más característicos es el *Bodegón de frutas y dulces* de la Colección Banco de España, que presumimos próximo a *Pomona* y *Vertumno*. Si aquella pintura retrataba la naturaleza en estado puro —bruta, sin intervención humana—, aquí encontramos lo opuesto: naturaleza mediada, transformada, confeccionada. Así, dispuestos estratégicamente sobre un ficticio marco de ventana prestado del pintor toledano Juan Sánchez Cotán, Van der Hamen coloca un frutero rebosante de frutas perfectamente alineadas, y a ambos lados de este, con simetría casi sacra, dos bandejas repletas de frutas confitadas y de pasteles, es decir, naturaleza fabricada, manufacturada mediante intervención humana.

Es muy posible que junto a la *Pomona* de Van der Hamen se encontrara otra obra del mismo pintor y similares características: *Ofrenda a Flora*, en la que una figura de mujer —quizá Glicera (quien, según Plinio, había inventado las guirnaldas de flores)— recibe una ofrenda floral mientras señala con su dedo una magnífica colección de flores esparcidas sobre el suelo. La Colección Banco de España posee una obra de temática similar: un tapiz flamenco dedicado a *Marzo y Abril* que es parte de una

serie dedicada a los meses del año, encargada en 1679 por el IX duque de Villahermosa al tapicero Gerard Peemans, con diseño de David Teniers III sobre idea original de Jan van de Hoecke. En el tapiz, personificaciones de ambos meses centran la composición mientras pequeños cupidos disponen una elaborada guirnalda de flores sembrada de rosas, claveles, lirios y, sobre todo, tulípanes, la flor procedente del Imperio otomano que llegó a ser objeto de deseo por excelencia en los Países Bajos. La **tulipomanía** que sorprendió a las provincias unidas de los Países Bajos entre 1634 y 1637 nunca llegó a tales extremos en España, pero flamencos asentados en España, como el propio Solre —que era un entusiasta de las flores y también las cultivaba en sus jardines—, sin duda apreciaron y ayudaron a extender la admiración por los tulípanes en la corte. De hecho, Van der Hamen fue uno de los primeros pintores españoles que incluyeron tulípanes en sus bodegones, precisamente en dos inusuales composiciones —*Bodegón con florero y cachorro* y *Bodegón con florero y perro*, ambas en el Prado— que también se exhibían en el mismo palacio de Solre.

En el tapiz del Banco de España, aquí imaginado en las estancias palaciegas de Solre, sobrecoge el festival de evocadoras texturas yuxtapuestas (nótese que las alas blancas de una de las personificaciones compiten en sedosidad con los pétalos de las flores de la guirnalda). Durante el Barroco, uno de los principales atractivos de las flores fue sin duda su posición precaria entre los límites de lo natural y lo artificial. Con sus colores fantásticos y formas complejas, las flores (como las conchas marinas, los corales o las plumas multicolores) fascinaban por su extraño parecido a objetos manufacturados por la invención humana. La pericia técnica del tapiz —en la época, mucho más costoso que cualquiera de las pinturas— competiría aquí con la pericia natural de las flores, y de hecho era frecuente comparar jardines sembrados de flores multicolores con tapicerías, alfombras y bordados, así como los pétalos de algunas flores con la seda o el terciopelo.

Comentado [AAJF1]: ¿"tulipomanía"?

Los floreros del toledano afinado en Madrid Juan de Arellano en la Colección Banco de España potencian las cualidades artificiales de las flores. Siguiendo la tradición flamenca, el pintor representa un ramillete imposible, en el que especies que florecen en diferentes momentos del año comparten el mismo instante temporal en un espacio reducido: ¿aguantará el jarrón de cristal el peso de tantas flores? Entre las flores —peonías, jacintos, campánulas, claveles, rosas y el lirio español (*iris xiphium*)—, distinguimos el tan preciado tulipán blanco y rojo plumado o flameado. Los delicados diseños bicolors de estos tulipanes (el más valorado fue el legendario *Semper Augustus*) eran el resultado de los caprichos de la naturaleza (y en muchos casos consecuencia de un virus), a pesar de que los jardineros de entonces trataran por todos los medios de crear tales efectos mediante dudosas intervenciones (cortando bulbos por la mitad, sumergiéndolos en tinta o pintura, o fertilizando la tierra con estiércol de paloma o yeso de paredes viejas). Estos intentos de manipulación «artística» del tulipán eran sintomáticos de la fascinación barroca por oponer, contrastar y poner en competición (aunque muchas veces también en colaboración) las fuerzas de la naturaleza con las del arte. El propio conde de Solre no era ajeno a estos juegos intelectuales. Su inventario de bienes —elaborado tras su muerte en 1638— describe cómo, en la misma galería donde se encontraban pinturas de flores, había accesorios para ramos de flores reales dispuestos en las paredes, invitando al espectador a ponderar la rivalidad entre la realidad y la ilusión, el arte y la naturaleza.

Esta particular cualidad de las flores de generar reflexiones sobre los límites de lo real y lo artificial aparece de forma elocuente en una serie de obras contemporáneas que posee el Banco de España. Dos de ellas son fotografías, un medio que aporta otra vuelta de tuerca más a aquellas reflexiones, al erigirse como medio supuestamente objetivo e inocente, capaz de convencernos de que lo reproducido es la verdad, sin mediación o manipulación.

En *Busan02*, de la serie *Paraísos Artificiales*, Paula Anta retrata una tienda de la ciudad surcoreana de Busan rebosante de flores y de plantas de diversos colores, tamaños y formas, un jardín interior iluminado por focos artificiales. A juzgar por la cercanía del techo bajo, intuimos que el espacio no es especialmente amplio. Sin embargo, la cuidada composición —el suelo de baldosas que retrocede, el recorte del encuadre que sugiere la existencia de muchas más flores más allá de los márgenes de la fotografía y la planta que cuelga del techo en el centro mismo de la imagen— transmite un mensaje indudable de exuberancia natural, aunque meticulosamente ordenada e imposiblemente perfecta. Las flores y las plantas son, por supuesto, artificiales, pero esta circunstancia es prácticamente imperceptible. Tomada desde cierta distancia, la fotografía solo muestra la apariencia, la superficie: una formidable colección de colores y de formas que mueven a imaginar otras sensaciones, como la fragancia de flores reales. Esa misma distancia permite tomar una posición que está muy lejos del prejuicio o de la crítica. Aunque quizá realizadas de forma industrial, estas plantas y flores artificiales son herederas de la tradición coreana de Gungjung Chaehwa, el arte de hacer flores con seda en la corte de la dinastía Joseon (1392-1897), un arte que en 2013 fue reconocido como bien intangible cultural por la Administración del Patrimonio Cultural de Corea del Sur.

Las fotografías de la serie *Art Forms in Mechanism*, de Linarejos Moreno, toman un enfoque opuesto al de Paula Anta, al acercarse a su objetivo de cerca. Su punto de partida es el libro de Karl Blossfeldt *Urformen der Kunst* (1928). En esta publicación, el fotógrafo y escultor alemán mostraba las cualidades escultóricas y gráficas de las plantas, al encuadrarlas con lente casi microscópica, revelando, mediante cuidadas composiciones y efectos lumínicos, una naturaleza espectacular por su sorprendente parecido con lo fabricado. Su capacidad para maravillar se potencia precisamente por su carácter fotográfico: el espectador se sorprende al descubrir que tales diseños existen «realmente» en la naturaleza, a pesar de que Blossfeldt la manipulara incluso de forma física (eliminando hojas, adulterando curvas y, en definitiva, alterándola para convertirla en un objeto artificial).

Linarejos Moreno, a la vez que las cuestiona, juega con las premisas de Blossfeldt. En lugar de la naturaleza, esta creadora fotografía modelos clásicos de las colecciones de la Universidad Complutense de Madrid. Utilizados para la enseñanza de la botánica, estos prototipos florales fabricados por la casa Brendel a finales del siglo XIX en Alemania están realizados con pasta de papel, escayola, alambre, madera, algodón y gelatina, y son articulados para facilitar su desmontaje con fines didácticos. Utilizando el mismo enfoque, esquema compositivo, fondo neutro e iluminación que Blossfeldt en sus fotografías, además de ampliando su tamaño a formato monumental, Linarejos Moreno nos fuerza a ver lo que de otro modo permanecería invisible: las bisagras metálicas, los cortes y soldaduras, y las etiquetas con palabras y números que evidencian su manufactura industrial y mecánica. Aquello que en su día se utilizó como instrumento de enseñanza científica no era sino una interpretación subjetiva y humana (y aquí cabe recordar que el mismo Blossfeldt creó sus fotografías precisamente con fines didácticos). Linarejos Moreno impulsa esta subjetividad al alterar el medio fotográfico de forma casi artesanal, rompiendo con los límites tradicionales de la formación plástica. Por ejemplo, al imprimir sus fotografías sobre grandes lienzos de arpillera —el tejido basto y áspero que se utiliza para hacer sacos—, sus imágenes adquieren cualidades pictóricas. Además, ha tratado la superficie con muchas capas de blanco, de modo que en ciertos pasajes (en el pétalo inferior de *Art Forms Mechanism XXVI*, por ejemplo) los confines entre la fotografía y la pintura se desvanecen y se funden tanto como las identidades de los mismos objetos. Así tratadas, las obras de Linarejos Moreno adquieren otro nivel de significado: la subjetividad de la creadora resistiendo el carácter funcional de las máquinas que ella misma ha fotografiado, quizá un recuerdo autobiográfico de la fábrica metalúrgica familiar.

Desde una perspectiva distinta, Felicidad Moreno abraza el carácter ornamental de las flores en *Loto rosa* (2001). Aquí no hay engaño o apariencia de realidad, sino una superficie pictórica que acepta y celebra la bidimensionalidad. Sobre un fondo de terciopelo estampado, la pintora crea

formas sinuosas que evocan perfiles de flores estilizadas (las mismas que aparecen estampadas en el terciopelo) con pincelada visible y expresiva. El soporte textil trae a la mente un ámbito tan tradicionalmente femenino como el del bordado, expandiendo aún más la asociación tradicional de lo ornamental con lo femenino, a pesar de que a lo largo de la tradición artística occidental ambos hayan sido derogados y rechazados como superficiales, irracionales e irrelevantes.

El énfasis de *Loto rosa* en el motivo floral, además, nos recuerda que a menudo la historiografía artística ha juzgado la pintura de flores desde suposiciones similares. Por ejemplo, en su *Arte de la pintura* (1649), el pintor y tratadista Francisco Pacheco escribe que la pintura de flores «es muy entretenida [...] por la facilidad con que se alcanza y el deleite que causa su variedad»¹. Al invitarnos a reconsiderar lo floral y lo decorativo desde coordenadas feministas recientes, Felicidad Moreno resalta lo que estos elementos tienen de liberadores y de placenteros en un mundo artístico que frecuentemente se presenta como racional, austero y excesivamente serio. Y, al hacerlo, quizá de forma inadvertida, su obra entronca con los orígenes lúdicos y sensoriales de las primeras pinturas de flores y frutos. Varias décadas antes, la pintora rusa Olga Sacharoff también celebraba lo decorativo-floral-femenino en su enérgico *Retrato de la señora Cañas* (1950).

«Artificio», «engaño», «ficciones visuales» son todos términos fácilmente aplicables a obras centradas en la representación de flores y frutos, y más aún al género del bodegón o naturaleza muerta. La representación ilusionista y su capacidad de engañar al espectador, de seducir a la vista, son parte de la génesis y del concepto mismo de estas obras. Esto ya lo sugiere Plinio cuando nos habla del legendario Zeuxis (cuyas uvas pintadas engañaron a unos pájaros que intentaron comerlas) y del no menos famoso Piraico (o Pireico), llamado «Riparógrafo» por dedicarse a pintar cosas humildes e insignificantes, y cuyas obras (a pesar de lo crudo de sus temas) «fueron muy estimadas y premiadas»

¹ Francisco Pacheco. *El arte de la pintura*. Ed. Bonaventura Bassegoda y Hugas. Madrid, Cátedra, 1990, pp. 510-511.

porque «causaban gran deleite y en esta parte alcanzó el artífice suma gloria»². Como nos recuerda Victor I. Stoichiță en *The Self-Aware Image*, ese deleite en el espectador consistía principalmente en la naturaleza engañosa e ilusoria de la representación misma, y en este sentido se puede afirmar que la naturaleza muerta es uno de los primeros géneros metapictóricos, uno de los primeros géneros sobre la pintura misma³.

Liberados del yugo de la narración moralizante y heroica de la *historia* formulada por el tratadista italiano del Renacimiento Leon Battista Alberti, los pintores de naturalezas muertas pudieron centrarse, al fin, en la esencia de la pintura misma, y al hacerlo invitaban al espectador a descubrir la belleza y el significado en las cosas pequeñas, y no menos el ingenio y la pericia técnica del pintor. Ni siquiera los pintores de historia podían resistirse al atractivo de adornar sus pinturas con objetos cotidianos que a menudo terminaban por acaparar toda la atención. La historiografía del arte español abunda en anécdotas de pintores enfurecidos por el modo en que un objeto pintado con especial esmero desviaba la atención del público hacia lo insignificante (según Francisco Pacheco, el racionero de la catedral de Córdoba, Pablo de Céspedes, mandó borrar un vaso en su pintura de la *Última cena* porque, en lugar de reparar en las figuras humanas, todos los que la veían se fijaban en esa «impertinencia»⁴). Unos años antes, el bibliotecario de El Escorial, fray José de Sigüenza, contaba con gran detalle cómo el mismo Felipe II, habiendo hecho poco caso de las figuras representadas en la *Adoración de los pastores* (1588) de Federico Zuccaro para la iglesia del monasterio, reparó en unos huevos que le parecieron inaceptables por ser «cosa impropria un pastor que venía de su ganado a media noche, y aun corriendo, pudiese haber allegado tantos huevos, si no guardaba gallinas»⁵.

Comentado [CR2]: Quitamos los paréntesis aquí? La siguiente frase, que comienza con "unos años antes" hace referencia directa a lo que está entre paréntesis.

² Francisco Pacheco, *ibid.*, pp. 407 y 519.

³ Victor I. Stoichiță. *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*. Cambridge, MA, 1997, p. 18.

⁴ Francisco Pacheco, *ibid.*, p. 521.

⁵ Fray José de Sigüenza. *Historia de la orden de San Jerónimo*, c. 1600, p. 563.

Una de las pinturas de la Colección Banco de España —*Virgen del lirio*, de Cornelis van Cleve (c. 1550)— es un maravilloso ejemplo de este fenómeno que podría llamarse «prehistoria» de la naturaleza muerta. Aquí, la Virgen, ataviada con velo oriental y rodeada de bellísimos ángeles (nótese las alas multicolores de uno de ellos, que además sostiene una naranja), se muestra como Virgen de la Humildad, al estar sentada sobre el suelo de unos escalones de piedra, si bien bajo un improvisado baldaquino de tela que le confiere majestuosidad. Lo que nos interesa, sin embargo, es el detalle que da nombre al título del cuadro, el lirio o iris que se posa magistralmente en el borde del escalón, a tramos quebrado por la edad o el uso, el tallo recién cortado proyectándose hacia el espacio del espectador —más allá del plano pictórico— y asimismo proyectando su sombra sobre la superficie. Este lirio es nuestro punto de entrada, lo que conecta nuestro mundo con el de la pintura, y sin duda un alarde de virtuosismo por parte del pintor, hijo además de Joos van Cleve, uno de los precursores flamencos de este tipo de detalles en composiciones religiosas, y por extensión de la naturaleza muerta como género independiente. En el cuadro del Banco de España, el lirio tiene además una dimensión simbólica, al aludir a la pasión de Cristo, ya que la mariposa que se le acerca simboliza la promesa de su resurrección.

El simbolismo del lirio en el cuadro de Van Cleve, y su asociación con la muerte, nos recuerda que otro tema inevitable en representaciones de flores y frutos es el del paso del tiempo, la decadencia y la desintegración que ello conlleva, y, en suma, la muerte. En *Pomona y Vertumno*, la presencia misma del dios de las estaciones es suficiente para recalcar el avance imperante de las horas, los días y los meses. Y, si nos fijamos un poco más detalladamente en la colección de frutas y verduras desparramadas a los pies de Pomona, podemos ver que algunas hojas ya empiezan a secarse y a ensortijarse, sin duda el principio del proceso imperante de descomposición que seguirá. Nociones similares aparecen en los floreros de Arellano, donde las flores de la parte inferior del ramo ya empiezan a doblarse, quizá a punto de perder algunos de sus pétalos. Además de ser veneradas como

productos artificiales de la naturaleza, por su delicadeza las flores también se asociaban con la fragilidad y la caducidad de la vida. Este amplio tema, conocido en la historia del arte como *vanitas* y en la historiografía española como «pintura de desengaños», también forma parte del concepto mismo de estas obras, de su razón de ser. El ilusionismo en este caso tiene una doble función: por un lado, nos trae a la memoria esas cosas reales y tangibles que representa; por otro, nos sorprende con el trampantojo de la representación.

Que tales ingeniosidades y reflexiones sobre la naturaleza del arte y de la vida (dos conceptos inseparables en la naturaleza muerta) han seguido seduciendo a artistas y a espectadores a través de los siglos parece demostrado si se considera la consiguiente trayectoria y evolución de la obra de arte dedicada a frutos, flores y otros elementos insignificantes. Valgan como ejemplos la *Naturaleza muerta con as de trébol* de Pancho Cossío (1955), la *Comida quemada* de Miquel Barceló (1985), las *Uvas* de Xavier Toubes (1992), el *Armario de bronce I* de Carmen Laffón (1995) y *Sin título* de Mireya Masó (2001).

Encuadrado dentro de la «figuración lírica» del cubismo tardío, Cossío se interesa de nuevo por la naturaleza muerta como género que —desdeñado como inferior y «femenino» por las academias decimonónicas— permite nuevamente la exploración de lo puramente estético y la experimentación de lo pictórico, y que además se rebela contra las jerarquías artísticas tradicionales. En este sentido, y aunque pueda resultar paradójico, el camino iniciado por Cézanne, Picasso, Derain y Braque (entre muchos otros) a principios del siglo XX no es tan distinto del iniciado por los innovadores del género en el siglo XVII: pintores y pintoras como Sánchez Cotán, Fede Galizia, Clara Peeters o Caravaggio. Estos últimos también dieron la espalda a la pintura de historia para revelar la poesía de los objetos ordinarios y para llamar la atención sobre la pintura misma, si bien desde premisas distintas: el ilusionismo de los barrocos queda reemplazado en el cubismo por la desintegración de las formas, por el plano dimensional y la atención a la materia pictórica.

Más allá de la experimentación visual, Cossío también retoma el tema barroco de la *vanitas*, del paso del tiempo y la fugacidad de la vida. En su naturaleza muerta, la composición descentrada y angular denota un momento de tensión, de inquietud o agitación que nos recuerda a las naturalezas muertas del pintor holandés Willem Claesz Heda. Como en aquellas —donde manteles revueltos, vasos desparramados y platos peligrosamente cercanos al borde de la mesa pronostican la caída al abismo y a la nada—, los objetos de Cossío ocupan un lugar incierto y desordenado, que delata la presencia (y consiguiente ausencia) humana: alguien ha dejado esos tenedores sobre la mesa, alguien ha olvidado unas piezas de fruta (¿peras, quizá?) y alguien ha estado jugando a los naipes —motivo frecuente en *vanitas* españolas, como las de Antonio de Pereda, que traen a la mente los caprichos del azar—. Como apunta Maite Méndez, la peculiar pincelada de Cossío, con multitud de veladuras, transparencias y refracciones, refuerza el tema de la evanescencia de la vida, y sus objetos se nos aparecen como fantasmagorías «a punto de diluirse en un magma denso y matérico»⁶.

Unas décadas más tarde, con un lenguaje cercano al neoexpresionismo, el óleo sobre lienzo de grandes dimensiones de Miquel Barceló utiliza la perecedera y manipulable naturaleza de la comida alterada por procesos químicos (hirviendo, friendo...) como punto de partida para una reflexión más extensa sobre la transformación de la materia orgánica, que también incluye la pintura misma. En esta manipulación del óleo que mágicamente se transforma en «comida quemada», encontramos la antigua noción de la pintura como alquimia, y recordamos que la pintura y la cocina —donde en ambos casos se muele, se mezcla y se emulsiona— están más próximas de lo que pueda parecer. Esto ya lo exploró Diego Velázquez en *Cristo en la casa de Marta y María* (1618) y en *Vieja friendo buenos* (1617) —ambos representando acciones relacionadas con la cocina—, y de forma más elocuente lo escribió sor Juana

⁶ Yolanda Romero (ed.). *Flores y frutos. Colección Banco de España*. Madrid, Banco de España, 2022, p. 80.

Inés de la Cruz cuando afirmaba: «¿Qué os pudiera contar, Señora, de los secretos naturales que he descubierto estando guisando?»⁷

En *Uvas*, Xavier Toubes también juega con la transformación matérica que ocurre durante el proceso de creación artística en cinco cerámicas que gravitan entre los límites de la escultura y la pintura. Con formas ovoides, colores arbitrarios, perforaciones y protuberancias, estas extrañas «uvas» fuerzan al espectador a buscar parecidos con uvas reales en un proceso inverso al de las uvas ilusionistas de Zeuxis que, sin embargo, también deriva en desengaño. Frente al control total que el pintor griego ejerció sobre su legendaria pintura, además, Toubes permite que entre en juego el azar, un elemento de incertidumbre que entronca su obra aún más con las premisas del género de la *vanitas*.

Armario de bronce I, de Carmen Laffón, una escultura en bronce patinado, es más comedido, pero no por ello menos evocador del paso del tiempo y de su monotonía, de la poesía silenciosa de lo cotidiano. Es posible que, como escribió en su momento Norman Bryson en su ya clásico *Looking at the Overlooked*, exista una ideología de género que de algún modo (pre)determina —o al menos influye— el modo en que hombres y mujeres artistas se han acercado al género del bodegón.⁸ El drama, el espectáculo y la ostentación de virtuosismo técnico con el que la mayoría de los artistas (hombres) de este recorrido «teatralizan» lo natural (en expresión de Mary Garrard) contrasta con la modesta simplicidad intimista de Laffón.⁹ En esta obra, Laffón no rechaza el espacio doméstico, tradicionalmente asociado con la mujer, sino que lo abraza e interioriza, captando su esencia. Al mismo tiempo, al usar un material de tanto calado histórico como el bronce —habiéndose usado en escultura por civilizaciones antiguas como la asiria, griega, india o beninesa—, Laffón conecta su obra con una

⁷ Sor Juana Inés de la Cruz. *The Answer/La Respuesta*. Ed. Electa Arenal y Amanda Powell. Nueva York, Feminist Press, 1994, pp. 72-76.

⁸ Norman Bryson. *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still-Life Painting*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1990, pp. 136-178.

⁹ La expresión de Garrard aparece en «The Not-So-Still Lives of Giovanna Garzoni», en Sheila Barker (ed.), *The Immensity of the Universe" in the Art of Giovanna Garzoni*. Sillabe, Livorno, 2020, p. 164.

Comentado [AAJF3]: ¿"teatralizan"?

Comentado [CR4R3]: Sí, mejor

larga tradición artística de escultura monumental. Su armario adquiere una dimensión casi atemporal, invocando, con su puerta entreabierta, memorias de tiempos y presencias ancestrales.

En la fotografía *Sin título* de Mireya Masó (2001), lo que capta nuestra atención es la belleza inesperada de una hoja seca y retorcida posada sobre otras verdes y tersas. A través de esta enigmática yuxtaposición, cuidadosamente encuadrada e iluminada, Masó nos sugiere reflexiones sobre la vida y la muerte, el aislamiento y la integración, la naturaleza y el arte.

Volvamos por última vez a la galería del palacio de Solre y examinemos la *Pomona y Vertumno* de Van der Hamen desde un punto de vista final. Entre las frutas y verduras representadas, hallamos tomates, pimientos y varios tipos de calabazas y calabacines, todos originarios de tierras americanas, que, tras los procesos de exploración, conquista y colonización que tuvieron lugar durante el siglo XVI, se habían erigido en virreinos españoles. Aunque a principios del siglo XVII la mayor parte de estas frutas ya se cultivaban en España y estaban relativamente integradas en la dieta local, su consumo todavía estaba marcado por una mezcla de precaución y admiración hacia lo foráneo y lo exótico. Por ejemplo, médicos y expertos en dietética aconsejaban que estos frutos se comieran con moderación, por lo desconocido de sus efectos en la salud. En el *Bodegón de frutas y dulces* de Van der Hamen examinado más arriba, la posición de tres pequeños tomates, dispuestos cuidadosamente sobre el ficticio marco de ventana en uno de los extremos del cuadro, fuerza al espectador a admirarlos con curiosidad y atención, como frutos extraordinarios (de otro mundo) que merecen su propio lugar en el cuadro. En *Pomona y Vertumno*, por el contrario, los frutos americanos se mezclan sin fisuras (perfectamente) con frutos europeos. La abundancia natural que constituye uno de los principales temas del cuadro se expande así al incluir los frutos (literales y figurados) de la conquista y colonización.

Antes de que los frutos americanos pintados por Van der Hamen se convirtieran en algo cotidiano, habían sido recogidos, **escrutinados**, diseccionados, clasificados, nombrados, y también

Comentado [AAJF5]: ¿"escudriñados"?

Comentado [CR6R5]: Sí, mejor

dibujados y pintados —representados— en expediciones botánicas patrocinadas por la monarquía para conocer los recursos naturales y las costumbres de sus nuevas colonias. Al primero de estos proyectos —la *Historia general y natural de las Indias*, de Gonzalo Fernández de Oviedo (1539-1548), el primer trabajo dedicado a la historia natural americana elaborado desde la experiencia factual— le siguió el aún más ambicioso *Historia Natural de Nueva España*, una descripción monumental de flora americana completada entre 1570 y 1577 por el protomédico de Felipe II, Francisco Hernández, con la colaboración de doctores y artistas indígenas americanos en 16 libros y más de 2.000 dibujos de plantas. Por desgracia, estos dibujos originales desaparecieron en el incendio que asoló El Escorial (donde celosamente se guardaban) en 1671, existiendo solo de forma fragmentaria y parcialmente transformada en el *Rerum Medicarum Novae Hispaniae Thesaurus*, publicado en 1651 por el napolitano Nardo Antonio Recchi, así como en la *Historia Naturae Maxime Peregrinae*, del jesuita madrileño Juan Eusebio Nieremberg (1635). A través de cartas escritas por el propio Hernández y de grabados incluidos en Nieremberg, sabemos que los dibujos y pinturas originales tenían colores, y que, aunque Hernández enseñó a los artistas indígenas (*tlacuiloque*) a representar la naturaleza al modo europeo, elementos mesoamericanos permanecieron (pictogramas y glifos). Lo que queda del proyecto de Hernández es, por lo tanto, una versión reducida e incompleta, extirpada del saber, del color y del contexto nativos, y es un ejemplo elocuente del proceso de apropiación y homogeneización totalizadora del conocimiento que caracterizó el lenguaje visual de la historia natural europea en la edad moderna.

A primera vista, los trabajos de Sheroanawe Hakihiuwe y de Fritzia Irizar utilizan algunas de las convenciones visuales y semánticas de ilustraciones científicas creadas al abrigo de expediciones relacionadas con la colonización. Por ejemplo, ambos presentan el esterilizado y aparentemente objetivo fondo blanco, sobre el que los especímenes aparecen dispuestos como objetos de una colección. E Irizar recurre a textos que traen a la mente la uniformidad totalizadora que confiere la

taxonomía linneana (desarrollada por Carlos Linneo en el siglo XVIII). Pero estos creadores recurren a estas estrategias con una mirada intensamente crítica, que invita a la reflexión. En *Wakari (Fruto dulce de la selva)*, Sheroanawe Hakihiwe recupera materiales, formas de representación y significados que entroncan con su cultura de origen, la de los pueblos yanomami del Alto Orinoco, en la Amazonia venezolana. Si bien el fondo neutro se asemeja a la página en blanco de las ilustraciones botánicas europeas, su material —papel de algodón **Lanquarelle** confeccionado con fibras vegetales de la selva amazónica— bebe del conocimiento nativo y de su relación con la naturaleza. En lugar del clínico blanco y negro de muchas ilustraciones botánicas europeas, Hakihiwe aplica rojos y negros, colores con significado ritual para los yanomamis, con trazo visible y humano. Y sus esquemáticos frutos dulces de la selva (*wakari* en una de las lenguas de los yanomamis) recogen símbolos y motivos ornamentales de su cultura. Creadas desde el conocimiento, el respeto y la integración en lo local, las imágenes de Hakihiwe constituyen un revulsivo contra el desarraigo promovido por la tradición europea de la historia natural.

El carácter procesal de la creación artística también cobra protagonismo en los dibujos de Fritzia Irizar, realizados con tinta de cenizas de dólar. En apariencia, sus representaciones de arbustos autóctonos de la selva yucateca remiten a tratados europeos botánicos tradicionales, pero la creadora introduce disonancias que evidencian lo que aquellos tuvieron de construcción cultural ligada a la historia colonial y a sus secuelas. Los dibujos contrastan varios niveles de significado opuestos a través de la aplicación de materiales, convenciones de representación y lenguaje. Por ejemplo, uno de los dibujos incluye la palabra *Kucheel*, que es el nombre maya del cedro, una madera apreciada por su fragancia y usos medicinales en esa cultura. El valor intrínseco de este material nativo en peligro de extinción se contrasta con el accidental y foráneo del dólar, que, sin embargo, controla el desarrollo urbano y turístico en Yucatán. Al aparecer escrita en caligrafía cursiva dorada, además, la palabra *Kucheel* trae a la mente la tipografía típica de los herbarios impresos, recordándonos, al mismo tiempo,

Comentado [AAJF7]: ¿"lanquarelle"?

Comentado [CR8R7]: Sí, eso es

que en aquellos la lengua maya se habría borrado. A pesar del tono crítico, el trazo suelto y casi caligráfico de los dibujos de Irizar desafía las pretensiones homogeneizantes de la cultura científica europea y la extinción de los recursos y de los valores culturales yucatecos.

Por último, y como contrapunto a las dos últimas obras, *Brazilian Rain Forest*, de Peter Hutchinson (2008), propone un enfoque medioambiental de forma más directa, sin recurso a la crítica de la historia natural europea. Se trata de un *foto-collage* construido con imágenes de paisajes reales alteradas mediante técnicas pictóricas que produce una visión de la naturaleza exuberante y frondosa, llena de colorido. Frente al aislamiento del espécimen único sobre el fondo neutro de los libros botánicos europeos, Hutchinson enfatiza la amalgamación de tipos diversos de flores y plantas que han sido fotografiados en sus contextos originales. Al recopilar todos estos fragmentos de naturaleza, el artista crea un paisaje imaginario que, en su abundancia y fertilidad, se asemeja a la selva brasileña, aunque en realidad no lo sea, y así nos insta a recapacitar sobre la fragilidad de una selva amazónica abocada a la desaparición.

Volvemos al punto de partida. En las lujosas estancias del conde de Solre, *Pomona y Vertumno*, de Van der Hamen, abarca muchos de los temas tratados en este itinerario. En una pequeña esquina del cuadro, el pintor nos engaña una vez más. Su firma aparece en un *cartellino*, un trozo de papel simulado que parece estar pegado a la superficie del cuadro.

BIBLIOGRAFÍA

Angelini, Surpik. *Duchamp and Linarejos Moreno*. The TransArt Foundation. 15 de agosto de 2018. thetransartfoundation.org.

Bleichmar, Daniela. *Visible Empire: Botanical Expeditions & Visual Culture in the Hispanic Enlightenment*. Chicago, University of Chicago Press, 2012.

Comentado [CR9]: He añadido los trabajos incluidos en las notas.

Bryson, Norman. *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still-Life Painting*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1990.

Cherry, Peter. *Arte y naturaleza: El bodegón español en el Siglo de Oro*. Madrid, 1999.

Cruz, Sor Juana Inés de la. *The Answer/La Respuesta*. Ed. Electa Arenal y Amanda Powell. Nueva York, Feminist Press, 1994.

Dalmau, Carmen. «Linarejos Moreno, un gabinete de maravillas en el Botánico». *Clavordiando*, 1 de febrero de 2016. <https://clavordiando-magazine.com/mundofoto/panorama/linarejos-moreno-un-gabinete-de-maravillas-en-el-botanico>

Earle, Rebecca. *The Body of the Conquistador. Food, Race and the Colonial Experience in Spanish America, 1492-1700*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 2012.

Garrard, Mary. «The Not-So-Still Lives of Giovanna Garzoni», en Sheila Barker (ed.), “The Immensity of the Universe” in the Art of Giovanna Garzoni. Sillabe, Livorno, 2020, pp. 62-77.

Goldgar, Anne. «Nature as Art. The Case of the Tulip». En Pamela H. Smith y Paula Findlen (eds.), *Merchants and Marvels: Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe*. Nueva York, Routledge, 2002, pp. 324-346.

Jordan, William B. *Juan van der Hamen y León and the Court of Madrid*. New Haven, 2006.

Knox, Giles. *Sense Knowledge and the Challenge of Italian Renaissance Art: El Greco, Velázquez, Rembrandt*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2019.

Marcaida López, José Ramón. *Arte y ciencia en el Barroco español*. Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2014.

Pacheco, Francisco. *El arte de la pintura*. Ed. Bonaventura Bassegoda y Hugas. Madrid, Cátedra, 1990.

Pérez Sánchez, Alfonso. *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*. Madrid, Salas de Exposiciones, Palacio de Bibliotecas y Museos, 1983.

Pérez Sánchez, Alfonso. *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*. Madrid, 1983.

Ripollés, Carmen. «Fictions of Abundance in Early Modern Madrid: Hospitality, Consumption, and Artistic Identity in the Work of Juan van der Hamen y León». *Renaissance Quarterly*, 69, 2016, pp. 155-199.

Romero, Yolanda (ed.). *Flores y frutos. Colección Banco de España*. Madrid, Banco de España, 2022.

Sigüenza, Fray José de. *Historia de la orden de San Jerónimo*, c. 1600.

Stoichiță, Victor I. *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*. Cambridge, MA, 1997.