



GRADO EN HISTORIA

Arte y Sociedad: representaciones en el Siglo de Oro español

Objetos de la vida cotidiana en las pinturas de La Colección Real

Art and Society: representations in the Spanish Golden Age

Daily life objects in the Royal Collection Paintings

MIGUEL RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ

DIR.: DR. JULIO J. POLO SÁNCHEZ

CURSO 2013/2014

JUNIO, 2014

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	2
2. LA PINTURA DE GÉNERO EN LA ALTA EDAD MODERNA	4
3. LA PINTURA DE LA COLECCIÓN REAL: ORIGEN Y FORMACIÓN	7
4. EL MODELO ITALIANO DE REPRESENTACIÓN DE LOS OBJETOS: LA PINTURA BASSANESCA	16
5. EL MODELO NÓRDICO: LA REPRESENTACIÓN DE BODEGONES Y FLOREROS	22
6. LA REPRESENTACIÓN DE LA VIDA COTIDIANA	30
6.1. VAJILLA NOBLE	34
6.2. BANQUETES, ALMUERZOS Y CENAS	37
6.3. JOYAS Y ESCRIBANÍAS	39
7. EL ORDEN SOCIAL: LA VIDA CAMPESINA Y RELIGIOSA	41
8. TRABAJO Y OCIO	48
9. CONCLUSIONES	54
10. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	56
11. ÍNDICE DE ARTISTAS Y OBRAS ANALIZADAS	60

“Antaño se hacía el arte para los dioses y para los príncipes. Quizá ha llegado el momento de hacer el arte para el hombre”

Theóphile Thoré (1807-1869)

1. INTRODUCCIÓN

El presente *Trabajo de Fin de Grado* pretende profundizar en el estudio del arte y de la sociedad del Siglo de Oro, utilizando como fuente la Colección Real del Museo Nacional del Prado. El conjunto de cuadros recopilado en poco más de un siglo, durante los reinados de Felipe II, Felipe III y Felipe IV, constituye una muestra del gusto personal de los monarcas, que imitarán la aristocracia cortesana y las clases nobles de la época. La Monarquía Hispánica de los Austrias se caracterizó por poseer una de las mejores colecciones de arte de Europa y por favorecer la llegada de artistas y sus obras a la Península Ibérica. Muchos de estos cuadros no son ajenos a la sociedad en que se gestaron, más bien al contrario, son la más pura expresión gráfica de tal momento histórico. Serán los objetos de la vida cotidiana que en ellos aparecen los que nos acerquen a establecer conclusiones generales sobre la sociedad y el arte de los siglos XVI y XVII. Con el presente estudio hemos intentando evaluar hasta qué punto la adquisición e inclusión de estos cuadros en la Colección Real respondió al alto aprecio que demostró esa sociedad por la pintura de género.

Como fuente primaria hemos manejado el *Inventario general de pinturas* del Museo del Prado (1990), accesible desde la “Galería online” de la página web del propio Museo. Esta herramienta de búsqueda ha sido diseñada para fines de investigación, docencia y estudio, facilitando (por medio de distintas categorías como la de autor, título de la obra, tema, cronología o número de referencia) la consulta de los fondos que posee la pinacoteca madrileña. Por motivos de espacio no hemos podido incluir imágenes en el presente estudio, aunque pueden ser consultadas en la propia base de datos del Museo <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/>. Asimismo, al final del trabajo recogemos alfabéticamente los artistas citados y los 185 cuadros manejados, que contienen objetos de la vida cotidiana y pertenecieron a la Colección Real.

En el expurgo bibliográfico hemos tenido en cuenta los estudios clásicos sobre la Edad Moderna en la España del Siglo de Oro, acogiendo los diversos planteamientos de la historiografía histórico-artística. Hemos manejado biografías de artistas y estudios monográficos sobre monarcas y personajes destacables de la corte; también se han tenido presentes algunas fuentes literarias, en relación con la gastronomía o el pensamiento humanístico y barroco; paralelamente hemos consultado algunas de las principales monografías sobre iconografía, para acercarnos a la comprensión, en clave simbólica, de algunas obras realistas. Una parte importante de nuestras lecturas han sido los catálogos y los inventarios comentados de exposiciones del Museo del Prado.

Nuestro *Trabajo Final de Grado* pretende poner de manifiesto que hemos alcanzado los objetivos, competencias y destrezas propios del Grado en Historia -Mención en Historia del Arte- de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cantabria. Aspira no sólo a ser considerado acorde, en contenido y profundidad, a los 12 créditos ECTS que se le asignan en el plan de estudios, sino, sobre todo, a ser reflejo de la capacitación académica adquirida a lo largo de sus cuatro cursos. En este punto deseamos manifestar nuestra deuda con cuantos han contribuido a nuestra formación, profesores y P.A.S., y de modo especial a nuestro tutor, el Dr. Julio J. Polo Sánchez por lo sugestivo del tema propuesto y por la abrumadora cantidad de precisiones y sugerencias que han perfilado nuestro estudio.

ABSTRACT

Everyday objects depicted in painting are key elements for establishing the lifestyles of the society in the Golden Age. The paintings that belong to the Royal Collection, guarded in Prado National Museum, constitute clear illustrative examples of that historical context. In addition, they are also a sign of the pictorial tastes of Philip II, Philip III and Philip IV - monarchs who carried out a policy of works of art acquisition and the promotion of the best artists from the 16th and 17th centuries. In these paintings there are religious, historical, mythological and genre scenes, providing a graphical view of daily life, social classes, trades and ways of leisure.

In the present study we will find different ways of representation according to the artistic school to which those works belong. The Italian model of representation was led by the Bassano family painting, and in the Nordic painting model, still lifes and vases will be basic. The study done on each specific element that appears in the paintings allows you to draw general conclusions for a conceptual reflection on art and society in the European Golden Age.

PALABRAS CLAVE

Colección Real – Vida cotidiana – Museo del Prado – Siglo de Oro

Objects – Society – Royal Collection – Golden Age

2. LA PINTURA DE GÉNERO EN LA ALTA EDAD MODERNA

En la pinacoteca madrileña del Museo Nacional del Prado encontramos, entre grandes cuadros que muestran personajes históricos, mitológicos o religiosos, a pastores, artesanos, sirvientes, escritores, médicos, cocineros, músicos, pícaros... Gente común, paisajes y naturalezas que sustituyen a dioses y héroes de la Antigüedad. Ellos representan la pintura de la vida cotidiana, también llamada pintura de género o pintura realista. Son los siglos XVI y XVII los que inauguran esta tendencia en el arte, cada vez más atractiva, y que tendrá en la pintura flamenca su principal, que no único, foco de difusión. La representación antigua de la vida cotidiana estaba subordinada a ilustrar el orden preexistente de la vida (iluminaciones medievales con los trabajos de los meses del año o las estaciones) o como complemento a un tema religioso (un santo realizando una labor manual o la Virgen María amamantando al Niño Jesús). Lo cotidiano, de ahora en adelante, jugará un papel nuevo en la pintura, ocupando el lugar central, y no sometido a otros intereses. El nuevo orden de lo cotidiano queda muy bien reflejado por Tzvetan Todorov:

Así pues, la diferencia no estriba en que antes no se representaran estas actividades, sino en que anteriormente se consideraba que no bastaban por sí mismas como principio organizador del cuadro, mientras que a partir de este momento pueden llegar a serlo. Lo accesorio ha adquirido el estatus de lo esencial, y lo que estaba subordinado se ha convertido en autónomo. Se trata de una tendencia más general que conduce a la progresiva emancipación de los géneros pictóricos profanos respecto a la pintura religiosa, que en épocas anteriores equivale a toda la pintura. (Todorov, 2013: 10-11).

Estos géneros adquieren una dignidad propia, un derecho a existir por sí mismos. Los objetos habituales, las flores o los paisajes, que acompañaban conjuntos pictóricos pasan a formar obras individuales, resultando, por ejemplo, las naturalezas muertas o las vistas de ciudades. Se convertirán en un tema en sí, sin necesidad de acompañar a otros. Es durante el siglo XVI cuando se impone el retrato sobre cualquier género pictórico, a lo que lo acompañará la representación de la vida cotidiana o de género. (Calvo Serraller, 1991)

La pintura dejó de inventar la belleza o de buscarla en lo que la concepción tradicional del orden del mundo la situaba: en Dios o las escenas religiosas, y en los seres humanos con virtudes ejemplarizantes o activos heroicos. Esta pintura encontrará la belleza en los gestos ordinarios y humildes del día a día de los hombres, mujeres, niños y ancianos anónimos. En una misma obra podemos encontrar diversos géneros. Por ejemplo, el retrato, la pintura de

género o la histórica. Esta variedad la encontramos en un cuadro de Bartolomé Esteban Murillo (Sevilla, 1617-1682) cuyo título es: *La Sagrada Familia del pajarito*. En él aparece una sala iluminada según la tradición contrarreformista de los caravaggistas de Utrecht¹, en dónde observamos una composición del cuadro aparentemente intrascendente para el misterio sacro que representa. Es un canto a la vida doméstica, a la familia y al trabajo, que aparece representado en el banco de carpintero de San José y en el costurero de la Virgen María. Si desconociéramos el título y el pasaje bíblico que se refiere a la vida de la Familia de Nazaret, podríamos considerarlo como un cuadro de género. El título de una obra condiciona la interpretación que obtendremos. Desde este momento, el pintor nos invita a observar e interpretar. Podemos aplicar diversos modos de análisis temático: la interpretación alegórica que es la que nos ofrece una imagen codificada de una abstracción (por ejemplo, las virtudes, los pecados cardinales); la histórica que alude al momento o ámbito cultural (bíblicas, mitológicas o de hitos de un pueblo); y la interpretación típica o genérica que está representada por personajes anónimos y carece de cualquier alusión a una historia concreta (Panofsky, 2012).

La alegoría estará presente tanto en el género histórico como en el de la vida cotidiana. La historia será uno de los temas que más use lo cotidiano para encarnarse. También será el retrato el que juegue con estas dos características. Por un lado la representación más o menos fiel del modelo, al que se le añadirán objetos o actitudes que determinen su actitud ante la vida. Por todo ello, en un cuadro de género la persona representada está al servicio de la actividad que lleva acabo o de la circunstancia en la que aparece (Todorov, 2013: 17-20). El reflejo de lo cotidiano, y su cada vez mayor importancia en la pintura de la sociedad del Siglo de Oro, viene precedido de los ideales erasmistas, básicamente protestantes, que incluso llegaron a la “clausura” católica de la España filipina. La tradición erasmista invita a vivir la piedad en las circunstancias normales de lo cotidiano. Según Erasmo de Rotterdam en su *Elogio de la locura*, Dios está en todas partes, así que podemos unir perfectamente vida material y vida espiritual (Erasmus, 1973). He aquí los dos espacios donde convive el ser humano: la casa y el mundo. La primera será el símbolo de la paz, purificación, la virtud doméstica, el recogimiento y el ideal solidario. Sin embargo, de puertas de la casa hacia fuera,

¹ Alfonso E. Pérez Sánchez desmiente la influencia de Caravaggio en los pintores españoles: “no encontraremos en el presunto caravaggismo español ni en su rigor compositivo, a veces aún de impronta cincocentista; ni su solemne, dramática y profunda actitud psicológica, de desolada grandeza en sus últimos años; ni su dibujo cerrado con la pasta de color lisa y unida. Incluso, lo que de un modo superficial puede emparejar más directamente a ciertos pintores españoles con Caravaggio: el uso de la luz dirigida, el violento contraste de la luz y la sombra-lo que, aún hoy, llamamos, quizás superficialmente, tenebrismo o caravaggismo- tiene muchas veces un entronque más directo con los antecedentes venecianos-bassanescos o lombardo-cremoneses, que con su presunto inventor.” (Pérez Sánchez, 1993: 61)

en el mundo está representado el tumulto, los conflictos y los pecados. Es por ello que prácticamente todas las obras que veamos en el interior de la casa estarán marcadas por un ennoblecimiento fuera de lo cotidiano, donde la vida terrenal se impregnará de grandes virtudes. El mundo interior estará representado por la mujer y el espacio mundano por el hombre. La mujer que velará del hogar, siempre encarna las virtudes domésticas (limpieza, alimentación, hijos...), a diferencia del hombre que irá fuera a ganarse el sustento de cada día. (Todorov, 2013: 24-29).

La representación de la vida real, tal y como es, será la fuente de inspiración de los pintores: burgueses, campesinos, ganados, tenderetes, hostales, casas, calles y paisajes, que no son necesario transformarlos, sino que ellos mismos son dignos de representación. La historiografía artística se divide al establecer una dimensión “realista” de la pintura o una dimensión “alegórica”. En cualquier caso, la pintura proporcionará algún tipo de información. En sentido genérico, las actividades domésticas representarían las virtudes de la dedicación, el trabajo y el cumplimiento del deber. Mientras que los juegos, la bebida y las escenas de burdel marcarían las diferentes formas de diversión. Los diferentes significados que podamos encontrar internamente en los cuadros tendrán, habitualmente, una consideración moral, de acuerdo a los intereses de la Colección Real (Orsto, 1986).

3. LA PINTURA DE LA COLECCIÓN REAL: ORIGEN Y FORMACIÓN

La Edad Moderna se introduce en la Historia del Arte bajo el amparo intelectual, filosófico y cultural del humanismo, encarnado en los ideales estéticos del Renacimiento. A aquellos que tenían asegurada una estabilidad económica se les apremiaba de una forma renovada al interés por la ciencia, la cultura y el arte, como medios de sofisticación social y reconocimiento público de poder. El interés por el coleccionismo en la monarquía hispánica moderna no es algo nuevo, ya que era una práctica consolidada en la tradición medieval, como si de una forma ecléctica y erudita se tratase. En el Renacimiento se tenderá a que cualquier objeto podía ser coleccionable si tuviese un sentido científico. A partir de ahora no se tendrá en cuenta la finalidad práctica del objeto, como se hizo en la Edad Media, sino que lo coleccionable tiene un valor autónomo y un sentido lúdico en el arte. De acuerdo a los ideales manieristas, lo excepcional, único o exótico tenía más interés que lo normativo, reglado o común. Hay un mayor interés por todo aquello que esté relacionado con las artes populares, escenas de género o sobre lo cotidiano de la vida, en oposición al refinamiento de la corte. (Morán Turina, 1985: 13). Este interés por la vida ordinaria quedará muy bien reflejado en la pintura que conforma la Colección Real de los Austrias y en especial las obras adquiridas durante los reinados Felipe II, Felipe III y Felipe IV, colección que hoy se custodia, en gran medida, en el Museo Nacional del Prado de Madrid.

La colección que analizaremos es la que se recoge en el *Inventario antiguo* o *Museo Real* que agrupa las obras procedentes de la Colección Real, germen del fondo inicial del Museo del Prado. Fueron propiedad personal primero de los reyes Fernando VII e Isabel II, y luego quedaron vinculados a la Corona hasta la revolución de 1868, cuando se decretó su nacionalización y total propiedad del Estado (Museo del Prado, 1990: 10). No es momento de hacer una historia de la adquisición, donación, legado o adscripción de obras al Museo del Prado, pero ha de tenerse en cuenta que desde 1818 éstas se trasladaron del Palacio Real y los Reales Sitios al Museo Nacional para conformar el grueso de su colección permanente. Al abrirse el Museo un año después, la colección contaba ya con 1.626 cuadros.

La formación de la Colección Real estuvo condicionada por los gustos artísticos y culturales de los monarcas, predominando unas determinadas escuelas pictóricas sobre otras de acuerdo al desarrollo de las relaciones internacionales de cada reinado concreto. Uno de los conjuntos esenciales de las colecciones del Museo del Prado es el formado por los cuadros reunidos por el rey Felipe II, cuyo reinado se extendió entre los años 1556 y 1598. Su condición de hijo del emperador Carlos V lo hizo viajar a los Países Bajos, donde desarrolló

una enorme atracción por la pintura.² No solo tendrá una importante representación en la Colección Real la escuela flamenca, ya que la pintura italiana, fundamentalmente obras de Tiziano Vecellio di Gregorio (Pieve di Cadore, ca. 1489–Venecia, 1576), representa el grueso de obras con contenido de actividades cotidiana. De todos es bien conocida la pasión de Felipe II por la arquitectura, que se desbordó en el proyecto faraónico del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, y que junto a los Reales Sitios del Alcázar de Madrid y El Pardo serán los centros de custodia de una de las principales colecciones de pintura del siglo XVI en Europa. Los Sitios Reales, lugares de actividad política a la vez que de ocio regio, serán el destino atractivo que busquen alcanzar los principales artistas de las escuelas del norte de Italia y de Flandes (Pérez Sánchez, 1993: 19-20).

La importancia de estudiar el desarrollo de la formación de la Colección Real a partir de Felipe II se debe al cambio de concepción sobre la pintura que este impulsó. El emperador Carlos V nunca fue un aficionado o coleccionista de arte, y sólo le interesó como medio de satisfacción dinástica, en donde conmemorar la gloria por él alcanzada y perpetuar la memoria de la dinastía de los Habsburgo (Checa Cremades, 1987). Felipe II experimentó el cambio propio de la concepción humanística de la época y de un hombre apasionado por las ciencias, amante de la pintura por sí misma, sin otra finalidad que la contemplación desinteresada del hecho artístico. El abanico temático que se abrió durante el reinado de Felipe II fue mucho mayor que el de su predecesor Carlos V, pues junto a los de tipo religioso y los connotados retratos, adquirió numerosas obras de trasunto profano, mitológico e histórico. Felipe II iniciará su colección con el legado de obras heredadas de su padre y de su tía, María de Hungría, que fue realmente quien le contagió su gusto por la pintura.

La preeminencia de la escuela italiana en el gusto artístico de Felipe II queda muy bien reflejada en los fondos del Museo del Prado, que posee la mejor colección que pueda contemplarse del que fuera su pintor preferido y favorecido, el véneto Tiziano. El que fuera reconocido por sus contemporáneos como “el sol entre las estrellas”³ es de vital importancia su presencia en la Colección Real, que será a lo largo de la historia, una de las principales causas del gusto por el colorismo en la pintura española.⁴ Entre el monarca y el pintor veneciano existió una importante relación comercial, que se desarrolla de una manera directa,

² La educación artística del príncipe Felipe tuvo lugar entre 1548 y 1551, cuando realizó un viaje por Italia, Alemania y los Países Bajos con el propósito de conocer bien las tierras y gentes cuyos destinos tendría que regir (Brown, 1991: 39).

³ En alusión a la última parte del *Paraíso* de *La Divina Comedia* de Dante Alighieri.

⁴ Algunos autores, como Fernando Checa, han denominado al colorismo en la pintura española “pintura de mancha”, el triunfo del color frente al dibujo, que se hace patente en la pintura de Velázquez y Goya. La peculiar manera de Tiziano de *non finito* se refleja en la pintura de obras realizadas a base de manchas, o como se decía en la España del siglo XVII, de “cruels borrones” o “manchas distantes”.

ya que Felipe II no compraba las obras en el mercado, sino que son enviadas a la Península Ibérica por Tiziano nada más son acabadas en su taller. Esta relación durará y se consolidará en los últimos veinticinco años de la producción del artista. En la presencia de objetos de la vida cotidiana, destacará en la colección italiana de Felipe II los cuadros de escenas de interior, sobre todo banquetes. Pero sin duda, serán las obras de la familia de los Bassano en donde más testimonios encontremos. A la importancia que tuvo la pintura *bassanesca* en la realidad española nos dedicaremos más adelante. Fueron los italianos, tras la muerte de Juan Fernández de Navarrete el Mudo (Logroño, 1526–Toledo, 1579), quienes dominaron la decoración pictórica de El Escorial, lugar de referencia para todo aquel que quería probar suerte en el mercado artístico español del siglo XVI, como hizo en su momento El Greco (Candía, Creta, 1541–Toledo, 1614) (Pérez Sánchez, 1993: 30).

En la escuela española coleccionada por Felipe II destacará el género del retrato, en especial las pinturas de Alonso Sánchez Coello (Benifairó de los Valles, Valencia, ca. 1531–Madrid, 1588) y del flamenco Antonio Moro (Utrecht, Países Bajos, ca. 1519–Amberes, Bélgica, 1578), que buscan la idea de una majestad distante, fría y alejada, tal y como deseaba Felipe II. La tradición retratista de esta época marcará la producción española de los siglos posteriores. Los intereses dinásticos y las funciones conmemorativas fueron los atributos principales que Felipe II consolidó en el retrato. Gracias sobre todo, a la galería de retratos que él mismo institucionalizó en el palacio de El Pardo, conjunto incendiado en su mayoría en 1604.

De los viajes juveniles de Felipe II a los Países Bajos surge su admiración por la pintura del Norte, la que mejor representará los objetos cotidianos en las mesas nobles y populares, así como todo tipo de pintura de género. Llegó a poseer una de las obras más famosas del siglo XV, el *Matrimonio Arnolfini* de Jan Van Eyck (Maaseik, Países Bajos, ca. 1395–Brujas, 1441), hoy en la londinense *National Gallery*. Cuando el rey “prudente” no lograba hacerse con una obra flamenca que le interesaba, mandaba copiarla. Pero sin duda alguna, sus adquisiciones de obras maestras de Hieronymus Bosch, El Bosco (Bolduque, Países Bajos, ca. 1450–1516) y Joaquim Patinir (Dinant ?, ca. 1480–Amberes, 1524) serán las más sobresalientes en la pinacoteca madrileña.

Felipe II inauguró una tendencia coleccionista que se verá reflejada en la enorme cantidad y calidad de las piezas, que los sucesivos monarcas y pintores a su servicio desarrollarán según sus gustos y preferencias. Representa el inicio de una nueva época en el coleccionismo, la era del “megacoleccionista” (Brown, 1991: 67). Esta tendencia se consolidó

con su nieto Felipe IV, centrando el coleccionismo real en torno a las escuelas italianas, básicamente representada en Venecia, y las escuelas flamencas (Checa, 1992). El principal foco de interés manifestado por Felipe II en sus colecciones fue la naturaleza, cuyo estudio aborda de forma ecléctica y enciclopédica. Paralelamente, el tema bíblico, predominante en El Escorial, fue tratado con escenografías fuertemente naturalistas, lo que en el Barroco se llamó “religión silvestre”, muy presente en las obras de los Bassano. Por otra parte, los paisajes flamencos que se presentaban a Felipe II no hacían más que reforzar su imagen como soberano que contaba con importantes dominios en todo el mundo. El gusto naturalista del monarca se vio reflejado en su antecámara, donde hizo colocar pinturas con toda serie de animales exóticos, dibujos, perspectivas de jardines, plantas y frutas.⁵

El gusto de Felipe II por la pintura vacilará entre el modelo clásico y manierista del Renacimiento, que se representa en la pintura italiana, y la escuela flamenca del Norte, convirtiéndose en el paradigma de mecenazgo artístico. De la importancia que tiene la formación de la colección escorialense surge su influencia sobre las líneas estilísticas que recorrerá la pintura española en los primeros años del siglo XVII. Serán reflejo de este cambio hacia contenidos más naturalistas los bodegones o los cuadros llamados de “cosas de cocina y frutas”, cada vez más presentes en palacios y grandes casas españolas del Siglo de Oro (Morán Turina, 1985). A la muerte de Felipe II encontramos una corte a la que le gusta el arte, no solo como disfrute estético, sino que también entiende de él.⁶ Encontramos una corte con las mejores colecciones artísticas y de una riqueza inmejorable, empezando por la real y siguiendo por las privadas. Por citar algunos ejemplos, la colección del secretario Antonio Pérez, la del arzobispo García de Loaysa o la del diplomático Juan de Borja eran de una calidad artística sobresaliente.

La interpretación tradicionalmente negativa que se ha venido ofreciendo del reinado de Felipe III lo ha sido especialmente en lo que se refiere al coleccionismo artístico. Su etapa de gobierno ha sido considerada un paréntesis oscuro entre los gloriosos reinados de Felipe II y Felipe IV, dos referentes claramente coleccionistas en los Austrias españoles (Brown, 1991: 89). El reinado de Felipe III (1598-1621) ha estado influenciado por la personalidad de un monarca sin voluntad o energía, oscuro, de un intenso fervor religioso e incapaz para los asuntos de Estado.⁷ De ahí que Cruzada Villaamil afirmase que:

⁵ Un interés hacia lo natural y gusto por lo exótico que incluso aparecerá reflejado en los ornamentos usados para las ceremonias religiosas de finales del siglo XVI.

⁶ Muy citados son los certeros y profundos comentarios del padre Sigüenza sobre las pinturas de El Escorial.

⁷ El propio Felipe II días antes de morir (13 de septiembre de 1598) confesó su amargura y decepción ante la congoja de dejar el trono a su hijo, diciendo: “Me temo que lo han de gobernar”. (Morán Turina, 1997: 63)

El poderoso impulso que dio Felipe II a las artes, a causa de la obra del monasterio de El Escorial, no era posible que su hijo don Felipe III lo prosiguiese con igual vigor. Falto del grande objeto y de la tenacidad y perseverancia con que su padre llegó a realizar el propósito de enriquecer su querido monasterio con cuantas obras maestras del arte pudiera adquirir en Europa, y con el trabajo de los artistas que en su tiempo había fuera y dentro de España, murieron, puede decirse, con Felipe II, los mejores pintores de su tiempo (Cruzada Villaamil, 1874: 7).⁸

En cuanto a lo que se refiere a la Colección Real, a la que se le dota durante el reinado de Felipe II de un carácter estable y consolidado, debemos resaltar las dos primeras sedes palaciegas que la acogieron. Entre 1602 y 1606 la corte se estableció en la ciudad de Valladolid y después en el Real Sitio de El Pardo, hacia donde se desplazaron y reordenaron una parte importante de las colecciones pictóricas de la Corona.⁹ Valladolid, como centro artístico por unos breves años, se vio enriquecido por la colección de retratos de Antonio Moro, Tiziano y Sánchez Coello que estaban en el Alcázar madrileño. Aparecieron en la capital castellana los primeros óleos de Peter Paul Rubens (Siegen, Alemania, 1577–Amberes, 1640),¹⁰ cuando viaja agasajado por el rey de España y su favorito el duque de Lerma, así como varias series de cuadros encargados a Vicente Carducho (Florencia, ca.1576–Madrid, 1638), y no deja de interrumpirse el flujo de artistas italianos hacia España.

La modernidad, en cuanto a colecciones artísticas, había llegado a la Península Ibérica desde los últimos años de Felipe II, con la incorporación del nuevo género de pintura de naturalezas muertas y bodegones. Supuso un auténtico éxito, influenciado por la pintura italiana y de forma especial por Michelangelo Merisi da Caravaggio (Milán, 1571–Porto Ércole, 1610). Este tipo de pintores eran conocidos como los reformistas, término que expresa su rechazo al complejo estilo manierista (Brown, 1991: 90). Durante el reinado de Felipe III las colecciones experimentarían un cambio de orientación hacia contenidos más profanos. Fueron más abundantes las escenas de tipo *bassanescas*, los cuadros de los sentidos, los meses y las estaciones del año, los paisajes flamencos, los retratos, las escenas de cocina y los bodegones (Morán Turina, 1985: 231 y ss.)

⁸ Cruzada Villaamil, G. (1874): *Rubens, diplomático español*. Madrid: Revista europea. en Morán Turina, 1997: 19.

⁹ Encontramos abundantes noticias de compras y traslados de pinturas. Felipe III marginará el Alcázar de Madrid y El Escorial, espacios preferidos por su padre y su hijo posteriormente para situar la corte, y por consiguiente la Colección Real.

¹⁰ Varios hechos interesantes para nuestro estudio hará constatar cuando llegue a España: la existencia de unas admirables Colecciones Reales, que eran un estímulo para un progresivo conocimiento de la pintura por parte de los aficionados y el bajo nivel de la escuela española para la pintura. (Morán Turina, 1985)

En la corte de Felipe III, a pesar de no contar con artistas extraordinarios, florecieron las artes y se enriqueció la Colección Real con más de cuatrocientos cuadros (Madrado, 1884: 218-222). Parte se puede deber a la colección comprada al conde de Mansfeld en 1608 y algunos cuadros de la almoneda del cardenal Sandoval, fallecido en 1609. Todo tipo de reforma o adquisición en la corte estuvo animada por el duque de Lerma, valido del rey. Su personalidad ambiciosa le hacía buscar el máximo lucro en sus actividades, así como situar al rey en el centro de la brillante corte que él mismo dirigía. La Colección Real no se vio tan acrecentada como en los reinados de Felipe II y Felipe IV, y géneros como el retrato seguirán con asiduidad ampliándola, que buscará dotarse de un programa iconográfico que aluda a las virtudes reales por medio de figuras del Antiguo Testamento. La concepción de la pintura de temática religiosa fue monumental y expresiva, preocupándose por la iluminación y la soltura pictórica procedente del mundo veneciano.¹¹

Entre los artistas españoles de este periodo dignos de mención, cuya obra se incluyó en la Colección Real, figuran Bartolomé Carducho (Florencia, ca. 1560–El Pardo, 1608), marchante que proveyó de un gran número de obras italianas, y su hermano Vicente Carducho, referente por excelencia de la pintura madrileña durante el primer tercio del siglo XVII. Ejemplos sobresalientes también son Félix Castello (Madrid, 1595-1651), Eugenio Cajés (Madrid, 1575-1634), Juan van der Hamen y León (Madrid, 1596-1631), Juan Bautista Maíno (Pastrana, Guadalajara, 1581–Madrid, 1649), Juan Pantoja de la Cruz (Valladolid, 1553–Madrid, 1608) o Francisco Ribalta (Solsona, Lérida, 1565–Valencia, 1628). Estos artistas locales fueron capaces de satisfacer la demanda interior de pintura con una abundantísima producción en serie, que buscaba imitar a las escuelas flamenca e italiana, obligado punto de referencia. Los afanes coleccionistas de la clientela española, fuertemente influenciada por los gustos de la realeza, se resolvían con pintores especializados en paisajes, bodegones, retratos o floreros.¹²

Los gustos de la nobleza daban prevalencia a composiciones de italianos y flamencos, que ocupaban los lugares de honor en sus galerías. Quienes tenían la posibilidad de hacer sus compras en los mercados internacionales sólo recurrían a los artistas españoles para obtener retratos. Un cambio de tendencia que se verá consolidado en la formación de la Colección Real con Felipe IV, mecenas de las artes por excelencia. Las grandes colecciones reales y de la nobleza de esta época ofrecían conjuntos tan deslumbrantes que llegó a ponerse de moda entre las capas altas sociales la visita de las estancias en las que se cobijaban en casas y

¹¹ Es lo que se ha definido como manierismo forzado o primer naturalismo español.

¹² Sobre la valoración económica de este tipo de cuadros (Cherry, 1999: p 48-49).

palacios. En la literatura de la época encontramos ejemplos de personajes que invitan a otros a contemplar sus obras de arte y a comentarlas. Un interesante documento es la crónica de la visita del cardenal Barberini a Madrid en 1626, en donde estuvo setenta y ocho días recibiendo los respetos de la nobleza cortesana, a lo que el protocolo le obligaba a devolver la visita en sus propias casas. Su diario de viaje redacta con minuciosidad la disposición de los interiores y la decoración de los palacios madrileños (Morán Turina, 1997: 31).

El coleccionismo de pinturas en la corte de Felipe IV¹³ tuvo un auge espectacular por la influencia que ejerció el propio monarca. Éste auge fue algo que sorprendió a sus contemporáneos, tal vez por compararlo con el periodo anterior, considerando al rey “católico” como el mecenas por excelencia en Europa. El rey, desde su acceso al trono con tan solo dieciséis años, se convirtió en un gran conocedor y coleccionista de pintura. A diferencia de los viajes juveniles de su abuelo por tierras flamencas, su afán coleccionista le vino por su educación y el ejemplo de familiares cercanos. Tres visitas a la corte de los Austrias serán decisivas para fomentar su gusto pictórico y por tanto la Colección Real. En primer lugar, en 1623, la visita del Príncipe de Gales, Carlos, acompañado por el duque de Buckingham; la segunda, la del cardenal Francesco Barberini en 1626; y por último, Pedro Pablo Rubens en 1628. Los tres, reputados amantes de la pintura, aprovecharon su estancia madrileña para contemplar y adquirir excelentes obras. Su comportamiento dejó una fuerte impresión en el rey (Brown, 1991: 197-198). El propio Rubens, alojado en el Alcázar de Madrid, se atreve a constatar su buena relación con el monarca:

Aquí me dedico a pintar, como hago en todas partes, y he hecho ya un retrato ecuestre de Su Majestad, que le ha complacido mucho. Es verdad que la pintura le deleita extremadamente, y en mi opinión este Príncipe está dotado de excelentes cualidades. Tengo trato personal con él, pues, como me alojo en palacio, viene a verme casi todos los días. (Brown, 1981: 50).

Este texto refleja muy bien las magníficas relaciones que el rey mantenía con sus artistas. Felipe se convertirá a finales de la década de 1630 en el cliente más importante de Rubens. Sin embargo, no encargará a éste la decoración más espectacular de todo el reino: el Buen Retiro. Su responsable será el sevillano Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (Sevilla, 1599–Madrid, 1660), que llegará a la corte invitado por el Conde-Duque de Olivares a participar en un concurso de pintura en 1627, recibiendo el mecenazgo y la bendición del rey. Felipe IV sería el mayor coleccionista español de cuadros de Rubens, y aunque sus originales

¹³ Extiende su reinado entre 1621 y 1665.

eran los más apreciados, las obras de colaboradores, seguidores y copistas no eran en absoluto desdeñados. Rubens desempeñó un importante papel en el redescubrimiento de Tiziano en la pintura de Madrid, ejecutando numerosas copias del maestro veneciano. Velázquez siguió esta influencia (Brown, 1991: 228-229).

Siguiendo la tradición familiar, Felipe IV intentaba prolongar el esplendor del Imperio fijado por sus antepasados, simbolizando su poder levantando palacios. Si Carlos V erigió la Alhambra y Felipe II el monasterio de El Escorial, Felipe IV se perpetuó por medio del Palacio del Buen Retiro. Siguiendo la arquitectura de los Austrias, el aspecto sobrio y simple de la fachada del Retiro, nada tenía que ver con el fasto interior que demostraba el poder del rey en todas las ocasiones. La necesidad de engalanar el nuevo palacio hizo que se comprasen enormes cantidades de cuadros, de calidades muy distintas. El deseo era recubrir todas las paredes con cuadros, desde el suelo hasta el techo, a fin de causar una adecuada impresión de riqueza. Otro testimonio interesante para hacernos una idea de cómo debió ser el ambiente cultural de esos años lo encontramos en una carta del embajador de Inglaterra en España, Sir Arthur Hopton, al diplomático Lord Cottington en Londres, el 5 de agosto de 1638:

Se han vuelto ahora más entendidos y más aficionados al Arte de la Pintura que antes, en grado inimaginable. Y el rey en estos doce meses ha conseguido un número increíble de obras de los mejores autores tanto antiguos como modernos, y el conde de Monterrey se trajo consigo de Italia lo mejor, en especial la Bacanal de Tiziano; y en esta ciudad en cuanto que hay algo que valga la pena se lo apropia el rey pagándolo muy bien; y, siguiendo su ejemplo, el Almirante [el duque de Median de Rioseco, Almirante de Castilla] don Luis de Haro y muchos otros también se han lanzado a coleccionar. (Brown, 1981: 121).

Esta carta refleja la situación de la corte madrileña, necesitada de adquisiciones masivas de cuadros para engalanar los palacios del Buen Retiro, la Zarzuela y la Torre de la Parada. Felipe IV desempeñará un papel rector en la formación de la Colección Real, fuertemente instigado por el Conde-Duque, que deseaba situar a su rey a la cabeza de la protección de las artes, asumiendo así el coleccionismo un papel político y representativo.

Como venimos señalando, el núcleo principal de la colección lo conforman las escuelas artísticas flamenca e italiana, entre quienes cabe acoger también a un español de origen, pero de formación italiana, José de Ribera (Játiva, 1591–Nápoles, 1652). A pesar de ello, cabe afirmar que los artistas españoles estuvieron escasamente representados e incluso alguno de ellos fueron sustituidos por otros extranjeros, como sucedió en 1628 cuando

diversas pinturas de autores españoles que decoraban el salón nuevo del Alcázar fueron reemplazados por ocho obras de Rubens. En la década de 1630 se dejará sentir ya la importancia de Diego Velázquez con obras como *La rendición de Breda* y numerosos retratos para revestir los nuevos sitios reales. La calidad de las piezas expuestas en los Sitios Reales pasará en la década de 1640 a ser primordial frente a la cantidad. Felipe IV se interesará por las pinturas del siglo anterior, de forma especial por las creadas por los artistas de escuela la veneciana. Los regalos y adquisiciones seguirán haciendo crecer la colección, pero sobre todo, será la compra masiva de obras de arte en las grandes colecciones europeas que se pusieron a la venta. Interesantes son las almonedas de Rubens, la del duque de Buchingham y la de Carlos I.¹⁴ Velázquez, autentico conservador de la Colección Real, realizó varios viajes a Italia con la misión de comprar pinturas venecianas del XVI y vaciados de las más famosas esculturas que existían en Roma.¹⁵

La Edad de Oro de la pintura en España se fundamenta en una contradicción, advertida por Jonathan Brown, según la cual durante los siglos XVI y XVII España estuvo situada en el centro de la política europea y en la periferia del arte continental. Mientras sobresalía en poder político, en el artístico dependía de la cultura italiana y flamenca. Un importante papel como transmisores de estas ideas fueron los representantes y embajadores desplegados por toda Europa, que instigaron involuntariamente a los mecenas, clientes e instituciones locales a cambiar los modelos evolutivos del arte en nuestro país a favor de lo extranjero (Brown, 1991: 1). La evolución y cambios de estilo artístico y gusto estético que hemos visto en la formación de la Colección Real durante la Edad de Oro pueden parecer incomprensibles. En estas alteraciones estará muy presente la relación establecida entre los clientes y los pintores. El predominio de los mecenas, debido al prestigio social y poder económico que ostentaban, hacia dejar a los pintores en un segundo plano en la producción artística. Por ejemplo, es sobresaliente la creación de un cuerpo de pintores por parte de Felipe II, que dotaba a los que contaban con el nombramiento real de prestigio entre los clientes cortesanos y les permitía dominar el mercado artístico, en especial en Madrid y sus alrededores (Brown, 1991: 2-8). El extraordinario patrimonio pictórico de los Austrias, acumulado durante más de un siglo en los reinados de “los tres felipes”, produjo una riqueza artística a la corona hispánica de inimaginable repercusión en la Europa del siglo XVII. La importancia de la Colección Real radica tanto en su tamaño como en su alcance y calidad.

¹⁴ La colección de Carlos I de Inglaterra fue puesta en venta por el gobierno de Cromwell tras la ejecución del rey en 1649. En una carta del 30 de junio de 1645, Felipe II da instrucciones a su representante en Londres para que compre las obras de las colecciones de Carlos I y del duque de Buckingham. (Brown, 1991: 202)

¹⁵ De especial interés fue su segundo viaje a Italia en 1649.

4. EL MODELO ITALIANO DE REPRESENTACIÓN DE LOS OBJETOS: LA PINTURA BASSANESCA

Los pintores más destacados de la escuela italiana presentes en la Colección Real fueron Tiziano Vecellio, Jacopo Robusti Tintoretto (Venecia, 1518-1594) y Paolo Veronese (Verona, 1528–Venecia, 1588). Tradicionalmente se les ha dado una importancia excepcional, menospreciando las obras de otros italianos como Jacopo Bassano (Bassano del Grapa, ca. 1515-1592) y otros miembros de su familia, como si de “estilo humilde” fuesen (Falomir Faus, 2001). Sin embargo, el conjunto *bassanesco* es de enorme valor para encontrar entre sus pincladas los objetos de la vida cotidiana. El Museo del Prado ha vuelto a presentar estos cuadros en su colección permanente, en correspondencia a su importancia originaria en la Colección Real, pues ocuparon espacios preferentes de los palacios de Felipe II y Felipe IV, como fueron el Salón de los Espejos del Real Alcázar de Madrid o la Galería de la Infanta de El Escorial. Su principal función consistió en difundir las historias sagradas del Antiguo y Nuevo Testamento, con el “decoro” postridentino requerido, siendo iconográficamente perfectos para la expansión de la fe cristiana.

El desinterés crítico y la falta de atención hacia los Bassano en la historiografía española han sido manifiestos. Estas obras han sido poco conocidas y peor estudiadas¹⁶, a pesar de lo mucho que debe el naturalismo de la pintura española del siglo XVII a las obras venecianas. En el Siglo de Oro español, los Bassano gozaron del favor del público y de importantes coleccionistas, sin olvidar la antigua Colección Real, donde sólo estuvieron superados en número por el italiano Tiziano. La modernidad pictórica de los Bassano hizo que fueran copiados, coleccionados, imitados, alabados e incluso criticados.

La España de los siglos XVI y XVII hizo que los Bassano disfrutaran de un prestigio sobresaliente. Su popularidad se debió a su elevada calidad, representada principalmente en Jacopo, así como su capacidad para representar todo lo que le podía interesar al espectador: un escenario natural en donde los personajes realizan tareas de la vida cotidiana, y una enorme variedad de animales y objetos tratados con gran realismo. Mencionar a los “Bassano” evocaba de inmediato un tipo de pintura inconfundible. Su destacada presencia en la Colección Real se inaugura en 1574, cuando el embajador español en Venecia envía a Felipe II un lienzo de Jacopo Bassano sobre la *Historia de Jacob*, hoy en el Monasterio de El Escorial. La favorable impresión de Felipe II propició la llegada a la corte de otras obras de

¹⁶ Salvo las páginas que les dedica en su tesis doctoral el catedrático de historia del arte por la Universidad Complutense de Madrid y director del Museo del Prado (1983-1991) Alfonso Emilio Pérez Sánchez (Pérez Sánchez, 1965: 547-554). Actualmente, se han actualizado los estudios historiográficos sobre los Bassano.

estos artistas, que se destinaron, principalmente, al monasterio escorialense. El enorme interés de Felipe II por estas obras se inscribe en el “descubrimiento” de la pintura más allá del Véneto a partir de la década de 1570. Junto a la monarquía hispánica encontramos también a las principales familias coleccionistas de Italia entre sus compradores. La producción masiva, casi industrial, en el taller familiar se situaba en Bassano del Grappa y en Venecia.

Durante el reinado de Felipe III, en 1606, se produjo la adquisición de los lienzos con los meses del año y los signos zodiacales, cuando pasaron a formar parte del patrimonio real una serie de los bienes de su valido, el Duque de Lerma. Estos lienzos fueron enormemente conocidos y copiados en la Península Ibérica. El Duque llegará a poseer la mejor colección de los Bassano de toda la corte, llegando a contar con hasta 29 originales y 17 copias. El ejemplo del valido Lerma amplió el interés de otros aristócratas, así como, su influencia en el incremento de obras de Bassano en la Colección Real, que estaban destinadas a la redecoración del palacio del Pardo tras el incendio de 1604. La mayoría de estos cuadros llegaban a la Península vía Florencia, bien como presentes de los diplomáticos y embajadores, bien por la astuta iniciativa de marchantes que conocían el aprecio que se tenía a este tipo de pintura en España. Jacopo Bassano y sus hijos disfrutaban de un importante prestigio en la pinacoteca regia española, la más importante de Europa. Desde 1621 con la subida al trono de Felipe IV, se siguieron incorporando numerosas obras suyas, convirtiéndolos en objetos seguros para agradar y satisfacer al monarca. Ejemplo de esto fue el Duque de Medina de las Torres, quien compró seis pinturas para regalar al monarca. Tres de ellas serán comentadas en este trabajo: *La expulsión de los mercaderes del templo*, *Lázaro y el rico Epulón* y *La vuelta del hijo pródigo*.¹⁷

Anteriormente ya hemos reseñado el importante papel que la crítica asigna a Velázquez en la conformación de la colección de Felipe IV. No está constatado documentalmente si en sus dos estancias en Italia pudo comprar obras de la familia Bassano, pero sí es conocida su admiración hacia ellos, que venía derivada de su gusto por la pintura veneciana. Como responsable de la reordenación pictórica de la Colección Real en el Monasterio de El Escorial simplemente ignoró a los Bassano. Sin embargo, en el Alcázar de Madrid otorgó un lugar privilegiado a la *Fragua de Vulcano*, obra de Jacopo, en el Salón de los Espejos, el recinto más destacado y simbólico del edificio y de la monarquía. Esta obra estaba acompañada de otras de Rubens, Tiziano, Van Dyck (Amberes, 1599–Londres, 1641) y Tintoretto (Orsto, 1986: 74-87). Pero, sin duda, lo más interesante de la aportación

¹⁷ La afición a la pintura del Duque de Medina de las Torres queda reflejada por Vicente Carducho en los *Diálogos de la pintura* (1633)

bassanesca de Velázquez a las Colecciones Reales fue la creación de una “sala Bassano” en el Alcázar. Espacios parecidos encontramos en la residencia vallisoletana del duque de Lerma en 1603 o en el Palacio de Versalles (Francia) donde Luis XIV (1638-1715) también les dedicó un recinto. Pero sin duda fue en Inglaterra donde existió una más extensa colección de pintura de esta familia, tal como se atestigua en las almonedas de Carlos I de Inglaterra y del Conde Pembroke, llevadas a cabo entre 1649 y 1653. Todo ello nos muestra la sofisticación que suponían estas obras en las cortes europeas, tal y como refleja David Teniers (Amberes, 1610–Bruselas, 1690) en su composición titulada *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas en Bruselas*, donde los personajes representados se rodean de pinturas de pinturas de grandes maestros, entre ellos Jacopo Bassano. El interés de los monarcas españoles, posteriores a Felipe IV, irá creciendo por las obras de Bassano, en especial Carlos II y Felipe V.

La tratadística y crítica coetánea consagraron la pintura de los Bassano como la maestría por excelencia en la representación de animales y objetos inanimados. Así lo reconocieron Giorgio Vasari (1568), al destacar su detallismo en la representación de los animales pequeños; Rocco Benedetti (1571) que los consideró expertos en obras de contenido pastoril; o Raffaello Borghini (1584) que destacó su forma de pintar los animales y los objetos propios de la vivienda. No obstante la pintura *bassanesca* tuvo algunos detractores, que veían en su naturalismo una incapacidad para trascender la realidad. Esta corriente en la España del momento estuvo capitaneada por El Greco que, en las glosas de las *Vidas* de Vasari que regaló a su discípulo Luis Tristán (Toledo, ca. 1585-1649), crítico fieramente a Jacopo Bassano, aunque reconociera que “todo el mundo pretende imitarle”. Otros como André Félibien o Roger De Piles criticaron a Bassano por ser más partidario del color que del dibujo. Esta polémica, más teórica que real, se debía al divorcio entre tales teóricos, que defendían la pintura fundamentada en el clasicismo que proporcionaba el dibujo (*il disegno*) frente a la sensualidad más mundana que proporcionaba el color. En cierto sentido, las críticas que se vertieron sobre Jacopo Bassano por su modo de usar las tonalidades, iban dirigidas a Tiziano, el maestro del color veneciano, aunque directamente nadie en la época se atreviera a poner en duda su pintura, debido al amparo regio con el que contaba. Francisco Pacheco afirmaba en relación a la “pintura de borrones” que era de pincelada rápida, sin esfuerzo y fácil de imitar, lo que explicaba el éxito de Bassano.

La familia de los Bassano es invocada a menudo por influir en el modo de pintar de sus colegas hispanos en el último tercio del siglo XVI. La presencia de detalles naturalistas en la pintura de la época, les convertía, junto a ciertos flamencos, en introductores de estas

naturalezas muertas en los óleos. Como señala Peter Cherry (Cherry, 1999: 69-85), los inicios del bodegón en España se produjeron en la pintura toledana, ciudad donde los Bassano eran sinónimo de pintura de animales y cocinas. El toledano Blas de Prado (Toledo, 1545-1600), considerado el introductor del bodegón en España, poseyó un ciclo de pinturas de las *Estaciones* de Bassano, y se dedicó a copiarlos. El “populismo *bassanesco*” aparecerá también en obras de Angelo Nardi (Razzo, Vaglia di Mugello, 1584–Madrid, 1664), en el naturalismo minucioso de Juan del Castillo (ca.1590-1657/1658) y en las ambientaciones nocturnas en Juan Fernández Navarrete el Mudo, Juan Sánchez Cotán (Orgaz, Toledo, 1560–Granada, 1627) o Juan de Roelas (Flandes, ca. 1570–Olivares, 1625). Casi todos los pintores españoles del Siglo de Oro reflejaron, de un modo u otro, el estilo de los Bassano, bien tomados de sus originales, de copias o de estampas inspirados en ellos. Por afinidad estética o por su carácter instrumental todos los tenían como referente artístico.

Pedro Orrente (Murcia, 1580–Valencia, 1645) ha sido el pintor español más habitualmente asociado por la historiografía de la pintura del Siglo de Oro con la corriente *bassanesca*. Su viaje por Italia le hizo conocer ampliamente la obra del taller familiar de los Bassano, que posteriormente desarrollaría en sus estancias en Valencia y Toledo. Sin duda, Orrente se ha caracterizado por ser el pintor español a quien más gustó mezclar los temas sacros con escenas de género, tal vez por mantener una concepción utilitarista de la pintura como una actividad orientada al mercado. Sus obras estaban destinadas a un público poco exigente, y se acompañaban de citas bíblicas para poder identificar la escena, ya que sus imágenes resultaban insuficientes para captar el contenido. El “*bassanismo*” de Orrente es más temático que estilístico, tal y como podemos observar en obras como *Labán busca los ídolos*, *La adoración de los pastores* o *La vuelta del aprisco*.

Llegados a este punto, deberíamos detenernos a analizar con mayor profundidad el papel que jugó la denominada “pintura *bassanesca*” en el complejo panorama cultural de la España del Siglo de Oro. Ya hemos comentado que las composiciones de esta tendencia naturalista fueron ampliamente conocidas y coleccionadas en la época, aunque fueron tan alabadas como criticadas, por su desigual calidad estética. Recordemos que su *bottega*¹⁸ era un auténtico taller industrial productor de cuadros que se adaptaban a los encargos. Una de las causas de su éxito es el momento en el que irrumpen en la vida española, en las últimas décadas del siglo XVI, cuando se recomienda la conveniencia de colgar pinturas en las

¹⁸ En Italia, taller donde el artista trabaja rodeado de sus discípulos y ayudantes a los que a menudo aloja y alimenta allí mismo. Es término característicamente aplicado a los talleres renacentistas.

paredes de las residencias. La pintura será un elemento imprescindible en el mobiliario doméstico de las élites de este periodo.

Las colecciones de este periodo revelan una creciente diversificación temática, consecuencia de esta imperiosa “necesidad” de pintura. En los interiores de las residencias urbanas se tenderá a desacralizar las temáticas de los elementos de ornamentación, tendiendo a contenidos más profanos que religiosos. Junto a los tradicionales retratos, que no pueden faltar en una colección española, y las vistas de ciudades y batallas, aparecerán mitologías, bodegones, representaciones de meses y estaciones del año, paisajes y cocinas. He aquí, entre la diversificación y expansión de la pintura, donde se sitúa el triunfo de los Bassano. Sus obras mejor acogidas fueron aquellas en las que el tema resultaba una mera excusa para representar vastos escenarios naturales, montañas, ríos, animales y objetos de diferentes calidades y texturas. Los Bassano fueron expertos en dignificar a humildes campesinos, haciéndolos aparecer como el pueblo escogido por Dios. Estas pinturas con escenas de género, a modo de “pastorales”, indican la nostalgia que sentía el mundo urbano por la vida en la naturaleza idealizada. Estas ideas estaban ampliamente extendidas en la sociedad española, tal y como se demuestra a través del éxito literario de la novela pastoril (Falomir Faus, 2001: 46).¹⁹

Su éxito también pudo ser debido a lo que algunos autores han señalado como un hipotético “gusto español”, que se caracteriza por la preferencia del color frente al diseño o el dibujo, claramente representado por la pintura veneciana. La pintura de los Bassano era asequible, temática y estéticamente, tanto para los entendidos y aficionados como para el gran público. El contenido religioso de sus obras, que era la base temática principal en casi todas ellas (incluso a menudo las series de estaciones y meses del año), no determinaba el lugar donde iban a colocarse, ya que muy pocas se destinaron a espacios de culto o devoción. Según el historiador del arte Peter Cherry, los inventarios de colecciones que han llegado a nosotros tienden a guardar silencio respecto a la temática de los cuadros, aunque mencionar el nombre de los Bassano bastaba para evocar inmediatamente un tipo inconfundible de pintura, lo que explica por qué fueron ellos los primeros en contar con espacios propios en palacios y residencias nobiliarias (Cherry, 1999).

No existe constancia de las prácticas devocionales que pudieron desarrollarse en relación con la generalidad de la pintura de los Bassano. No obstante resulta muy curioso un hecho contrastado históricamente, en el Alcázar de Madrid, donde Felipe II llegó a desarrollar

¹⁹ Las “pastorales” literarias de Jorge de Montemayor, Gaspar Mercader, Miguel de Cervantes, Bernardo de Balbuena, Lope de Vega o Suárez de Figueroa entre 1560 y 1630, coinciden con la pintura de los Bassano.

un auténtico “despliegue escenográfico” con algunas pinturas de esta familia que se encontraban en un oratorio privado cubiertas con cortinas, lo que permitía al soberano descubrir en cada ocasión únicamente la imagen ante la que quería orar (Museo del Prado, 1998: 185-201). Por todo ello, el uso sacro o profano que se daba a las obras dependía de la actitud de su propietario. La historia de *Lázaro y el rico Epulón* fue uno de los temas más populares que pintaron los Bassano, y uno de los que más sedujeron a los coleccionistas, entre ellos a Felipe IV, por la profusión de enseres de cocina y servidumbre que se allí se reseñan.

La catalogación de las pinturas de la familia Bassano supone una enorme complejidad, ya que persisten notables divergencias respecto autorías y cronologías. Sólo la obra de Jacopo, que es anterior a 1560, está bien documentada, puesto que después la situación familiar modificó la situación laboral de su *bottega*. Allí el padre cedió a sus hijos²⁰ una enorme participación, reservándose para sí el diseño, la corrección y el acabado. El mejor representante de la pintura de su padre fue Francesco, que recurrió siempre a los modelos y diseños de Jacopo. La diferencia de calidad entre todas sus obras es a menudo abismal, algo que más adelante comprobaremos.

²⁰ Cuatro hijos fueron pintores: Francesco (1549-1592), Giambattista (1553-1613), Leandro (1557-1622) y Girolamo (1566-1621)

5. EL MODELO NÓRDICO: LA REPRESENTACIÓN DE BODEGONES Y FLOREROS.

La proliferación de la representación de bodegones y floreros en la pintura del Siglo de Oro español, géneros apenas cultivados con anterioridad, se debe a varios factores. Principalmente, a los nuevos intereses culturales de Europa en relación al realismo, y a las variaciones de criterio del gusto de la clientela. Tanto las flores como los bodegones son géneros vinculados al desarrollo de la vida urbana y la cultura burguesa (Portús Pérez, 2001: 253-261). En la Colección Real estas nuevas temáticas harán su aparición, sobre todo, a partir del reinado de Felipe III, cuando se adquieren cuadros de los principales pintores de la escuela flamenca, como Jan Brueghel El Viejo (Bruselas, 1568–Amberes, 1625), Daniel Seghers (Amberes, 1590-1661), Alexander Adriaenssen (Amberes, 1587-1661) o Joris van Son (Amberes, 1623-1667).

La Colección Real española carece de bodegones o flores de procedencia italiana, excepción hecha de un oscuro *Bodegón de cocina* obra de Giovanni Battista Ruoppolo (Nápoles, 1629-1693), en el que se mezcla junto a una garrafa con tranzado de esparto, unas vasijas de cobre, unas aves, unos pasteles y una partitura de música con texto en italiano. Esta partitura se trata de una pieza vocal, tal como delata la presencia de texto bajo la notación en un tetragrama. Tal bodegón hace referencia al canto en los banquetes, al mezclar la partitura con los alimentos; y también está presente la idea, muy frecuente de la pintura flamenca, de la *vanitas*, ya que la pintura, como los alimentos, es considerada un placer terrenal y efímero. De la escuela española debemos destacar la presencia de algunas piezas salidas de los pinceles de Juan de Espinosa (act. 1628-1659), Juan de Arellano (Santorcaz, 1614–Madrid, 1676) y Juan van der Hamen y León.

El bodegón y la pintura de flores han suscitado en los últimos años un creciente interés en la historiografía del arte y en el público aficionado. En el Museo del Prado se hizo una importante puesta en valor de este tema con la exposición elegida para conmemorar su 175 aniversario: *La belleza de lo real. Floreros y bodegones españoles en el Museo del Prado (1600-1800)* (Museo del Prado, 1995). El Museo del Prado posee un conjunto de excepcional interés y belleza sobre éste atractivo género pictórico. Puede sorprender la agrupación que hacemos entre bodegones y flores, ya que nuestro interés no radica tanto ahora en analizar los objetos que en ellos aparecen (naturalezas muertas, objetos, floreros,...), pues ya lo haremos

en otros capítulos posteriores, sino más bien, en aproximarnos a este género como objeto independiente de colección en su condición de elemento decorativo de interiores urbanos.²¹

En España el bodegón fue considerado desde sus orígenes como un tema menor dentro de los asuntos pictóricos tradicionales, por ser un tipo de representación sencilla y elemental, que alienaba al pintor al reprimir sus facultades creativas. Como género, la mayoría de los historiadores del arte sitúan su inicio hacia 1596, cuando Caravaggio pintó su *Cesto con frutas*, conservado actualmente en la Pinacoteca Ambrosiana de Milán. Se trata de un género, al igual que el de las flores, que demuestra una enorme habilidad técnica y dominio de la pintura, donde la imitación de la naturaleza y la búsqueda del mayor realismo es el objetivo. En nuestro país, a pesar de las consideraciones iniciales, el tema se fue consolidando y ganando prestigio, tal vez apoyado por la tradición inclinación de la pintura española al realismo. Ya antes de que adquirieran valor de forma independiente, los pintores solían introducir motivos de frutas, hortalizas, flores o sencillos objetos de la vida cotidiana en representaciones marginales de sus composiciones. Con ello se quería mostrar una especial capacidad para plasmar los detalles de lo concreto y valorar los aspectos táctiles de la materia.

Para referirse a este tipo de pintura desde el siglo XIX se utiliza el término francés de “naturaleza muerta” o, más bien, el español de “bodegón”, empleado desde los orígenes del género. Otras denominaciones pueden ser las de “despensas”, “almuerzos”, “fruteros” o “caza”. Los cuadros de flores también han sido llamados “floreros, ramilletteros y guirnaldas”.²² Su aparición fue casi simultánea en los principales territorios artísticos europeos, pero divergente en planteamientos e intereses según la escuela a la que pertenecen. En numerosas ocasiones se ha querido interpretar estas obras desde un pretendido significado trascendente, cargado de contenidos simbólicos, conceptuales y religiosos, obviando los testimonios de la época que no hacen referencia a tal simbolismo, sino al deseo de la mera exactitud imitativa y a la capacidad del artista de representar la realidad.²³ La única tipología de bodegones con un claro contenido alegórico y moral es la *vanitas*. Está destinada a poner el punto de atención sobre la caducidad tanto de la vida, como de la belleza y los bienes terrenales, razón por la que, consecuentemente, el alma cristiana deberá prepararse. Esta tipología se inspira en las palabras del libro bíblico del Eclesiastés: “Vanidad de vanidades, todo es vanidad” (Ecl. 12,8). Según Pérez Sánchez el Museo del Prado no posee ningún

²¹ Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura* vinculaba la pintura de bodegones independientes (y por extensión la de flores) con la tradición de la pintura decorativa de grutescos (Cherry, 1999: 28)

²² Sobre la evolución del término “bodegón” (Berger, 2000: 23 y ss. 34 y ss.)

²³ En el caso español, fuertemente influido por ideas religiosas, no debe descartarse la compra de algunos de estos cuadros con fines devocionales o de carácter místico y ascético. Por ejemplo, los bodegones que pintó Juan Sánchez Cotán para la Cartuja de Granada tras ingresar en ella.

ejemplo tradicional de *vanitas*, aunque haya cuadros que han recibido tal denominación (Museo del Prado, 1995: 9-20).

El importante peso que tiene la escuela flamenca en la formación de cuadros de bodegones y flores, puede tener su origen en una de las más célebres obras del arte universal: el políptico de *La exaltación del Cordero Místico* (1426-1432), obra de Jan van Eyck conservada en la catedral de Gante. En sus tablas, podemos considerar los primeros pasos hacia ciertos tipos de naturalezas muertas en los Países Bajos, que dos siglos después cristalizarían en la tipología que comentamos. Aparecen efectos como el trampantojo, donde la vista es engañada; se compone de objetos de la vida cotidiana con una importante función simbólica; y el colorido de la parte exterior es similar a los bodegones del siglo XVII. En una de estas tablas del centro del retablo cerrado, hayamos lo que puede ser la primera naturaleza muerta pintada, enmarcado en el momento de la Anunciación del ángel a la Virgen María: la pava, la jofaina y la toalla (Berger, 2000: 189-191).

Los pintores de naturalezas muertas buscan que sus obras se confundan con la realidad. Habitualmente este tipo de cuadros estaban destinados a colocarse en los comedores de las casas, sobre puertas, ventanas o muebles para dar la sensación de un espacio que contuviese alimentos o flores. Era símbolo de los objetos y bienes que se tenían o deseaban tener en esa vivienda, bien por el nivel económico o por la estación del año en que se podían consumir. Así, algunas composiciones de Alexander Adriaenssen como *Mesa con pescados, ostras y un gato* y *Bodegón o Pescados y un gato tras la mesa* muestran el alto nivel adquisitivo de su propietario. En esta serie, que se acompaña de otros dos cuadros, regalados por el Marqués de Leganés en 1562 a la Colección Real de Felipe IV, aparecen alimentos de consumo con escaso plazo de caducidad, que en raras y excepcionales ocasiones llegarían al centro de la Península Ibérica. Por ello su propietario desearía disfrutar de su representación pictórica y mostrar a sus visitantes su variedad gastronómica. Los cuadros, además, presentan un toque humorístico a través del juego que protagoniza el gato acechando la mesa que contiene los pescados.

Otro interesante bodegón que nos muestra el alto nivel adquisitivo de su propietario es *Frutas y flores*, un óleo sobre lienzo de Joris van Son que se especializó en la pintura de bodegones y guirnaldas de flores. Es considerado como uno de los mejores seguidores de los grandes en el género del bodegón, Jan Davidszoon de Heem (Utrecht, 1606-Amberes, 1684). En esta obra aparecen alimentos y objetos de gran variedad y valor sobre una preciosa tela color azul, un cítrico y su peladura. El limón, junto al racimo de uvas verdes y la granada nos

muestran que son frutos de importación del sur de Europa a la mesa de un burgués del norte. El cuadro se acompaña de una calabaza casi oculta al fondo, y en primer plano una ostra fresca, que supura el agua de mar. Por último, un ramo de una gran variedad de tipos de flores que está recogido en un recipiente de vidrio, material muy codiciado, en el que se refleja la ventana de dónde procede la luz. El cuadro es de una enorme calidad y nitidez, diferente en su hechura al ovalado de *Uvas, manzanas y claveles* de Jacob van Es (Amberes? 1596-1666). Es representante del pequeño bodegón de desayuno, que libremente dispone los objetos con rico colorido sobre una mesa inclinada hacia adelante.

Juan de Espinosa, pintor de la escuela española especializado en bodegones, tiene ejemplos de este mismo tipo aunque con una pincelada más cálida, como el *Bodegón de uvas y manzanas*. En la parte superior, penden dos racimos de uvas, unas doradas y otras negras, de sus respectivas ramas y unas bellotas. En la parte inferior, sobre un estante, el autor ha colocado unas manzanas en donde la luz hace destacar los colores rosados de su piel (Museo del Prado, 1995: 68-69).

Otro óleo de esta temática, obra de Joris van Son, es la *Cesta de frutas* de mimbre que contiene hasta tres tipos de uvas recorridas por unas hojas de parra. Sobre la mesa que contiene la cesta el artista ha dejado caer aleatoriamente hojas y uvas, junto a un melocotón abierto por la mitad. Por terminar con esta serie de bodegones, Frans Snyder (Amberes, 1579-1657) presenta un cuadro grande con muy variados objetos. Sobre una mesa con un mantel rojo aparecen: melones cortados, un cuenco de porcelana, uvas, una liebre y numerosos tipos de aves muertas, higos, peras, hortalizas, un barreño de metal y una cesta de mimbre que recoge un frutero. En una rama aparece un ave exótica, un papagayo, con la intención de picotear un melocotón. La escena, de enorme calidad, ha sido pintada por el que es considerado como el mejor retratista de animales del siglo XVII en el norte de Europa. Snyder, discípulo de Brueghel, se relacionó con los mejores pintores contemporáneos y firmó numerosas obras junto a Rubens. Fue un artista reconocido y apreciado en el Madrid del siglo XVII y de especial interés para Felipe IV que compró varias de sus obras. Se especializó en la pintura de animales por su creciente demanda, logrando que sus peces y aves tengan unas cualidades táctiles de escamas y plumas insuperables. Procuró mostrar en esta obra los ingredientes de gran lujo todavía sin cocinar, pero aunque sea una naturaleza muerta, da la sensación que tiene mucha vida (Berger, 2000: 10, 44, 187, 197, 297, 301).

Afirma Paul Klee que “el arte no reproduce lo visible; hace visible” manifestando la funcionalidad del arte, en el caso de los bodegones, manipulando la realidad según sus

intereses. El objeto que observamos en el cuadro es distinto en relación a quien lo observa, que lo valorará de una determinada forma según sean sus intereses propios. El bodegón representa la muerte, en cuanto sus objetos pertenecen a la naturaleza muerta, sin embargo, se caracteriza por la perennidad de lo representado para la eternidad. Busca la inmovilidad e inmutabilidad para siempre, algo muy alejado de la vida misma, aunque doten a sus obras de un profundo realismo. Las naturalezas muertas tienen la virtud de conferir eternidad a lo que es perecedero, es una reduplicación de la realidad, una especie de retrato, que también es fiel al objeto (Berger, 2000: 77-85). Francisco Pacheco explicará en su *Arte de la Pintura* la creación estética de la belleza ideal, encumbrada en el realismo, con la anécdota de Plinio el Viejo en la *Naturalis Historia*. En ella recoge que Zeuxis de Heraclea (siglo V a.CA.), uno de los más célebres pintores de la Antigüedad, realizó un concurso contra Parrasios de Éfeso. Zeuxis al descubrir su pintura de uvas, que parecían muy exquisitas, los pájaros bajaban volando del cielo e intentaban picotearlas. Animado por creer haber ganado el concurso por el enorme realismo de sus uvas, pidió a Parrasios que ocultase su pintura corriendo las cortinas, descubriendo que la cortina en sí era una pintura. Ello obligó a Zeuxis a conceder la victoria a su oponente, con las palabras que se le adjudican: “Yo he engañado a los pájaros, pero Parrasios me ha engañado a mí” (Cherry, 1999: 35).

La pintura de flores pudiera encontrar sus orígenes occidentales en la minuciosa representación de flores, grecas e ilustraciones de los libros de horas de finales de la Edad Media del norte de Europa. En las orlas miniadas en los márgenes de estos libros, las flores serán interpretadas desde lo natural y pintadas con la mayor verosimilitud posible, ya que se conferirá una enorme importancia a todo lo que acompañe a los motivos centrales, de temática preferentemente religiosa, inundando así de sacralidad el espacio donde transcurre. Las flores, como artículos preciosos y cotizados a altos precios, despertaron en la Europa de finales del XV el deseo de su posesión, especialmente cuando se trataba de especies exóticas procedentes del Nuevo Mundo, Asia y Próximo Oriente (Ayala Mallory, 1995: 47). En la Colección Real encontramos seis cuadros de floreros y dos de guirnaldas, obra de Jan Brueghel El Viejo, pintor que alcanzó un gran éxito profesional y social durante su vida y tuvo números seguidores durante los siglos XVII y XVIII. Sus ricos floreros y guirnaldas fueron muy apreciados en su época, considerándose ejemplos de absoluta perfección técnica. El mismo pintor es consciente de su habilidad en imitar la naturaleza, tal y como queda reflejado en una carta que el propio artista remite al cardenal Federico Borromeo, al que envía un florero a Milán en 1606: “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” (Ayala Mallory, 1995: 48).

Los cuadros de flores eran tratados como objetos valiosos en la decoración de las viviendas, ya que llevaban la primavera a la casa durante los largos meses de invierno. También acercaban el campo a las casas burguesas de las ciudades, que no podían disfrutar de la naturaleza, y por ello la añoraban. Brueghel El Viejo en su *Florero* de rosas, jazmines y tulipanes pinta un jarrón de cristal de enorme calidad técnica. El florero se centra en la superficie de la mesa sobre un fondo oscuro. La luz está tratada de tal modo que refleja su brillo en el cristal, en armonía perfecta con el equilibrio del ramo de flores (Díaz Padrón, 1995: 1200). Logra reunir en una imagen diferentes tipos de flores que han sido estudiadas por separado, aunque no se han detectado estudios en óleo o acuarela de flores como modelo para los floreros. Pero una observación atenta comparando sus cuadros nos ha de indicar que sí hubo tales modelos, ya que se repiten las formas. Otra hipótesis para determinar que sí hubo modelos es que todas estas flores no se dan en la misma época o estación del año, lo que quiere decir que el pintor no las podía tener juntas antes sus ojos al mismo tiempo. Por tanto, podemos definir el florero como una composición de multitud de elementos singulares artísticamente combinados. Sus floreros tienen una organización compositiva muy equilibrada. Las flores reciben una misma iluminación e incluyen insectos y pequeños animales de jardín. Estos aparecen posados sobre hojas y pétalos, o visitando la mesa sobre la que descansa el florero. En uno de ellos, aparece junto a un vaso de vidrio con gran variedad de flores y una diversidad enorme de insectos (Fernández Navarro, 2012: 145). Sobre la mesa y contrapuestos el uno del otro aparece una rana, símbolo de la muerte, y un huevo de avestruz, representación del amor eterno de Dios hacia los hombres, de los que nunca se olvida.

Los floreros son la exaltación de la función decorativa y de deleite. El ramo de flores nos evoca la propia vida que es transitoria, y como las flores se marchitan y caen sus pétalos al pie del florero, así nuestra vida tiene un final. Los animales de campo que aparece son muy simbólicos: la mariposa y la libélula representan el alma, mientras que la muerte aparece en el lagarto y la mosca, símbolo de la putrefacción (Berger, 2000: 149-173). Otros de los floreros de Brueghel son de jarros de fina porcelana china, con motivos naturales pintados, otorgando una especial reflectividad y brillo al conjunto. Estos cuadros son de pequeño tamaño (en torno a los 50 x 40 cm.) como si fueran una ventana al exterior. Sin embargo, una pareja de cuadros muy alargados (181 x 70 cm.) tienen un tipo de jarrón con ilustraciones mitológicas, como si

de grutescos se tratasen. Ambos cuadros estarían pensados para acompañar algún retrato o escena religiosa, a modo de alabanza o adoración.

Pero Brueghel es también un destacado pintor de guirnaldas de flores. Esta composición parece tener su origen en modelos italianos manieristas, que se remontan a la Antigüedad, donde tenían la función de enmarcar y adornar una imagen piadosa. Es nueva forma de devoción intimista se puso muy de moda. Al enmarcar una imagen religiosa en un conjunto de flores, estas adquieren un valor sagrado cargado de simbolismo, según la flor escogida. La guirnalda o medallón de flores destaca sobre un fondo oscuro y neutro, simbolizando los ideales de pureza, amor, fertilidad, abundancia, sacrificio y poder. No es de extrañar por tanto, que la *Guirnalda con la Virgen y el Niño* fuera enviada en la década de 1620 a la corte de Madrid por la infanta Isabel Clara Eugenia, como una especie de bendición a la familia real. El tema de la Virgen con el Niño era muy estimado en el mundo flamenco, como respuesta a la Reforma protestante que negaba sus imágenes. Brueghel acertó saciando las necesidades coleccionistas de los católicos. Un colaborador suyo muy habitual, Hendrick van Balen (Amberes, ca. 1574/1575-1632), fue el autor de las figuras basándose en modelos de Rubens. En cambio, en *Guirnalda con la Virgen, el Niño y dos ángeles* solicitará la ayuda para las figuras de Giulio Cesare Procaccini (Bologna, 1574-Milán, 1625). Se trata de una fusión de temas flamencos e italianos, tal y como le gustaba a su mecenas, el cardenal-arzobispo de Milán, Federico Borromeo (Díaz Padrón, 1995: 260). Sobre la simbología de las flores remitimos al lector al capítulo de Alain Tapié titulado *Simbolismo y botánica en la pintura del siglo XVII* (Berger, 2000: 158-159). Estas guirnaldas las encontramos también en el jesuita Daniel Seghers y discípulo de Brueghel el Viejo. Dispondrá las guirnaldas de una forma más romboidal que su maestro y en grupos simétricos. Las figuras centrales estarán habitualmente pintadas sobre cartelas de piedra gris oscura, a modo de grisalla, que simularan hornacinas o relieves. Es frecuente la representación de la Virgen con el Niño, aunque Seghers introduce a santos católicos recién canonizados en su época: Santa Teresa de Jesús y San Francisco Javier. Una última tabla de reducidas dimensiones, que es muy curiosa, ya que el autor suspende varias rosas de colores junto a yedra sobre un fondo oscuro. Este óleo pertenecía a una serie de seis piezas parecidas que posiblemente se encontrasen decorando alguna estancia a modo de greca, o a los pies de alguna imagen devocional.

Uno de los grandes pintores, de familia de origen flamenco pero perteneciente a la escuela española, es Juan van der Hamen y León. Sin duda, fue el más importante pintor de bodegones de la corte durante el reinado de Felipe IV. Tuvo una vida muy breve, pero muy interesante. Pertenecía, como su padre, a la Guardia de Arqueros, una institución honorífica

que tenían como misión proteger al rey. Formó parte de la vida cultural madrileña del momento, y estuvo muy considerado y reconocido en los círculos cortesanos y nobles. En sus cuadros de género estará muy presente la simetría, utilizando una luz que crea fuertes sombras con un cierto dramatismo, nada que ver con la precisión luminosa de los flamencos. Representará motivos que requería la clientela acomodada de Madrid. En *Florero y bodegón con perro* y *Naturaleza muerta con florero y perro* encontramos jarrones con recipientes adornados con elementos de bronce y cristal veneciano (muy estimado en la Península Ibérica). Aparece una bandeja con dulces en los que se aprecia la superficie azucarada de pasteles, barquillos y frutas confitadas. Estas dos pinturas están concebidas en dos planos. En el superior y sobre mesas con tapetes color verde aparecen una serie de objetos, entre ellos un reloj, instrumento de medida al que nos referiremos después. La mitad inferior lo ocupan dos animales, que pertenecían al propietario de los lienzos. La pareja de cuadros estaba colgada sin enmarcar a ambos lados de la entrada a una sala que conducía a una galería de pinturas, y servían para prolongar de forma ilusionista el espacio, ya que el suelo de los cuadros correspondía al de la habitación. Son de enorme tamaño (228,5 x 100,5 cm.) y se encontraban en el palacio de Jean de Croy, conde de Solre y capitán de la Guardia de Arqueiros flamenco. A la muerte de este, en 1638, fueron adquiridos por Felipe IV (Museo del Prado, 1995: 46-51).

Finalmente, también hemos de mencionar a Juan de Arellano, otro especialista en pintura de flores, de abundante producción. Artista de gran éxito, en buena parte gracias al amplio eco que tuvo este género en la España del momento, en su *Florero* de la Colección Real nos muestra un recipiente de mimbre con tulipanes, rosas, campanillas y otras especies. Logra distinguir en su pintura las flores recién cortadas y frescas, de las que ya han empezado a marchitarse y caer sobre el pedestal de piedra. De su interés por los modelos flamencos parece derivar la inclusión de dos lagartijas en esta obra (Museo del Prado, 1995: 88-102).

6. LA REPRESENTACIÓN DE LA VIDA COTIDIANA

A partir del Renacimiento se buscó con ahínco la imitación de la naturaleza, no solo de animales o personas, sino sobre cualquier objeto, estancia o territorio. Hay que recordar en este sentido la distinción que se hacía entre “imitar” y “retratar”, que desde León Batista Alberti (Génova, 1404-Roma, 1472) cobró importancia. “Imitar” implica copiar la realidad de manera selectiva, mientras que “retratar” se limitaba a reproducir con exactitud. De ello deriva el cambio en la pintura de estos siglos. Si el pintor humanista idealizaba su pintura de género básicamente histórico, el retratista consideró cualquier asunto digno de ser pintado, representándolo con absoluta fidelidad. Esto es lo que busca la reforma artística de la Contrarreforma Católica, frente a lo idealista del arte renacentista, al naturalismo fiel a la realidad (Berger, 2000: 15-22). Será esta fidelidad a la realidad lo que lleve, a las diferentes escuelas artísticas de finales del siglo XVI y del XVII, a retratar los objetos más comunes o las estancias de las casas en donde habitualmente se vivía, porque todo era digno de ser pintado. La vida doméstica se vio afectada por este interés naturalista, sobresaliendo la representación de cocinas, despensas, mesas, fruteros y cualquier otro tipo de alimento. Esta tendencia estuvo presidida por la escuela flamenca, donde encontraremos los objetos más suntuosos. En cambio, observaremos cómo otras estancias de la vivienda, principalmente los dormitorios y estrados, recibirán mayor atención por parte de la escuela italiana. El interés de la Monarquía Católica por este tipo de cuadros podía responder a una moda o para adornar sus estancias con cuadros de temática religiosa (en donde aparecen las estancias de las viviendas).

En el Siglo de Oro la casa era el espacio de intimidad del núcleo familiar, además de reflejo de su posición económica. La casa debía igualar la calidad de su dueño, por lo que a las clases pudientes les interesaba conservar en pintura los alimentos que pasaban por sus mesas y las vajillas que, ocultas en las alacenas, vestían sus comedores. Todo esto se hacía por la costumbre de realizar visitas entre la nobleza a sus casas, práctica de sociabilidad que en el siglo XVI se puso de moda. Con la admirable luz de la escuela sevillana, un discípulo de Murillo retrató *La cocinera* mientras desplumaba un gallo, ante la sorprendida mirada de un niño. Lo que podría ser la sacralidad de una Virgen María en la cocina de Nazaret con el Niño Jesús, se transforma en una maravillosa escena de género donde confluye la pelea del perro y el gato por un trozo de carne que se está haciendo en un brasero. Dos hogares al fondo con trébede y varias jarras de barro para calentar la comida. Pero lo que más nos interesa son las

obras que de la escuela flamenca llegaron a la Colección Real, bien por adquisiciones, almonedas o por regalos de embajadores en sus visitas a la corte.

La pintura de Frans Snyders acoge un tipo de naturaleza muerta donde el asunto narrativo queda al fondo del cuadro, mientras que el primer plano exhibe rebosantes carnes, frutas, pescados y otros objetos a gran escala. El que fuera colaborador de las obras de Rubens pintando sus animales, cursó en su juventud el aprendizaje en Roma, regresando a Amberes, donde será reclamado para representar animales en composiciones de otros pintores, como Jacob Jordans (Amberes, 1593-1678) o Anthonis Van Dyck. Hacia 1609, se produjo su primera colaboración con Rubens en un cuadro mitológico, *Filopómenes descubierto*, obra que narra la historia de Plutarco, en la que este general griego fue reconocido por sus anfitriones en el momento que cortaba la madera para ayudarles a preparar un banquete que se iba a celebrar en su honor. En el lienzo realizado por Rubens, del que existe el boceto original de la composición en el Museo del Louvre (París), se despliega sobre una enorme mesa de madera una exuberante representación de los frutos de la tierra, las aves y reses. De enorme calidad en los animales, el cuadro se documenta por primera vez en 1666 en el Alcázar de Madrid. Aunque le falte la claridad compositiva de Rubens, *La cocinera en la despensa*, obra realizada por el taller de Snyders, es prácticamente una copia del anterior óleo, sobre el que tiene varias versiones. Como objetos destacan un plato de loza, sobre el que reposa una langosta, varios contenedores de mimbre y un escurridor de metal. La pugna entre animales en sus bodegones fue un tipo de pintura que él introdujo. En el Museo del Prado lo encontramos en *Una despensa*, anterior a 1636. Dos perros, tras haber roto un plato de loza y tirar un frutero de mimbre, consiguen varios pedazos de carne. En la escena, contemplada por un gato, es interesante la silla baja del fondo. Es un estrado de uso femenino, propio en los ambientes populares, y que se relaciona con las actividades de la mujer en acunar niños, coser o cocinar agachada junto al fuego. En algunos lugares es conocida como “silla paridera”, ya que podía ser el asiento para dar a luz a horcajadas.

Paul de Vos (Hulst, ca. 1591/1595- Amberes, 1678) se dedica a retratar una *Pelea de gatos en una despensa*, siguiendo la estela de su cuñado Snyders en escenas de riñas de animales domésticos. En su madurez ejecuta números cuadros de cacería destinados a la Torre de la Parada en Madrid. Esta obra es reflejo de la despensa de una familia pudiente, no solo por los objetos suntuosos sobre la mesa, sino por la ventana con vidrio desde la que contemplan los gatos. Predominan los animales de volatería, en especial los jilgueros ensartados en una vara (Ayala Mallory, 1995: 313-314). Con su tradicional claroscuro y fuerte colorido, Snyders presenta a *La frutera*, una sirvienta, ofreciendo higos en un delicado

expositor dorado sobre una mesa repleta de recipientes valiosos y frutas exquisitas. No es como las despensas anteriores, más populares o de la burguesía. Aquí aparece la muestra de lo que podíamos encontrar en la corte, utensilios de oro, plata y porcelana sobre caros manteles. Se incluye dos animales vivos muy exóticos, un loro que picotea la fruta y un mono que huele la flor. Este cuadro fue un regalo del marqués de Leganés a Felipe IV, que lo situó en la ante sala de su dormitorio personal, lo que nos indica el aprecio que el monarca sintió por este tipo de pintura (Ayala Mallory, 1995: 306-313). Siguiendo el estilo de este cuadro, aunque sin la presencia femenina, Adriaen van Utrecht (Amberes, 1599-1652) logra *Una despensa* con más variedad de alimentos y cacería, pero sin apenas objetos de valor.²⁴

En un fuerte claroscuro, Pieter Boel (Amberes, 1626- París, 1674) presenta la *Despensa* de una casa. Bajo la influencia de Frans Snyders, conviven en este espacio los restos de un banquete junto a alimentos sin cocinar. Todo ello aglutinado, con un fuerte movimiento del pato en primer plano, y un fuerte colorido. En la despensa, que aquí es un lugar abierto tras la cocina, se mezclan los animales domésticos (perro, aves, un burro) con el menaje del hogar y las jaulas de mimbre de las gallinas. En el fondo, un hombre está sacrificando una liebre. Esta obra muestra la falta de higiene que primaba en la época. Junto a un ramo de flores en cristal, aparece una *Despensa* con aves de caza, una liebre, hortalizas y un interesante caldero dorado completamente trabajado por un orfebre. A pesar de ser un cuadro muy oscuro, destacan el color de las flores, los limones y las cerezas. Se trata de un lienzo de Frans Ykens (Amberes, 1601- Bruselas, 1693), sobrino de Osias Beert, y claramente influenciado por Pieter Claesz (Burgsteinfurt, 1597-1660) y Seghers.

La despensa es una de las partes fundamentales de la cocina, pues es donde se guardan los alimentos comestibles. Sin embargo, la cocina es allá donde se desarrolla la vida cotidiana de las clases populares, donde comen y pasan la mayor parte del tiempo. Así lo representa David Teniers conocido por sus escenas de sociabilidad en el norte de Europa, cargadas de aldeanos, campesinos, granjeros y fumadores en tabernas o interiores de casas. En la Colección Real se conserva un cuadro titulado *La cocina*, tabla de 1643, en la que aparece en primer plano un amplio bodegón en forma piramidal. Al fondo, dos hombres y una mujer agrupados junto al hogar, mientras que un primer término, un campesino se entretiene en abrir mejillones, alimento habitual en los Países Bajos. Esta obra representa la cotidianeidad por medio de una pintura ejecutada con un intenso colorido, tonalidades cálidas y acusados contraluces (Díaz Padrón, 1995: 1376).

²⁴ Para mayor información consultar la Tesis Doctoral de J.J. Pérez Preciado sobre *El marqués de Leganés y las artes* dirigida por A.E. Pérez Sánchez en la Universidad Complutense de Madrid, 2010.

Por lo que respecta a la tipología de las cocinas, la escuela *bassanesca* italiana tuvo una peculiar forma de representarlas en ambientaciones externas a la vivienda. Es lo que se ha denominado “interiores en un paisaje”. Jacopo y Francesco Bassano ilustraron varias parábolas del Nuevo Testamento, habituales en su repertorio, otorgando el protagonismo a la animación doméstica, centrada en torno a una cocina, donde aparecerá toda serie de sirvientes y criados, acompañados de animales. En estas pinturas no encontramos un doble lenguaje figurativo para los distintos ambientes, bíblico y doméstico, sino que, por el contrario, los personajes sagrados y los sirvientes son tratados con idéntica dignidad. Opina W.R. Rearick que el interés en representar escenas domésticas en un contexto religioso posiblemente sirviera para hacer más accesible al gran público el mensaje evangélico. Por su parte, el historiador del arte Bernard Aikema advierte en estas obras un claro mensaje de oposición entre materialismo y espiritualidad (“*volupta*” vs. “*virtus*”; vida activa vs. vida contemplativa). Para Paolo Berdini, las escenas de género suponen una apropiación de la realidad por parte del Cristianismo, que deja en manos del espectador determinar cuánto de profano y de sacro hay en cada historia (Falomir Faus, 2001: 69).

En *La vuelta del hijo pródigo* de Jacopo y Francesco Bassano la ambientación se sitúa en la preparación del banquete de bienvenida, en el que, según el relato evangélico, se sirvió el becerro mejor cebado. Jacopo introduce aquí motivos habituales en el arte flamenco: el buey desollado, el niño hinchando la vejiga o animales como el gato y el perro. En esta obra, regalada a Felipe IV por el duque de Medina de las Torres en 1636, hay una gran variedad de objetos, destacando la exposición de fuentes de servir doradas y de metal sobre la alacena, tal y como se colocaban en los palacios de la nobleza. En *El rico Epulón y el pobre Lázaro*, obra de Leandro Bassano, se limita a reproducir el pasaje evangélico que describe los banquetes diarios del rico, vestido de púrpura y lino, frente al desamparado Lázaro, echado en el portal y cubierto de úlceras lamidas por los perros. Se representa una cocina, junto a la mesa del banquete, abigarrada de personajes, objetos y animales (perros, gato, mono y pavo real). Dos sirvientes llevan bandejas a la mesa de Epulón, acompañado de dos músicos con violín y laúd. Otro sirviente está desollando un conejo y otro cocina un caldero sujetado por un llar²⁵. De nuevo, como en el anterior cuadro, observamos la exposición de bandejas, y todo ello presidido al fondo, como de costumbre, por el monte Grappa. En el lienzo de la serie de las estaciones del año, titulado *Julio/Leo*, aparece la cocina exterior presidida por una dama

²⁵ Cadena que cuelga de la chimenea para colgar la caldera y que hace posible poder subirlo y bajarlo.

sentada y agasajada por dos sirvientes, que contempla las labores del campo y el trabajo de las hilanderas. La mesa, con objetos de metal y vidrio, está decorada y cubierta con un arambel²⁶.

6.1. VAJILLA NOBLE

La división estamental, característica de la Edad Moderna, de la que es participe la España del Siglo de Oro, se manifestaban, entre otros hábitos sociales, en la gastronomía, en el protocolo frente a la mesa o en la higiene. La categoría social o la primacía económica de una familia se medían también por los objetos de su vajilla, muy distinta a la de las clases populares o de la vida campesina. El servicio de la mesa normalmente era de loza, como podemos ver claramente en obras como *Frutero* de Frans Snyders. Tan sólo las vajillas de los grandes eran de plata, conjunto que representaba parte importante del tesoro familiar, del que el dueño de la casa hacía partícipes a sus invitados. La limpieza de los utensilios de comedor y cocina se conseguía frotando hojas o arena, en agua a la que se añadía vinagre. Esta actividad doméstica la encontramos expuesta en una escena popular, que se desarrolla en un establo recargado de objetos, vituallas y vasijas enormes, en la que David Teniers sitúa la historia de *El viejo y la criada*, tema habitual en la literatura y arte flamenco. Esta escena de género encarna la crítica al amor senil (Díaz Padrón, 1995: 1376). En la mesa del banquete, los alimentos se manipulaban con las manos o con la ayuda de un cuchillo, ya que el uso del tenedor no se generaliza hasta el siglo XVIII. Entre plato y plato los comensales se lavaban las manos en un aguamanil, acompañado de toallas y jabón.

Uno de los más tempranos especialistas en el género del bodegón fue el flamenco Osias Beert. En la Colección Real se puede admirar un *Bodegón con ostras* sobre una mesa con un conjunto de recipientes y alimentos, entre los que no se establece jerarquía alguna. Desde un punto de vista alto, retrata magistralmente la viscosidad y el color de un gran plato con ostras. Hay cinco finísimas copas de cristal de Venecia, muy apreciado en la corte española, cada una de distinto diseño. Los frutos secos, las cajas -que posiblemente contengan queso o dulces- y el pan -sobre el que se posa una mosca- completan una delicada mesa de lujo, propia de comensales aristocráticos. La luz de sus cuadros es tan fina y elegante como sus objetos (Ayala Mallory, 1995: 59-61). Con vieiras de mar y un cangrejo, en una composición más oscura que la anterior, nos sorprende Theodoor Smits (Amberes, 1656-1671), autor de la obra titulada *Mesa revuelta*, en la que podemos admirar una finísima cristalería de vidrio tallado. El cuadro se acompaña de una nuez, un camarón y de una pipa de

²⁶ Mantel hecho con la colgadura de paños unidos o separados que se emplea para adorno o cobertura. Un tapete.

fumar, probablemente de hueso, característica de esas tierras nortañas entre los personajes que frecuentan las tabernas.

En la Colección Real se incluyen también cuatro cuadros de la pintora flamenca Clara Peeters (Amberes, ca. 1594-1659), todos ellos fechados en 1611²⁷. Su estilo es similar al de Osias Beert, coincidiendo con él la distribución sencilla de los objetos de sus composiciones, sin superposiciones. Hábilmente introduce su autorretrato en el reflejo de algunas de las copas de orfebrería, en especial en el cuadro con un jarrón de flores. Peeters es capaz de reproducir cualquier tipo de superficies, texturas y materiales. Sus dos “mesas”, son composiciones de las conocidas como “desayunos”, ya que ofrecen un tema amable y cotidiano. En ellas introduce ricas copas de nautilo con pies de oro, un salero de plata, una porcelana con aceitunas y una jarra que parece de hueso. Los dos “bodegones” repiten objetos con valiosos trofeos de caza y pesca. Un escurridor, una espumadera y una vela junto a un vaso de cristal completan su excepcional trabajo (Ayala Mallory, 1995: 61-64).

Una preciosa combinación de brillantes colores es la que encontramos en la *Mesa* de Jan Davidszoon de Heem. Nos presenta una mesa cubierta con un tapete de terciopelo verde, cargada de viandas de fruta y ostras, y recipientes suntuosos. Enmarcado el conjunto por un hermoso cortinaje rojo, acompaña la escena un valioso reloj de bolsillo, con su manecilla para darle cuerda y con tapa de cristal (Ayala Mallory, 1995: 299-305). El cortinaje, además de ser signo de grandeza, sirve para jugar con las diferentes alternativas de la luz (Gallego, 1972: 230). Siguiendo este modelo, Andries Benedetti (¿Parma/Amberes?, ca. 1615-1650) pinta en *Mesa con postres* un interior abierto a un paisaje y arropado por cortinas. La mesa está presidida por un interesante recipiente de orfebrería, como si se tratase de un copón eucarístico alargado. Varias ostras en platos de plata, así como limones, higos, frutos secos y queso. Aparecen representados vasos venecianos, dos de ellos muy alargados, posiblemente un escanciador. La maestría del detalle queda reflejada en la pipa de fumar y en la mecha, aun encendida, de la que sale humo. En otra *Mesa* suya se incluyen objetos similares, con un jamón, panes y un gran cesto de melocotones y diversos tipos de uvas. También aparece un limón a medio pelar, muy habitual en los bodegones flamencos, como podemos observar en los cuadros titulados *Ostras y limones* y *Bodegón*, de Jacob van Es. La presencia de bandejas de plata, ostras y limones pelados, así como de melocotones y uvas, acompañado de vasos de

²⁷ *Bodegón*, óleo sobre tabla, 52 x 71 cm, 1611. *Mesa*, óleo sobre tabla, 52 x 73 cm, 1611. *Bodegón*, óleo sobre tabla, 50 x 72 cm, 1611. *Mesa*, óleo sobre tabla, 55 x 73 cm.

crystal veneciano se repiten muy a menudo en la pintura nórdica.²⁸ Cabe destacarse también el curioso hornillo para calentar pescados que nos presenta Alexander Adriaenssen en su *Mesa con vajilla, queso, salchichón, pescados...* y, de nuevo, las finas copas de cristal que logra conseguir el español Juan van del Hamen y León en *Bodegón con dulces y recipientes de cristal*. Éstas se llevan todo el protagonismo de la obra, mientras acogen una serie de manjares propios de la merienda o el refrigerio. Este lienzo, posiblemente el más admirado del autor, tiene un carácter tenebrista, situándose bajo la influencia de Juan Sánchez Cotán. Se trata de una elegante invitación a probar las frutas escarchadas, los barquillos y la dulce aloja²⁹ a la que se acercan las moscas.

Al igual que la vajilla de una mesa y los alimentos representan la situación social y económica de una familia, las estancias y muebles de toda la vivienda marcan la diferencia. La Colección Real también se vio acrecentada por obras que mostraban objetos propios de la casa, sobre todo, con la excusa de una pintura de temática religiosa, dominada por la escuela italiana. Será la cama uno de los muebles más representados, principalmente en los Nacimientos de la Virgen y de San Juan Bautista. Serán camas, al igual que las vestimentas de los personajes, de los siglos XVI y XVII de tradición italiana, con dosel y cortinajes, muy elevadas y con abundantes sábanas y mantas. De espectacular cabe definir la cama pintada por Juan Pantoja de la Cruz en *El nacimiento de la Virgen* (1603), donde la madre y dos hermanas de la reina doña Margarita de Austria representan el papel de sirvientas o parteras. Aparece, en primer plano, el baño de la Virgen niña en una enorme bacia, acompañada de una anticuaria jofaina de estilo napolitano. Dos damas de la corte, que destacan por sus joyas y vestidos, sostienen lienzos y toallas en un canasto de mimbre. La escena es propia del autor, especialista en los retratos de corte. Muy parecida es la escena y los objetos que contiene *El Nacimiento de la Virgen* de Alessandro Turchi (Verona, 1578- Roma, 1649) de ca. 1631 (Finaldi, 2007). Otra cama con dosel en una habitación de ventanas altas, aparece en el *Nacimiento de la Virgen* de Girolamo Binini (activo entre 1660 y 1680), copiando a Annibale Carracci (Bologna, 1560- Roma, 1609). Destaca en esta pintura la cuna de madera labrada sobre la que se va a colocar a la Virgen niña, donde aparece la imagen de una mujer dando de beber a un niño. Santa Ana en la cama aparece representada junto a un cuenco y dos frascos de metal. Andrea Sacchi (Roma, 1599- 1661) en el *Nacimiento de San Juan Bautista* representa, en una escena fuertemente barroca, por la evaporación de la presencia divina en la

²⁸ Vid. Cornelis de Heem (Leiden, 1631- Amberes, 1695): *Mesa*, óleo sobre lienzo, 43 x 60 cm, 1670; Alexander Coosemans (Amberes, 1627- 1689): *Frutero*, óleo sobre tabla, 49 x 40 cm, siglo XVII; y Joris van Son (Amberes, 1623- 1667): *Bodegón*, óleo sobre lienzo, 48 x 33 cm, 1664.

²⁹ Bebida de origen morisco preparada con aguamiel y especias aromáticas.

sala de querubines, una estilizada bacía y una jofaina. Al fondo, Santa Isabel es alumbrada por un candil de aceite. Una obra de madurez de Tintoretto (Venecia, 1518-1594) es *Judit y Holofernes*, inspirada en el relato bíblico donde la célebre mujer intenta seducir al general sirio en su tienda de campaña. Su interior ha sido recreado minuciosamente, preocupándose el pintor por reproducir fielmente las calidades de los objetos metálicos (un caldero y la armadura) y del cristal de la mesa. La cama sobre un estrado y cortinajes, recoge a sus pies la espada con la que Holofernes ha sido decapitado. El cuadro fue concebido para ser colgado en altura, lo que explica sus pronunciados escorzos y la perspectiva del lecho y la cama. Un brasero sobre una tarima lo encontramos en *El nacimiento de la Virgen*, obra de Mateo Gilarte (¿Orihuela? ca. 1629- Murcia, 1675), junto a una taburete con una toalla y una jarra de loza.

Existe una gran variedad en los tipos de sillas que encontramos en estas obras. El *Nacimiento de San Juan Bautista* de Artemisa Gentileschi (Roma, 1593-Nápoles, 1654) nos presenta una silla de mujer o estrado. Sobre esta obra, el historiador del arte italiano Roberto Longhi, señaló que lo consideraba como el más bello efecto de interior doméstico de toda la pintura seiscentista italiana, por cómo la pintora ha plasmado el carácter de intimidad hogareña (Pérez Sánchez, 1970). La *Virgen de la silla* de Guido Reni (Calvenzano di Vergato, 1575-Bolonia, 1642) presenta en un trono a la Reina del Cielo, acompañada de ángeles mientras es coronada. La silla marca la fuerte verticalidad del cuadro, destinado a la sacristía de El Escorial. También en el *Retrato de una mujer casada*, de Antonio Moro, encontramos una silla de tijera en cuero, con respaldo, reposabrazos y patas en aspa. Toda la historiografía modernista afirma que el mobiliario habitual de las casas era escaso en todas las clases sociales y así se confirma también a través de los ejemplos pintados.

6.2. BANQUETES, ALMUERZOS Y CENAS

Otra de las características que definen a la sociedad española del Siglo de Oro es el contraste manifiesto entre la sobrealimentación de la clase noble y la economía de mera subsistencia de las clases humildes. En las obras que a continuación reseñaremos, la temática gira en torno al banquete y a la mesa, presidida por la persona de mayor rango, que se sitúa en la cabecera. La representación de estas cenas o comidas en las casas de las clases pudientes, tan de moda en este siglo, se debe al interés creciente por la gastronomía, que propició la aparición de tratados como *Il Maggiordomo*, de Domenico Romoli (1560). El banquete se convirtió en un auténtico ceremonial con reglas propias, entorno a mesas con finas mantelerías, atendido por criados y servido en vajillas primorosas (Falomir Faus, 2001: 149). Muy propio de Paolo Veronese fue la introducción de personajes contemporáneos en cuadros

de temática sacra, hasta que el Santo Oficio se opuso a este tipo de representación laica en obras de temática religiosa, exceso que podemos ver, por ejemplo, en *Las bodas de Caná*, donde los únicos personajes bíblicos reconocibles son Jesús y su Madre.

En un escenario arquitectónico imponente, Francesco Bassano pinta la *Última Cena*. Resulta interesante en primer plano, el joven escanciando vino en un delicado decantador. Otro objeto a destacar es la jofaina que cuelga de un pilar que, junto a una toalla, nos recuerda el pasaje del Lavatorio de los pies anterior al banquete. Su hermano Leandro en *Las bodas de Caná*³⁰ pinta varios conjuntos de objetos cotidianos o cultos: desde un bodegón de frutas y hortalizas, pasando por una alfombra que es aireada por mujer, o un sirviente tocando varios instrumentos musicales. Como hiciera Veronese, Bassano introduce junto a los personajes sacros a los donantes del cuadro. Tal vez la obra fuera encargada con motivo de los esponsales de esta pareja, que aparecen sentados a la derecha de la Virgen, para unir el sentido sacramental del matrimonio con el eucarístico de la Cena de Caná (Falomir Faus, 2001: 150-153). El mismo recurso emplea Murillo en *La disipación del hijo pródigo*, con una enorme copa de vino y un sirviente tocando el laúd (Portús, 2001: 200). De mayor fidelidad al relato bíblico es *La Última Cena* de Bartolomé Carducho, que presenta sobre la mesa los alimentos de la tradición judía para la fiesta de la Pascua: un cordero asado, el pan ázimo –sin levadura–, las hierbas amargas y el vino³¹. También Agostino Carracci (Bologna, 1557-Parma, 1602) en *La Última Cena* presenta a un joven discípulo con una bastón en la mano, tal y como ordenaba la ley mosaica para tomar esta cena. Carracci, deudor del color de Tintoretto y la monumentalidad de los apóstoles de Rafael, presenta en primer plano una jofaina recubierta de mimbre y una tinaja de barro, así como varios recipientes de cristal y una toalla de lino sobre un taburete. Remarca el sentido eucarístico del cuadro el cesto con abundantes panes en el suelo de la estancia. Por el contrario, deudor de Leonardo da Vinci será el valenciano Juan de Juanes o Vicente Juan Macip (Valencia? ca. 1510- Bocairente, Valencia, 1579) en la composición de su *La Última Cena*. Sobre la mesa aparece el Santo Cáliz, el conservado en la catedral de Valencia y que según la tradición fue el mismo que usó Cristo. Lo acompañan un bello salero y una estilizada jarra de cristal, conteniendo el vino. A los pies de la mesa, una jofaina y una bacía, que recuerdan las usadas en escenas como el Lavatorio o en *La Magdalena en casa del fariseo*, donde esta unge los pies de Jesús con perfume. Este es una copia de Rubens realizada por Peter Van Lint (Amberes, 1609- 1690) sobre lámina de cobre.

³⁰ Con una copia exacta en el Museo del Louvre, París, a la que solo añade un cortinaje sobre el conjunto.

³¹ Carducho no representa ninguna copa de vino, como queriendo señalar que el vino pascual es el propio Jesús inmolado en la Cruz y recordado continuamente en la Eucaristía. Esta obra estuvo en el oratorio de la reina Margarita de Austria en el Alcázar de Madrid.

En la mesa, presidida por Cristo, sentado sobre un trono con patas de león, aparece un bodegón de frutas. De Rubens es *La cena de Emaús* que sitúa el transcendente episodio de la aparición de Jesús tras su Resurrección en un espacio parcialmente abierto a un paisaje arquitectónico, con una fortaleza y un edificio Barroco. Rubens se muestra aquí como un gran maestro que domina todo tipo de gestualidad humana, manifiesta en la expresividad de los peregrinos y en la grotesca contemplación del posadero. Se trata de una imagen de Cristo prácticamente igual a la que realizó Jan Cossiers (Amberes, 1600- 1671) como el dios de la luz en *Júpiter y Licaón*. Si no fuese por el licántropo, esta obra podría pasar por una cena de Emaús, por los objetos que presenta.

Con objetos y elementos característicos de la ambientación flamenca Jacob Jordaens (Amberes, 1593- 1678) presenta *Las bodas de Tetis y Peleo*. Fiel a la descripción de Ovidio en las *Metamorfosis*, Hendrik de Clerck (ca. 1570-1630) realiza el *Banquete de Aqueloo*, aunque las ninfas sirven comidas y bebidas representadas con un tratamiento propio de la pintura flamenca. La cueva donde se realiza la acción muestra, como en un expositor de vajilla de casa noble, el diverso y rico menaje con que se sirve el banquete, compuesto de conchas, nautilus y vieiras (Mancini, 2002). Al igual que la música amenizaba el banquete, los espectáculos de gladiadores servían en la Roma clásica para divertir a los comensales. Así lo recoge Giovanni di Stefano Lanfranco (Parma, 1582-Roma, 1647) en *Gladiadores en un banquete*. Los ricos objetos que presenta sobre la mesa están inscritos en lo que podría ser el banquete fúnebre que en los ritos del mundo romano se celebran al noveno día de la muerte, con un carácter de purificación. De nuevo, Teniers representa la necesidad del hombre en un *Banquete de monos*, agrupados y dispersos en una cocina, donde uno prepara pollos en una trébede sobre las brasas y otro calienta las ostras. Una vez más demuestra su habilidad como pintor de naturalezas muertas en escenas que nos recuerdan a *Los Sentidos* de Brueghel (Díaz Padrón, 1995: 1396).

6.3. JOYAS Y ESCRIBANÍAS

A pocas familias aristocráticas o pudientes pueden pertenecer los objetos tan valiosos que aparecen en el anónimo *Vanitas: mesa revuelta, reloj, espejo, jarrones*. Un fanal acampanado con un botón de sujeción en la parte superior protege un reloj de mesa. También aparece un espejo vítreo, sólo al alcance de los más adinerados, en donde se refleja la parte trasera del reloj, dando profundidad al cuadro. En la parte izquierda aparece un candil dorado con incrustaciones de piedras preciosas. El mismo motivo de un fanal de vidrio aparece en *Mesa revuelta*, anónimo de la escuela flamenca cubriendo una figurilla que representa a

Cupido, quizás de porcelana. De nuevo un espejo da luminosidad al cuadro y sensación de profundidad. Varias joyas y abanicos completan la escena (Fernández Navarro, 2012: 159).

Existe una importante variedad de objetos sobre las mesas que están relacionados con la escritura. Murillo hace una alusión a la escritura en el momento que *El hijo pródigo recoge su legítima*, como parte del pasaje bíblico que narra esta parábola. Presenta a un hombre de avanzada edad sentado tras una mesa, con papeles y monedas de oro y plata que el hijo introduce en unas sacas. Una escena cotidiana que podríamos ver en cualquier comercio o recaudador de impuestos del Siglo de Oro. La técnica del cuadro es poco precisa y muy ágil, al tratarse de un boceto para un posterior cuadro final (Portús, 2001: 200). El maestro del claroscuro y naturalismo José de Ribera, retrata a los dos matemáticos griegos más importantes de la Antigüedad: *Arquímedes* y *Demócrito*. Los acompaña de libros, pergaminos, una pluma y un punzón de escritura. Sus cuerpos son vulgares, populares y cotidianos, lejos de la idealización de los antiguos griegos. Más variedad de objetos encontramos en *Emblema de la Muerte* de Pieter Steenwijck (Delft, ca. 1615-1656), sobresaliendo los libros manuscritos, los rollos de pergamino y un tintero. Aparece una bolsa de viaje, dos instrumentos musicales (un laúd y una flauta dulce) y una calavera. El sentido del cuadro es el de una *vanitas*, donde manifiesta la fugacidad de la vida y de los placeres, como la música, que terminan con la muerte (Posada Kubissa, 2009: 134).

Jan Brueghel el Viejo realizó una serie de cuadros donde colocó numerosos objetos que resultan de interés para nuestro análisis. Por medio de ellos demuestra su capacidad para la representación realista y la fidelidad a las texturas originales. Reproduce el interior de una galería de pinturas y esculturas, escena muy frecuente entre los pintores flamencos. Destaca en la obra, el recurso representativo del “cuadro dentro del cuadro”, tan habitual en otras obras claves de la historia del Arte Barroco. Se trata de obras alegóricas, alusivas a los sentidos. En las composiciones denominadas *La Vista* y *el Olfato* vemos floreros, objetos científicos y astronómicos, joyas (collares, brazaletes, broches, medallas conmemorativas...), espejos y relojes. Un brasero esmeradamente decorado en plata y oro atrae la atención del espectador. En *El Gusto*, *el Oído* y *el Tacto* se desarrolla la escena entorno a un banquete. Hay un músico y niños cantando, una joven acariciando un visón, y una mujer comiendo ostras. En todas ellas podríamos reconocer muchos de los objetos que anteriormente hemos analizado en distintos cuadros de la escuela flamenca. Estos lienzos alegóricos llegaron a la corte madrileña en 1623, siendo destinados a la decoración de la Torre de la Reina, en el Alcázar. En colaboración con Rubens, Brueghel realizará diversas series de Los Sentidos, en las que representan los exuberantes escenarios cortesanos (Pérez Preciado, 2010: 14).

7. EL ORDEN SOCIAL: LA VIDA CAMPESINA Y RELIGIOSA

Consideramos imprescindible dedicar un capítulo final a analizar el interés de la corte española en coleccionar obras conteniendo escenas de la vida campesina. En ellas, fiel reflejo de las actividades campestres de la sociedad del Siglo de Oro en Europa, encontraremos una variada representación de los objetos cotidianos más sencillos, pertenecientes a gente humilde. El marco espacial de este género será, habitualmente, el exterior de la vivienda, excepción hecha de algunas obras, concretamente tres, que hemos decidido incluir aquí por presentar objetos de la vajilla popular. Hacia 1630, Juan de Espinosa pintó un *Bodegón de uvas, manzanas y ciruelas*, sobre una repisa de madera con varios objetos que representan la vida cotidiana del siglo XVII español. Los propios alimentos serían también de consumo frecuente en el ámbito rural. Aparece un plato metálico de peltre³² y una vasija rojiza. Ésta guarda semejanza con ciertas piezas procedentes de México, que eran de barro oloroso y servían para enfriar y perfumar líquidos. La obra tiene una luz muy tenebrista, con lo que crea diferentes planos de profundidad. El tipo de vasija roja también aparece en otra de sus obras, *Bodegón con pájaro muerto*, de características muy similares al anterior. También es muy parecida la fuente rojiza del *Bodegón con Liebre, pájaros muertos y pescados* de Alexander Adriaenssen. Es un óleo que presenta animales de caza, especialmente en la variedad de aves. El pescado aparece sobre un recipiente muy tosco de madera, como objetos de muy bajo interés.

Uno de los cuadros más interesantes sobre *La vida campesina* lo encontramos inventariado en el Alcázar de Madrid en 1636. Jan Brueghel el Viejo desarrolla una interesante composición como si de un friso se tratara, en donde representa las tareas propias de una granja lechera en Flandes. Divide el cuadro en dos partes. A la derecha, se abre una pradera donde los campesinos ordeñan a las vacas junto a lecheras y recipientes de metal. Un grupo de niños están sentados en círculo, merendando con cucharas y cuencos con leche. En la parte izquierda del río, aparece en una construcción el almacén de la granja. Aquí podemos observar las labores de los campesinos, todos trabajando transportando las jarras de leche, batiendo en la mantequera, cortando y empaquetando la mantequilla, lavando los utensilios usados en el río y disponiéndolo todo para su distribución en un carro tirado por caballos. Una escena campestre parecida encontramos en *La casa rústica* de David Teniers el Joven, que llegó a ser el conservador de la colección de pintura del archiduque Leopoldo Guillermo, gobernador de los Países Bajos. Teniers pintó obras de género, lo que más le interesaba a la

³² Aleación de cinc, plomo y estaño.

gente sencilla (Ayala Mallory, 1995: 274-275). Se trata de un cuadro de casi dos metros de ancho, en donde representa labores externas en una casa de campo: limpieza de recipientes de metal y de barro, y la alimentación de las gallinas, con sus comederos.³³ La casa es del estilo propio del norte de Europa, con varias chimeneas y tejado de hierba. Un arado romano lo encontramos en *Ceres en casa de Hécuba* del taller de Adam Elsheimer (Fráncfort, 1578-Roma, 1610). Destaca por ser un pequeño óleo sobre lámina de cobre, en donde juega con la luz en la noche para iluminar el pasaje mitológico de las *Metamorfosis* (V, 446-61) que relata la mofa de un niño a la diosa de la agricultura Ceres, que bebe de un recipiente. Al fondo de la escena, aparece iluminado una labor de ordeño. Por último con la escuela flamenca, *La merienda* de Jan Miel (Amberes, 1599-1664) presenta una escena de género, donde varios campesinos tendidos en el suelo parten alimentos para compartir, mientras portan recipientes de mimbre y botijos de barro. Al fondo un hombre ofrece en un vaso de cristal una especie de vino a otro que se encuentra a caballo, como si de una especie de aguador se tratase, aliviando el camino del comerciante.

La escuela italiana será mucho más rica en la representación de objetos de la vida campesina, no por vocación propia, sino porque la familia Bassano será quien más los incorpore en su amplísima producción. Sin embargo, antes de entrar con ellos, nos interesa destacar el óleo sobre lienzo de Giovanni Benedetto Castiglione (Génova, 1609-Mantua, 1664), *Diógenes buscando a un hombre*. De tema histórico, aparecen varias vasijas enormes de metal y cerámica,³⁴ así como numerosos animales y una flauta portada por el fauno. Diógenes³⁵ busca en pleno día, con una lámpara encendida, a un hombre honesto en medio de la decadente civilización clásica, representada en los edificios derruidos, los trofeos y las esculturas. Entre las muchas producciones de la *bottega* de los Bassano, esta familia véneta innovó tratando la vida campesina con la representación de las Estaciones del año. Jacopo concibió esta novedosa temática hacia 1574-1575, significando un auténtico descubrimiento para la escuela italiana representar el ciclo de las estaciones no con un lenguaje alegórico sino por mostrarlas pobladas de personajes ocupados en las tareas propias de cada estación. En su ciclo se incorpora en la Primavera la caza y la recogida de flores, en el Verano la siega de trigo y el trasquilado de la lana; la siembra y la vendimia en el Otoño, y la poda o la reunión junto al fuego en un paisaje nevado por el Invierno. Será una pintura que nos recuerde representaciones nórdicas (Falomir Faus, 2001: 117).

³³ Representación interesante de un comedero de gallinas en Frans Snyders: *El gallinero*.

³⁴ Para ampliar información sobre la cerámica ver: “Rango de la cerámica en el bodegón” de Natacha Seseña. (Berger, 2000: 129-148).

³⁵ Diógenes de Sinope, filósofo cínico del siglo V a.C.

En las Estaciones del Museo del Prado, *Primavera*, *Otoño* e *Invierno*, se encuadra siempre el mismo espacio natural, a la izquierda una casa aldeana y al fondo el monumental Monte Grappa presidiendo la escena. Estos componentes refuerzan el carácter cíclico de la serie y permite visualizar los cambios propios de cada estación. En la *Primavera* encontramos a un joven de rojo que vuelve de la casa, mientras que en primer plano, aparece una mujer arrodillada ordeñando a una cabra, y con varios cuencos. Una escena muy pastoril es el *Otoño*. Se representa la vendimia: uno pisa la uva en un lagar improvisado, un joven coquetea con una moza comprando su belleza a la del árbol en flor y unos los niños beben a escondidas del fruto de la vid. En primer plano se representa los objetos necesarios para la merienda y el descanso tras el trabajo del día. En el *Invierno*, con el Grappa nevado al fondo, esperan los campesinos junto al fuego y una mesa con una interesante jarra de casco. En segundo plano aparece cómo se guardan los frutos del año en un granero (Falomir Faus, 2001: 118-121). Otra serie muy interesante sobre la vida campesina la encontramos en los Meses del Año y los Signos Zodiacales pintados por Francesco Bassano, aunque posiblemente con diseños de su padre, Jacopo. De nuevo repiten, como las Estaciones, las labores propias de la vida cotidiana en cada mes. Esta serie, de los doce meses completos, fue remitida a España en 1591 por Fernando I de Medici al duque de Lerma, a través de quien pasó a la Colección Real. *Mayo/Géminis* nos recuerda por sus oficios a *La vida campesina* de Brueghel, ya que representa la actividad lechera. Aparecen desde el pastoreo, la ordeña, la producción de mantequilla y la cata de leche tras haberla hervido. Todo ello con abundantes objetos, propios del menaje cotidiano de los campesinos. En *Junio/Cáncer* se escenifica la siega de campos, pudiendo contemplar un carro tirado por bueyes. En la parte izquierda observamos la presentación de los frutos del campo al señor de la propiedad, en actitud reverencial de los campesinos. En *Septiembre/Libra* encontramos parecidos modelos de personajes que en el *Otoño*. En *Octubre/Escorpión* se incluye un interesante arado romano (Falomir Faus, 2001: 125-133). En todos ellos, el símbolo del zodiaco preside y domina la escena entre nubes.

El ciclo bíblico sobre la vida de Noé de los Bassano destaca por la profusión de animales lo que les reportó una enorme fama artística. De nuevo innovó en su representación, solo precedido en Italia por las *loggias* vaticanas de Rafael, considerada una de las primeras aproximaciones de Jacopo a los temas del Antiguo Testamento. Apreciada sólo como escena de género y no religiosa, en la *Entrada de los animales en el Arca*, ensaya en primer plano una enorme variedad de animales de granja y domésticos. Animales que repetirá junto a algunos objetos en *Noé después del Diluvio*. Este ciclo, que se componía de cuatro lienzos, tiene el significado contrarreformista propio de finales del siglo XVI. Existe una tradicional

asociación de Noé con Cristo y del Arca con la Iglesia, reservando sólo a ésta la salvación. Fueron adquiridos por Felipe IV (Falomir Faus, 2001: 87-91). Mucho más interesante es el *Viaje de Jacob*, de Francesco Bassano, en cuanto a profusión de objetos de muy variados materiales. Lo realiza en un tono crepuscular, en contraste con el fondo iluminado y un primer plano en penumbra. Uno de los discípulos de Leandro Bassano fue el pintor español Pedro de Orrente. Como ya comentamos, su pintura es deudora de la escuela *bassanesca* en cuanto a difusión del naturalismo y la pintura de género, como bien podemos comprobar en *La vuelta al aprisco*, presidido por un caldero de bronce. Su obra incluye principalmente escenas bíblicas, que concibe como escenas de género pobladas de personajes en continua actividad, junto animales y objetos de la vida cotidiana, como en la *Adoración de los pastores*. En *Labán busca los ídolos* logra mezclar el paisaje y el bodegón. Se trata de aquel pasaje del Génesis en que Labán alcanza a la familia de Jacob. Labán es un patriarca hebreo asociado con la idolatría que vivía en Mesopotamia, todo lo contrario a su sobrino Jacob. En el cuadro aparecen los objetos de transporte en una caravana, sobre camellos, paquetes de bolsas, cajas, barriles y jaulas de mimbre.

No podemos dejar de mencionar a Bartolomé Esteban Murillo, uno de los mayores representantes del naturalismo del Siglo de Oro español, que mejor supo representar la vida cotidiana y los tipos populares. A pesar de que la mayoría de sus obras presentan escenas infantiles, también hizo uso de relatos del Antiguo Testamento, como en *Rebeca y Eliazer*. Lo que pudiera parecer una escena cotidiana en una plaza de alguna ciudad andaluza, donde varias mujeres se disponen a llenar de agua sus cántaros en el pozo, Murillo lo transforma en la búsqueda de una esposa para Isaac. Trabaja con una gran riqueza la variedad de expresiones femeninas, lo que representa su propia capacidad de observación social (Pérez Preciado, 2010: 204). Ejemplo de las celebraciones en la vida campesina son *Los borrachos* o *El triunfo de Baco* de Diego Velázquez. En este óleo, que se aleja de la solemnidad mitológica, prima el rasgo naturalista. El dios del vino aparece sentado sobre un tonel, mientras corona a un joven soldado rodeado de varios bebedores, tratados de forma muy realista y con una irónica sonrisa picaresca. Una escena que bien podía trasladarse a un grupo de campesinos tras las labores del día en una taberna. A los pies de Baco, un sencillito bodegón con una jarra de barro y un cuenco de vidrio, frecuentes en la pintura velazqueña.

La mayor demanda ejercida por todo tipo de clientela artística, incluida la de la monarquía hispánica, se centró en obras de temática religiosa, necesaria para cubrir las paredes y retablos de templos, monasterios y palacios. A pesar de ello, los artistas del momento no podían dejar pasar ni una sola ocasión para aceptar el reto de “imitar la

naturaleza”, aplicando una observación atenta de la realidad que se materializaba en los objetos representados gracias a una minuciosa pincelada. Éstos se representaban en espacios marginales del cuadro, para no ensombreceer el tema principal o para acompañar y darle nombre, simplemente, como atributos iconográficos propios de la escena (Berger, 2000: 241-245). Un bodegón que acompaña una escena lo encontramos en los *Desposorios místicos de Santa Catalina* de Mateo Cerezo (Burgos, 1637- Madrid, 1666), donde el Niño Jesús coloca a la Santa un anillo en las manos, como signo de su pertenencia. Otro ejemplo es el bodegón, totalmente accesorio a la escena, presente en *El niño Jesús y San Juan* de Juan Antonio de Frías Escalante (Córdoba, 1633- Madrid, 1669), donde los niños sostienen un enorme orbe de cristal. En cambio, para definir a qué escena se refiere el cuadro es necesaria la brillante jofaina con la que *Pilatos se lava las manos* de Luca Giordano (Nápoles, 1634-1705), muy influenciado por las estampas alemanas (Úbeda de los Cobos, 2008: 170-171). Un objeto que suele acompañar la presencia de la mujer en la pintura del Siglo de Oro es el cesto de costura, labor femenina por excelencia. Esto es así en *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen* de Murillo. Es un tema apócrifo muy querido por los pintores sevillanos, ya que pueden mostrar un acto cotidiano de una madre dejando sus labores para enseñar a su hija (Pérez Preciado, 2010: 174). Murillo también, otorga gran importancia al ramo de azucenas que porta el ángel Gabriel en *La Anunciación*, simbolizando la pureza de la Virgen. Ésta aparece junto a un libro devocional, un estrado y un costurero. De forma marginal emerge un canasto con panes tapado por el sombrero de San José en *El Nacimiento* de Federico Barocci (Urbino, 1535-1612), que recrea un establo con una gran sensibilidad para el manejo de la luz. Al igual que la jofaina napolitana que aparece en el primer plano de *La Presentación de la Virgen en el Templo* de Juan de Sevilla y Romero (Granada, 1643-1695).

La mezcla de una narración sagrada con la vida cotidiana del Siglo de Oro se plasma también en *El nacimiento de Cristo* de Juan Pantoja de la Cruz, donde varios miembros de la Familia Real española interpretan el papel de los pastores. Son lo que en la época se denominó *retratos de lo divino*, ilustrando la relación entre el mundo cortesano y el campesino. Varios instrumentos musicales y un canastillo con una gallina y sus huevos completan la obra (Portús, 2005: 154). También de forma marginal son los presentes y arcas que aparecen en la *Adoración de los reyes magos*, de Francesco Bassano, donde sobresale un cestillo con telas y ropas para el Niño. Sin embargo, hay objetos que presentan una mayor importancia, casi total en algunas obras, ya que sin ellos no se entendería la escena. Tal es el caso de los botijos, calderos y tinajas a los que Gioacchino Assereto (Génova, 1600-1649) otorga el protagonismo de su *Moisés y el agua de la roca*, y con mayor variedad en *Los*

israelitas bebiendo el agua milagrosa, de Jacopo Bassano. Ambos representan el pasaje bíblico del Éxodo, donde Moisés había hecho manar agua de la roca del Horeb. En la *Expulsión de los mercaderes del Templo*, el protagonismo lo adquiere la cólera de Cristo al ver el templo convertido en un mercado, mientras se dispone a tirar por el suelo un arca con monedas. A través de esta escena podemos hacernos idea de cómo eran las mesas de cambio o de recaudación de impuestos de la corona (Falomir Faus, 2001: 79-83). En otro óleo del mismo tema, de Aniello Falcone (Nápoles, 1600-1665), destaca una jaula de palomas y el movimiento que tiene la escena por los mercaderes recogiendo sus pertenencias. Del mismo modo, podríamos comparar las mesas de préstamo de los judíos con la estancia de *La vocación de San Mateo*, de Juan de Pareja (Sevilla o Antequera, ca. 1606-Madrid, 1670) que, sobre una mesa cubierta por un bello mantel, presenta gran variedad de monedas, joyas y objetos de escritorio.

Un bodegón de gran calidad aparece en el margen del cuadro titulado *Isaac y Jacob*, de José de Ribera, compuesto, sobre una mesa de noche cubierta de mantel, de dos platos de loza con cuchillo y un vidrio con vino. Composiciones marginales como las que aparecen en sus retratos de *Magdalena penitente* y *San Pablo ermitaño*, ambos acompañados de una calavera, signo del momento de purificación por el que pasan y de la brevedad de la vida terrena. Magdalena tiene un bote de ungüentos de plata y Pablo un trozo de pan y un libro. Objetos que se repiten en *Santa Águeda* de Veronese, en donde destaca, sobre una estantería, un quema velas y la palma martirial.

En el mundo monástico o de vida religiosa, la celda era la habitación o estancia donde transcurría gran parte del tiempo el monje. Julián Gallego identifica este espacio con la cueva de los anacoretas, los religiosos que vivían aislados del mundo en el desierto (Gallego, 1972: 222-277). Es el espacio de reflexión, estudio y penitencia. Habitualmente se elige para representar una aparición celestial a un santo, como la *Visión de San Pedro Nolasco* de Francisco de Zurbarán (Fuente de Cantos, Badajoz, 1598-Madrid, 1664). El santo aparece arrodillado -signo penitencial- y recostado sobre una mesa, mientras un ángel le muestra la Jerusalén Celestial. Se introduce un espacio ideal en uno que es real, obligándonos a distinguir entre el mundo cotidiano y el superior. La silla es de tijera y en la librea del religioso muestra un decenario para el rezo del Rosario. Más impresionante resulta, tal vez, la *Aparición de la Virgen a San Bernardo* de Murillo, que le ofrece su leche como premio a la defensa mariana. El santo es sorprendido en su estudio, junto a una mesa y estantería llenas de libros -signo de su dedicación intelectual-; a la derecha, su báculo de abad y varios libros.

Con gran calidad y originalidad, Francisco Ribalta, uno de los mejores naturalistas españoles, realizó el San *Francisco confortado por un ángel músico* con un hermoso laúd. Según la hagiografía del santo, San Francisco estaba postrado en la cama por una enfermedad, cuando se le aparecieron los ángeles dispuestos a mitigarle el dolor con su música. La luz crea un clima de misterio y hace resaltar los elementos más importantes. La cama es una simple tabla de madera, cubierta por una manta, presidida por una cruz austera. Como única ambientación, sobre la mesa, se incluye un pequeño libro y un candil.

Dos obras de David Teniers nos trasladan igualmente al ambiente cavernícola de los anacoretas, ya que nos representa el tema de las *Tentaciones de San Antonio Abad*.³⁶ La escena está cargada de simbolismo, en un ambiente onírico aparecen monstruos de estirpe demoníaca y personajes que sugieren los pecados capitales. Todo ello para dejar en evidencia la vanidad de la vida del hombre que no frecuenta la oración a Cristo crucificado –junto a él que aparecen una calavera y un reloj de arena- (Díaz Padrón, 1995: 1428). Trata el tema de una forma más imaginativa que espiritual, recordando al Bosco.

³⁶ Existen dos obras con el mismo título, la primera es un óleo sobre lámina de cobre (55 x 69 cm.), mientras la segunda emplea la técnica de óleo sobre tabla (51 x 71 cm.), ambas fueron realizadas en 1647.

8. TRABAJO Y OCIO

La misión de algunos cuadros es hacer visible la serie de profesiones, oficios o dedicaciones de los personajes en ellos representados. Los objetos que los acompañan hacen visible cada profesión representada, gracias al ambiente y su entorno. Habitualmente en primer plano, los objetos que se muestran al espectador transmiten un mensaje perfectamente reconocible.

Dentro de la serie de los *Meses del Año y Signos Zodiacales* de los Bassano, encontramos en *Abril/Tauro* al carnicero, representado en el desollador de corderos. Los cuchillos y hachas afiladas aparecen en el centro de la composición. En los cubos se puede contemplar la sangre de los animales tras ser descuartizados. Se trata de un oficio que se repite con cerdos en *Diciembre/Capricornio*, momento de la tradicional matanza ante el invierno. Vemos a la derecha a un carnicero, troceando los intestinos del cerdo con un cuchillo de dos asas, y a la izquierda una mujer preparando manteca. El oficio del herrero lo encontramos en una de las mejores obras *bassanesca* del Museo del Prado: *La fragua de Vulcano*. Sitúa la escena en una herrería poblada de personajes ataviados de forma contemporánea, salvo Cupido. De una forma espectacular, en un espacio parcialmente abierto, trata los personajes con una luz que modifica las texturas y cualidades de las superficies. Con numerosos objetos de cobre, acero, cristal y barro. Esta obra estuvo colocada en el Salón de los Espejos del Alcázar (Falomir Faus, 2001: 137-139). Fue un tema muy popular en España desde principios del siglo XVII, tanto que mencionar hoy en día la Fragua de Vulcano es recordar una de las obras cumbres de Diego Velázquez. El dios Apolo representa a las artes, la poesía y la música, todo lo contrario que Vulcano, el dios del fuego y protector de los herreros. Velázquez, por medio de esta obra, elevó la profesión de pintor al nivel de la poesía y la música, situándola entre las más importantes artes liberales, distanciándola de los oficios artesanales. Los objetos que aparecen son los propios de una herrería (yunques, mazas y martillos) para la transformación del metal incandescente y la forja de las armaduras, aunque también al fondo, sobre la repisa de la chimenea, se incluye una jarra de loza popular.

El propio Velázquez plasma en una de sus obras de madurez la preocupación de representar el movimiento en la pintura del siglo XVII en *Las hilanderas* o *La fábula de Aracne*. Bajo la apariencia del trabajo cotidiano en una fábrica de tapices, representa a varias mujeres hilando en la rueda y devanando madejas de lana, con el mito ovidiano al fondo. De nuevo, como en la *Fragua*, su composición se plantea como objetivo elevar la pintura a la categoría de arte liberal. El oficio de carpintero aparece representado, como resulta obligado,

en el *San José y el Niño Jesús* de Ribera. Con destacados claroscuros que sólo iluminan los detalles más importantes de la composición, fruto de la influencia de Caravaggio, aparece San José sujetando una vara florida, mientras ofrece una cesta con las herramientas del carpintero al Niño Jesús. Allí aparecen un martillo, un hacha y una azuela.

También serán representados otro tipo de oficios u ocupaciones intelectuales, tales como *El alquimista*, retratado por David Rijckaert III (Amberes, 1612-1661) como un hombre pensativo, junto a una mesa llena de libros y pergaminos. La escena, de fuerte claroscuro, está iluminada por cuatro focos: la vela sobre la mesa -principal fuente de luz-, una palmatoria que cuelga en la pared de la izquierda, un horno encendido y la luna que se ve al fondo del paisaje. Ello crea un ambiente de misterio, destacándose sobre la chimenea varios alambiques e instrumentos de destilación (Ayala Mallory, 1995: 281-285). Otra representación de esta labor realiza Teniers en *El alquimista*, donde éste aviva las llamas de un fogón, situando en las repisas y hornacinas una multitud de objetos propios de esa ciencia desordenados, destacándose en primer plano una alquitara. Al fondo de la escena, se incluyen dos ricos burgueses, probando los brebajes del sabio (Díaz Padrón, 1995: 1435). Como pareja de este cuadro, Teniers realizó una *Operación quirúrgica* (1631-1640), en este caso mostrando una visión crítica frente a la ciencia. Desarrolla la escena en una ambientación semejante a la anterior, con un curandero o médico rural sanando el pie de un campesino. El espacio bien puede ser la cocina de una casa rural, como parece sugerir la mujer del fondo que porta comida. Los instrumentos médicos, muy rústicos, carecen de la higiene deseable. La lechuza en la ventana es símbolo de la sabiduría. Otra pintura del mismo autor y temática, *Operación quirúrgica*, nos traslada a la tradición flamenca, heredera de las pinturas de El Bosco, al representarse la extracción de la “piedra de la locura” del cráneo del paciente. Destacan en primer plano tres recipientes, uno de loza, otro de barro y uno de vidrio. Sobre el espacio de la operación, aparece colgado un pez globo disecado, signo de la innovación que suponían estas prácticas “médicas”.

Dentro de la tradición caravaggiesca cabe inscribir a *El charlatán sacamuelas* de Theodoor Rombouts (Amberes, 1597-1637) tema médico muy habitual en la pintura del Siglo de Oro. La escena, muy anecdótica, está tratada con cierto toque humorístico. El sacamuelas, un oficio ambulante, ha desplegado sobre la mesa todo su instrumental quirúrgico. En ella aparecen también los diplomas o títulos, quizás falsos, que certifican su formación, a lo que se añade el collar de muelas que luce alrededor del cuello (Ayala Mallory, 1995: 265-269). También bajo este prisma de la representación de oficios sanitarios podríamos interpretar parte de la escena representada en el famoso cuadro de *La Recuperación de Bahía de Todos*

los Santos de Fray Juan Bautista Maíno. Allí se incluye, en primer plano, los cuidados afectivos que de las mujeres dispensan a los niños huérfanos y la atención a los heridos. El instrumental empleado queda recogido en una bolsa de piel, de la que se sale una ampolla de metal.

Otros oficios representados en la pintura de estos momentos tienen que ver con el estudio de las ciencias naturales. Algunos de ellos aparecen ilustrados en obras de Adriaen van Stalpent (Amberes, 1580-1622) como *El geógrafo y el naturalista*, en las que sitúa en torno a una mesa, cubierta con un tapete verde aterciopelado, a seis personajes aplicados al estudio de las cosas naturales. En ella coloca una gran esfera terrestre, varios mapas, instrumentos de medición, joyas y numerosas conchas marinas. Este grupo se completa con otra de sus obras, *Las Ciencias y las Artes*, donde varios eruditos discuten y contemplan alguna de las muchas pinturas y objetos diseminados por la habitación. Esta representación trata de ensalzar la práctica del coleccionismo como actividad noble, culta y sofisticada.

La actividad de las galerías de coleccionistas queda muy bien representada en la obra de Teniers, *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas en Bruselas* obra destinada a su primo Felipe IV. La galería recoge, conjuntamente, objetos históricos de la naturaleza (*Naturalia*) y artísticos (*Artificialia*), con predominio de pinturas conocidas en la época. Estas aparecen colocadas armónicamente según los temas y sus proporciones, destacando los cuadros flamencos en los lugares más importantes (Díaz Padrón, 1992: 54-60).

En cuanto a innovación científica, el reloj fue el instrumento más codiciado e importante de este tiempo, sobre todo en las clases más pudientes. Sobre el reloj escribió Julián Gallego que “tiene en el arte español del Siglo de Oro un puesto casi tan importante como el cráneo, con el que aparece asociado a menudo” (Gallego, 1972: 206).³⁷ Tiene un papel fundamental en el retrato de *Mariana de Austria, reina de España* de Velázquez. Sobre la mesa es el único objeto que acompaña a la reina; se trata de un reloj de tabernáculo con una esfera superior para las horas y otra más pequeña, que indica la reserva de cuerda.

Como ya hemos indicado, Velázquez se esforzó en sus obras en alejar el oficio artesanal de la pintura como arte liberal, considerando esta actividad propia de intelectuales, equiparable, por tanto, a la poesía o a la música. Cumbre de esta reivindicación intelectual se ha considerado a *Las meninas* o *La familia de Felipe IV*, donde Velázquez se autorretrata con la paleta y los pinceles de su oficio (Portús, 2013: 126). Esta consideración la asume también

³⁷ Aparece en Berger, J. et al. (2000): *El bodegón*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores. p. 110.

Jordaens en *La familia del pintor*, que lo presenta como un perfecto caballero, ataviado con ropas elegantes e interesado por actividades intelectuales y nobles, como la música. Se muestra al pintor como un miembro relevante de la sociedad y con una elevada prosperidad, tal y como representa la cesta de uvas. Por su parte, Teniers, se decanta por una actitud más satírica al dotar de humor las actividades artísticas, en composiciones como *El mono pintor* (ca.1660) o *El mono escultor*, que representan las banalidades humanas (Díaz Padrón, 1995: 1386-1388).

La representación de la vida cotidiana, en cuanto se refiere a campesinos y labriegos cantando, fumando, bailando o bebiendo, está dominada en la Colección Real española por la escuela flamenca. Pocos fueron los pintores relevantes que atendieron la amplia demanda de composiciones de tal temática social y de género por parte de la nobleza. Este tipo de cuadros inciden en las formas de relacionarse socialmente, siguiendo la tradición de la pintura nórdica del siglo XVI en la que, en ocasiones, se hacía una crítica exacerbada de los vicios y los placeres mundanos, trasmutando los hombres en monos o empleando las alegorías de los cinco sentidos. En la Colección Real primaron las obras de David Teniers y Adriaen Ostade (Haarlem, 1610-1685), que nos trasladaron una aguda observación de los hábitos sociales de los territorios que pertenecían al Imperio Español en el norte de Europa.

La pintura de Teniers tuvo una gran aceptación entre el público peninsular, a pesar de emplear un repertorio muy limitado y repetitivo de gestos y expresiones. Estas obras gustaban porque reflejaban una realidad muy cercana y, en el fondo, común a todos los europeos del Siglo de Oro. Teniers, que fue pintor de corte del gobernador de los Países Bajos, representa en *Bebedores y fumadores*, *Fumadores brabantones*, *Fumadores en una taberna* y *Fumadores*, escenas de amistad y alegría cotidiana. En torno a rústicas mesas y bancos de madera, junto a tinajas y vasijas de barro, en un ambiente lúgubre, tenuemente iluminado por candelas u hogares, aparecen grupos de personajes amistosos en un ambiente distendido, cargado de realismo y espontaneidad, que se reúnen para fumar, beber y compartir los placeres mundanos. La escena suele ambientarse en una taberna o en una cocina, dependiendo de si aparecen barriles o garrafas. Estos cuatro óleos muestran, paralelamente, la expansión del tabaco en Europa, tan criticado por unos como alabado por muchos, que llegaría a convertirse en práctica habitual de sociabilidad. Fue uno de los temas más tratados en la pintura nórdica, en ocasiones como alegoría del sentido del olfato, pero también como símbolo de la fragilidad humana. En cambio, *Músicos en la cocina* representa la tradición popular de la música que se aprendía junto al hogar (Ayala Mallory, 1995: 247-281).

Otra serie de cuadros de Teniers muestra la necedad del hombre, su naturaleza animal; nos referimos a obras como *Monos en la escuela*, *Monos en una bodega* y *Monos fumadores y bebedores*. En la escuela cabe resaltar los utensilios del maestro sobre la mesa, las gafas y el corrector con el que castiga al alumno. En la bodega, destaca en primer plano la barrica de vino y las barajas de naipes con las que se entretienen los monos. Teniers censura los vicios del juego, el vino y el tabaco (Díaz Padrón, 1995: 1390-1394). En *El Soldado alegre*, presenta a un hombre mirando hacia el espectador, mientras fuma y bebe. En la taberna, junto a tinajas, barreños y barriles, el soldado descansa tras una batalla, muy común en la vida cotidiana de Flandes. Por último, Teniers representa una fiesta tradicional de su Flandes natal en *El rey bebe*. En la fiesta de la Epifanía, el que encuentra un haba en el pastel determina quién es el rey de la celebración, quien ha de llevar la corona. En un ambiente festivo, Teniers mantiene la representación burlesca y crítica de los tipos populares.

Adriaen van Ostade utilizará las relaciones sociales para realizar una pintura de género basada en lo anecdótico y el detalle. Los instrumentos musicales juegan un papel especial, remarcando la alegría, pero también la fugacidad de un placer momentáneo como es la música. Aparecen violines, flautas, una zanfona y una gaita en *Concierto rústico con flauta y violín*, *Cocina aldeana*, *Concierto rústico* y *El oído*. En *La vista* aparece una mujer buscando piojos en el pelo de un hombre, y en *La lectura*, otra mujer enseñando a un niño. La representación de instrumentos también está en *Vieja con una sonaja* de Esteban March (Valencia, ca. 1610-ca. 1668), un instrumento muy popular y de clases bajas.

Otra de las temáticas cotidianas de Flandes durante este periodo tiene que ver con la representación de tabernas con soldados. El argumento militar fue habitual para los pintores flamencos que vivieron el transcurso de la Guerra de los Treinta Años (1618-1648). David Teniers presentará a grupos de soldados descansando, mostrando en los primeros planos sus armaduras, armas, corazas y yelmos. Vemos en *El vivac* cómo un escudero ayuda a descalzar a un soldado de sus botas. Resulta habitual la inclusión de tambores, picas, banderas e insignias de los tercios, así como, que aparezcan, colgadas de la pared, armas de fuego -pistolas y arcabuces-. En cierto sentido también podríamos considerar que en este tipo de obras se incluye una tipología propia de “bodegón” o naturaleza muerta, como se puede comprobar en la acumulación de objetos militares, a modo de panoplia piramidal que se puede ver en *Un cuerpo de guardia*. Su hermano, Abraham Teniers (Amberes, 1629-1670), repite este motivo, que puede interpretarse como alusión a la fugacidad de la vida en relación a la guerra. Pieter Boel acentúa aún más el sentido de “bodegón militar” en *Armas y pertrechos de guerra*, cuadro destinado, posiblemente, a una sobrepuerta o sobreventana. El gusto por los

objetos militares en la corte española es bien conocido, como avala su profusión en los retratos reales. En alusión a la batalla de Lepanto, Velázquez pinta *El bufón llamado Don Juan de Austria*, con armas desperdigas por el suelo en señal de la victoria contra los turcos (Soler del Campo, 2010).

9. CONCLUSIONES

La irrupción de la pintura de género en la sociedad de los siglos XVI y XVII supuso un enorme atractivo, ya que asumió la dignidad propia de ser representada como género independiente y reflejo de lo cotidiano. Se constituyó como un género pictórico que, motivado por los ideales erasmistas del mundo protestante, invitaba a vivir la piedad religiosa en las circunstancias naturales de lo cotidiano.

La Colección Real de pinturas es una fuente primaria de estudio para el conocimiento de la sociedad del Siglo de Oro. Las obras de arte que hemos comentado son de enorme valor para la Historia, complementando a la documentación tradicional y la literatura, no siendo meras imágenes “ilustrativas” de la realidad de un momento histórico.

El extraordinario patrimonio artístico acumulado por los Austrias Mayores durante más de un siglo es de una riqueza inimaginable, tanto por el tamaño de la Colección Real como por la calidad y la repercusión que tuvo en la Europa del siglo XVII. Se desarrolló todo un programa coleccionista de compra de obras de arte protagonizado por los embajadores, que se dirigían a las distintas almonedas, y supervisaban los viajes artísticos, como el de Diego Velázquez. Todo ello tenía un fin en la Colección Real: desarrollar una iconografía que exaltase las virtudes reales.

La modernidad estética en los gustos artísticos de los monarcas se relaciona con su interés por las artes populares, las escenas de género y lo cotidiano de la vida. La concepción humanística situó a la naturaleza en el foco de interés de las representaciones gráficas. Éste cambio estilístico y de gusto estético durante la Edad de Oro estuvo propiciado por los mecenas, que ostentaban prestigio social y económico, y que imponían la visión europea del arte en la Península. Destacar la dependencia artística española a favor de la cultura flamenca e italiana, que fueron las escuelas preeminentes entre los reinados de Felipe II y Felipe IV. Por el contrario, la escuela española lograba satisfacer la demanda coleccionista de la clientela peninsular, que se había visto influenciada por los gustos de la nobleza, imitando por medio de una abundantísima producción en serie a las escuelas italiana y flamenca.

El gusto español pictórico se decantó por el color veneciano y el prestigio que alcanzó la familia Bassano, representantes italianos de la modernidad en temática de género. Tuvieron una importancia preferente en los palacios europeos, ya que los temas que representaban eran una mera excusa para plasmar vastos escenarios naturales, con animales y objetos, donde los personajes realizaban tareas de la vida doméstica. Se puede considerar su prestigio entre la

aristocracia urbana como una añoranza del mundo campesino y de la naturaleza, idealizada en las “pastorales” literarias.

El mismo significado de anhelo por el mundo natural lo encontramos en el modelo nórdico de representación de los objetos, gracias a la pintura de bodegones y floreros. Este género está vinculado al desarrollo de la vida urbana y la cultura burguesa, y se destinó a la decoración de interiores como objeto independiente de colección. De enorme desarrollo en la Colección Real a partir de Felipe III, su función decorativa y de deleite se basa en el realismo y la capacidad del artista en representar la naturaleza. Los testimonios de la época no hacen referencia al simbolismo de estas obras, únicamente claro en los cuadros de *vanitas* y de formas de vida religiosa, como pueden ser las celdas y las cuevas de los monjes anacoretas.

El interés naturalista se reflejó en la representación de cocinas, despensas, mesas, fruteros y cualquier otro tipo de alimento, tendencia presidida por la escuela flamenca, donde aparecen los objetos más suntuosos. Mientras, en la escuela italiana encontramos otras estancias de la vivienda, como dormitorios y estrados para encuadrar escenas religiosas. La intimidad del núcleo familiar, su posición social y económica, quedaba reflejado en la casa, en la gastronomía y en la vajilla de una mesa. Hemos comprobado gráficamente la diferente situación de la sociedad española en la sobrealimentación de la clase noble y la economía de subsistencia de las clases humildes.

La variedad de los espacios representados se observa en algunas obras de arte cuya misión es hacer visible las profesiones, oficios o dedicaciones de la sociedad del Siglo de Oro. Los objetos que los acompañan transmiten al espectador un mensaje reconocible, además de proporcionarnos, actualmente, una herramienta de estudio para comprender las actividades laborales de la Edad Moderna.

Además, hemos podido observar las formas de relacionarse socialmente entre campesinos y labriegos del Norte de Europa, ampliamente representados por la escuela flamenca. Los espacios sociales de la taberna y la cocina, donde se hacía la mayor parte de la vida, han servido a los pintores para manifestar la alegría y las distintas formas de sociabilidad, así como en ocasiones, para hacer una crítica exacerbada de los vicios y placeres mundanos. La música jugará un papel especial, remarcando la alegría pero también la fugacidad de un placer momentáneo.

Hemos obtenido una visión general, gracias a las representaciones pictóricas, de cómo era la sociedad de los siglos XVI y XVII en los territorios gobernados por los reyes españoles.

10. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

FUENTES VISUALES E IMPRESAS:

Web del Museo del Prado: <<https://www.museodelprado.es/>> (Último acceso: 06/06/2014)

Web Gallery of Art: <<http://www.wga.hu/>> (Último acceso: 03/06/2014)

Museo del Prado (1990): *Inventario general de pinturas*. Madrid: Museo del Prado.

Museo del Prado (1996): *Museo del Prado: catálogo de las pinturas: 1996*. Madrid: Museo del Prado.

BIBLIOGRAFÍA

Angulo Íñiguez, D. (1983): *Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez.

Aterido Fernández, Á. (2002): *El bodegón en la España del siglo de oro*. Madrid: Edilupa Ediciones.

Aterido Fernández, Á. (2004): *Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio: inventarios reales*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

Ayala Mallory, N. (1991): *Del Greco a Murillo: la pintura española del Siglo de Oro: 1556-1700*. Madrid: Alianza.

Ayala Mallory, N. (1995): *La pintura flamenca del siglo XVII*. Madrid: Alianza.

Bennassar, B. (1983): *La España del Siglo de Oro*. Barcelona: Grijalbo.

Berger, J. et al. (2000): *El bodegón*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

Bergstroem, I. (1970): *Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII*. Madrid: Ínsula.

Brown, J. (1991): *La Edad de Oro de la pintura de España*. Madrid: Nerea.

Brown, J. y Elliott, J. CA. (1981): *Un palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid: Alianza.

Brown, J.CA. (1981): *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid: Alianza.

Calvo Poyato, J. (2005): *Así vivían en el Siglo de Oro*. Madrid: Anaya.

Calvo Serraller, F. (1991): *La Teoría de la pintura en el Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.

Calvo Serraller, F. (2002): *Flores españolas del Siglo de Oro: la pintura de flores en la España del siglo XVII*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado.

Camón Aznar, J. (1977): *La pintura española del siglo XVII*. Madrid: Espasa-Calpe.

Carducho, V. (1979): *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid: Turner.

Chamorro Fernández, M.I. (2005): *La Cocina de Don Quijote: gastronomía del siglo de oro español*. Barcelona: Herder.

Checa Cremades, F. (1987): *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*. Madrid: Taurus.

Checa Cremades, F. (1994): *Tiziano y la monarquía hispánica: usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Nerea.

Checa Cremades, F. (1997): *Felipe II mecenas de las artes*. Madrid: Nerea.

Checa, F., Falomir, M. y Cuyás, M.M. (1997): *De Tiziano a Bassano: maestros venecianos del Museo del Prado*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Cherry, (1999): *Arte y naturaleza: el bodegón español en el Siglo de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

- Defourneaux, M. (1983): *La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Argos Vergara.
- Díaz Padrón, M. (1995): *El Siglo de Rubens en el Museo del Prado: catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII*. Barcelona: Prensa Ibérica.
- Díaz Padrón, M. y Royo-Villanova, M (1992): *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*. Madrid: Museo del Prado.
- Díaz, L. (1991): *Madrid: bodegones, mesones, fondas y restaurantes: cocina y sociedad, 1412-1990*. Madrid: Espasa Calpe.
- Díaz, L. (2003): *La cocina del Barroco: la gastronomía del Siglo de Oro en Lope, Cervantes y Quevedo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Díaz-Plaja, F. (1994): *La vida cotidiana en la España del siglo de oro*. Madrid: Editorial EDAF.
- Domingo, X. (1981): *La mesa del Buscón: en homenaje de don Francisco de Quevedo y Villegas con ocasión de su centenario*. Barcelona: Tusquets.
- Erasmus, D. (1973): *Elogio de la locura*. Madrid: Edaf.
- Falomir Faus, M. (2001): *Los Bassano en la España del Siglo de Oro. 29 de marzo- 27 de mayo 2001*. Madrid: Museo del Prado.
- Fatás, G. y Borrás, G. M. (2012): *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología, Heráldica y Numismática*. Madrid: Alianza.
- Fernández Navarro, J.M. (2012): *El vidrio en la pintura del Museo Nacional del Prado*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas: Museo Nacional del Prado: Sociedad Española de Cerámica y Vidrio.
- Finaldi, G. (2007): *Fábulas de Velázquez. Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro*. Madrid: Museo del Prado.
- Gállego, J. (1972): *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Aguilar.
- García Fernández, M. (2013): *Cultura material y vida cotidiana moderna: escenarios*. Madrid: Sílex.
- González Marrero, M.d.CA. (2005): *La casa de Isabel la Católica: espacios domésticos y vida cotidiana*. Ávila: Institución "Gran Duque de Alba" de la Exma. Diputación de Ávila.
- Guinard, P. (1972): *Pintura española*. Barcelona: Labor.
- Luján, N. (1995): *La Vida cotidiana en el siglo de oro español*. Barcelona: Planeta De Agostini.
- Madrazo, (1884): *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España: desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado de Madrid*. Barcelona: Daniel Cortezo y Cía.
- Mallory, N.A. (1995): *La Pintura flamenca del siglo XVII*. Madrid: Alianza.
- Mancini, M. (2002): *Arte y poesía. El amor y la guerra en el Renacimiento*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Maravall, J.A. (2008): *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel.
- Martín González, J.J. (1993): *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid: Catedra.
- Morán Turina, J.M. (1985): *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pintura*. Madrid: Cátedra.
- Morán Turina, J.M. y Portús Pérez, (1997): *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid: Istmo.
- Muñoz González, M.J. (2006): *La estimación y el valor de la pintura en España, 1600-1700*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

- Museo del Prado (1995): *La belleza de lo real: floreros y bodegones españoles en el Museo del Prado, 1600-1800*. Madrid: Publyco.
- Museo del Prado (1998): *Felipe II, un monarca y una época. Un príncipe del Renacimiento, catálogo de la exposición*. Madrid: Museo del Prado.
- Museo del Prado, (1999): *Velázquez, Rubens, Van Dyck: Pintores cortesanos del siglo XVII*. Madrid: Museo del Prado.
- Navarrete Prieto, B. (1998): *La Pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Navarrete Prieto, B. (2009): *Fuentes y modelos de la pintura barroca madrileña*. Madrid: Arco/libros.
- Orsto, S.N. (1986): *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*. New Jersey: Princeton University Press.
- Pacheco, F. (2011): *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Michigan: University of Michigan.
- Panofsky, E. (2012): *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- Pérez Preciado, J.J. y Vergara, A. (2010): *Rubens. Guía de exposición*. Madrid: Museo del Prado.
- Pérez Samper, M.Á. "Estilo de servir a príncipes. La cocina y la mesa de un grande de España en el siglo de oro.", *Trocadero: Revista de historia moderna y contemporánea*. Nº 12-13, 2000-2001, pp. 315-360.
- Pérez Samper, M.Á. (1998): *La Alimentación en la España del Siglo de Oro*. Huesca: La Val de Onsera.
- Pérez Sánchez, A.E. (1965): *Pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid: Universidad de Madrid.
- Pérez Sánchez, A.E. (1993): *De pintura y pintores: la configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Madrid: Alianza Editorial.
- Pérez Sánchez, A.E. (2010): *Pintura barroca en España: 1600-1750*. Madrid: Cátedra.
- Pita Andrade, J.M. (2006): *Tras el centenario de Felipe IV: Jornadas de iconografía y coleccionismo dedicadas al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez, del 5 al 7 de abril de 2006*. Madrid: Fundación Universitaria Española, Seminario de Arte e Iconografía "Marqués de Lozoya".
- Portús, J. (2001): *Pintura barroca española: guía*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Portús, J. (2013): *Velázquez y la familia de Felipe IV (1650-1680)*. Madrid: Museo del Prado.
- Posada Kubissa, T. (2009): *Pintura holandesa en el Museo Nacional del Prado. Catálogo razonado*. Madrid: Museo del Prado.
- Quesada, L. (1992): *La Vida cotidiana en la pintura andaluza*. Sevilla: Fundación Fondo de Cultura de Sevilla.
- Rodríguez Vázquez, A.L. (1995): *Ricos y pobres: propiedad y vida privada en la Sevilla del siglo XVI*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- Sánchez Cantón, F. J. (1959): *Inventarios reales: bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Sánchez y Cantón, F.J. (1916): *Los pintores de cámara de los Reyes de España*. Madrid: Hauser.
- Sarti, R. (2003): *Vida en familia: casa, comida y vestido en la Europa Moderna*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Simón Palmer, M.d.CA. (1997): *La cocina de palacio: 1561-1931*. Madrid: Castalia.
- Solano, F. (1986): *Las Colecciones del Rey: pintura y escultura*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Soler del Campo, Á. (2010): *El arte del poder: la Real Armería y el retrato de corte*. Madrid: Museo del Prado.

- Todorov, T. (2013): *Elogio de lo cotidiano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Torres Martín, R. (1971): *La Naturaleza muerta en la pintura española*. Barcelona: Seix y Barral.
- Triadó, J.M. (1999): *La pintura española: el Siglo de Oro*. Barcelona: Carroggio.
- Úbeda de los Cobos, A. (2008): *Luca Giordano y el Casón del Buen Retiro*. Madrid: Museo del Prado.
- Valdivieso, E. (1985): *Historia de la pintura española: escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Centro de Estudios Históricos. Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez.
- Valdivieso, E. (2003): *Pintura barroca sevillana*. Sevilla: Guadalquivir Ediciones.
- Vergara, A. (2003): *Vermeer y el interior holandés*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Vizcaíno Villanueva, M.A. (2005): *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

11. ÍNDICE DE ARTISTAS Y OBRAS ANALIZADAS

- Adriaenssen, Alexander. *Bodegón: liebre, pájaros muertos y pescados*.
Adriaenssen, Alexander. *Bodegón: mesa con pescados, ostras y un gato*.
Adriaenssen, Alexander. *Bodegón: mesa con vajilla, queso, salchichón, pescados*.
Adriaenssen, Alexander. *Bodegón: pescados y un gato tras la mesa*.
Anónimo. *Mesa revuelta*.
Anónimo. *Vánitas: mesa revuelta, reloj, espejo, jarrones*.
Arellano, Juan de. *Florero*.
Assereto, Gioacchino. *Moisés y el agua de la roca*.
Barocci, Federico. *El Nacimiento*.
Bassano (Taller de). *Invierno: escena campesina*.
Bassano, (Taller de). *La Primavera*.
Bassano, (Taller de). *Noé después del Diluvio*.
Bassano, Francesco. *Abril (Tauro)*.
Bassano, Francesco. *Diciembre (Capricornio)*.
Bassano, Francesco. *Julio (Leo)*.
Bassano, Francesco. *Junio (Cáncer)*.
Bassano, Francesco. *La Última Cena*.
Bassano, Francesco. *Mayo (Géminis)*.
Bassano, Francesco. *Octubre (Escorpión)*.
Bassano, Francesco. *Septiembre (Libra)*.
Bassano, Francesco; Bassano, Jacopo. *Adoración de los Reyes Magos*.
Bassano, Francesco; Bassano, Jacopo. *La reconversión a Adán*.
Bassano, Francesco; Bassano, Jacopo. *La vuelta del hijo pródigo*.
Bassano, Francesco; Bassano, Jacopo. *Viaje de Jacob*.
Bassano, Jacopo. *Entrada de los animales en el arca de Noé*.
Bassano, Jacopo. *Expulsión de los mercaderes del Templo*.
Bassano, Jacopo. *La fragua de Vulcano*.
Bassano, Jacopo. *Los israelitas bebiendo el agua milagrosa*.
Bassano, Leandro. *El rico Epulón y el pobre Lázaro*.
Bassano, Leandro. *Las bodas de Caná*.
Beert, Osias. *Bodegón*.
Benedetti, Andries. *Mesa con postres*.
Benedetti, Andries. *Mesa*.
Boel, Pieter. *Armas y pertrechos de guerra*.
Boel, Pieter. *Despensa*.
Brueghel "el Viejo", Jan. *El Gusto, el Oído y el Tacto*.
Brueghel "el Viejo", Jan. *El Gusto, el Oído y el Tacto*.
Brueghel "el Viejo", Jan. *Florero*.
Brueghel "el Viejo", Jan. *Florero*.
Brueghel "el Viejo", Jan. *Florero*.
Brueghel "el Viejo", Jan. *Florero*.
Brueghel "el Viejo", Jan. *Florero*.
Brueghel "el Viejo", Jan. *Florero*.
Brueghel "el Viejo", Jan. *La vida campesina*.
Brueghel "el Viejo", Jan. *La Vista y el Olfato*.
Brueghel "el Viejo", Jan; Balen, Hendrik van. *Guirnalda con la Virgen y el Niño*.
Brueghel "el Viejo", Jan; Procaccini, Giulio Cesare. *Guirnalda con la Virgen, el Niño y dos ángeles*.
Brueghel "el Viejo", Jan; Rubens, Pedro Pablo. *El Gusto*.
Carducho, Bartolomé. *La Última Cena*.
Carracci, Agostino. *La Última Cena*.
Carracci, Annibale (Copia). *El Nacimiento de la Virgen*.
Castiglione, Giovanni Benedetto. *Diógenes buscando a un hombre*.
Cerezo, Mateo. *Desposorios místicos de Santa Catalina*.
Clerck, Hendrick de. *Banquete de Aqueloo*.
Coosemans, Alexander. *Frutero*.
Cossiers, Jan. *Júpiter y Licaón*.
Elsheimer, Adam. *Ceres en casa de Hécuba*.
Es, Jacob van. *Bodegón*.
Es, Jacob van. *Ostras y limones*.
Es, Jacob van. *Uvas, manzana y claveles*.
Escalante, Juan Antonio de Frías y. *El Niño Jesús y San Juan*.
Espinosa, Juan de. *Bodegón con pájaro muerto*.
Espinosa, Juan de. *Bodegón de uvas y manzanas*.
Espinosa, Juan de. *Bodegón de uvas, manzanas y ciruelas*.

- Falcone, Aniello. *La Expulsión de los mercaderes del Templo*.
- Gentileschi, Artemisia. *Nacimiento de San Juan Bautista*.
- Gilarte, Mateo. *El Nacimiento de la Virgen*.
- Giordano, Luca. *Pilatos lavándose las manos*.
- Hamen y León, Juan van der. *Bodegón con dulces y recipientes de cristal*.
- Hamen y León, Juan van der. *Florero y bodegón con perro*.
- Hamen y León, Juan van der. *Naturaleza muerta con florero y perro*.
- Heem, Cornelis de. *Mesa*.
- Heem, Jan Davidszoon de. *Mesa*.
- Jordaens, Jacob. *La familia del pintor*.
- Jordaens, Jacob. *Las bodas de Tetis y Peleo*.
- Juanes, Juan de. *La Última Cena*.
- Lanfranco, Giovanni. *Gladiadores en un banquete*.
- Maíno, Fray Juan Bautista. *Recuperación de Bahía de Todos los Santos*.
- March, Esteban. *Vieja con una sonaja*.
- Miel, Jan. *La merienda*.
- Moro, Antonio. *Retrato de una mujer casada*.
- Murillo, Bartolomé Esteban. *El hijo pródigo recoge su legítima*.
- Murillo, Bartolomé Esteban. *La Anunciación*.
- Murillo, Bartolomé Esteban. *La Aparición de la Virgen a San Bernardo*.
- Murillo, Bartolomé Esteban. *La cocinera*.
- Murillo, Bartolomé Esteban. *La disipación del hijo pródigo*.
- Murillo, Bartolomé Esteban. *Rebeca y Eliezer*.
- Murillo, Bartolomé Esteban. *Sagrada Familia del pajarito*.
- Murillo, Bartolomé Esteban. *Santa Ana y la Virgen*.
- Orrente, Pedro de. *Adoración de los pastores*.
- Orrente, Pedro de. *La vuelta al aprisco*.
- Orrente, Pedro de. *Labán busca los ídolos*.
- Ostade, Adriaen van. (Copia). *Alegoría de los Cinco Sentidos: el Oído*.
- Ostade, Adriaen van. (Copia). *Alegoría de los Cinco Sentidos: la Vista*.
- Ostade, Adriaen van. *Cocina aldeana*.
- Ostade, Adriaen van. *Concierto rústico con flauta y violín*.
- Ostade, Adriaen van. *Concierto rústico*.
- Ostade, Adriaen van. *La lectura*.
- Pantoja de la Cruz, Juan. *El Nacimiento de Cristo*.
- Pantoja de la Cruz, Juan. *El Nacimiento de la Virgen*.
- Pareja, Juan de. *La vocación de San Mateo*.
- Peeters, Clara. *Bodegón*.
- Peeters, Clara. *Bodegón*.
- Peeters, Clara. *Mesa*.
- Peeters, Clara. *Mesa*.
- Reni, Guido. *Virgen de la silla*.
- Ribalta, Francisco. *San Francisco confortado por un ángel músico*.
- Ribera, José de. *Arquímedes*.
- Ribera, José de. *Demócrito (¿?)*.
- Ribera, José de. *Isaac y Jacob*.
- Ribera, José de. *Magdalena penitente*.
- Ribera, José de. *San José y el Niño Jesús*.
- Ribera, José de. *San Pablo Ermitaño*.
- Rijckaert, David. *El alquimista*.
- Rombouts, Theodoor. *El charlatán sacamuelas*.
- Romero, Juan de Sevilla. *La Presentación de la Virgen en el Templo*.
- Rubens, Pedro Pablo; Snyders, Frans. *Filopómenes descubierto*.
- Rubens, Peter Paul. (Copia). *La Magdalena en casa del fariseo*.
- Rubens, Peter Paul. *La cena de Emaús*.
- Ruoppolo, Giovanni Battista. *Bodegón de cocina*.
- Sacchi, Andrea. *Nacimiento de San Juan Bautista*.
- Seghers, Daniel. *Guirnalda con Jesús y Santa Teresa*.
- Seghers, Daniel. *Guirnalda con la Virgen y el Niño*.
- Seghers, Daniel. *Guirnalda con la Virgen y el Niño*.
- Seghers, Daniel. *Guirnalda rodeando a San Francisco Javier*.
- Seghers, Daniel; Quellinus, Jan Erasmu. *Guirnalda de flores con la Virgen, el Niño y San Juan*.
- Seghers, Daniel; Schut, Cornelis (?). *Guirnalda con la Virgen y el Niño*.

- Seghers, Daniel; Schut, Cornelis (?). *Guirnalda de rosas*.
- Seghers, Daniel; Schut, Cornelis (?). *Guirnalda*.
- Seghers, Daniel; Schut, Cornelis. *Guirnalda con la Virgen y el Niño*.
- Seghers, Daniel; Schut, Cornelis. *Guirnalda con la Virgen, el Niño y San Juan*.
- Smits, Theodoor. *Mesa revuelta*.
- Snyders, Frans (Taller de). *Frutero*.
- Snyders, Frans (Taller de). *La cocinera en la despensa*.
- Snyders, Frans. *Bodegón*.
- Snyders, Frans. *El gallinero*.
- Snyders, Frans. *La frutera*.
- Snyders, Frans. *Una despensa*.
- Son, Joris van. *Bodegón*.
- Son, Joris van. *Cesta de uvas*.
- Son, Joris van. *Frutas y flores*.
- Stalpent, Adriaen van. *El geógrafo y el naturalista*.
- Stalpent, Adriaen van. *Las Ciencias y las Artes*.
- Steenwijck, Pieter. *Emblema de la Muerte*.
- Teniers, David. *Banquete de monos*.
- Teniers, David. *Bebedores y fumadores*.
- Teniers, David. *El alquimista*.
- Teniers, David. *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas en Bruselas*.
- Teniers, David. *El mono escultor*.
- Teniers, David. *El mono pintor*.
- Teniers, David. *El rey bebe*.
- Teniers, David. *El soldado alegre*.
- Teniers, David. *El viejo y la criada*.
- Teniers, David. *El vivac*.
- Teniers, David. *Fumadores brabantones*.
- Teniers, David. *Fumadores en una taberna*.
- Teniers, David. *Fumadores*.
- Teniers, David. *La casa rústica*.
- Teniers, David. *La cocina*.
- Teniers, David. *Monos en la escuela*.
- Teniers, David. *Monos en una bodega*.
- Teniers, David. *Monos fumadores y bebedores*.
- Teniers, David. *Música en la cocina*.
- Teniers, David. *Operación quirúrgica*.
- Teniers, David. *Operación quirúrgica*.
- Teniers, David. *Tentaciones de San Antonio Abad*.
- Teniers, David. *Tentaciones de San Antonio Abad*.
- Teniers, David. *Un cuerpo de guardia*.
- Teniers, David. *Un cuerpo de guardia*.
- Teniers, David. *Un cuerpo de guardia*.
- Tintoretto, Jacopo Robusti. *Judit y Holofernes*.
- Turchi, Alessandro. *El Nacimiento de la Virgen*.
- Utrecht, Adriaen van. *Una despensa*.
- Velázquez, Diego. *El bufón llamado "don Juan de Austria"*.
- Velázquez, Diego. *La fragua de Vulcano*.
- Velázquez, Diego. *Las hilanderas, o La fábula de Aracne*.
- Velázquez, Diego. *Las meninas, o La familia de Felipe IV*.
- Velázquez, Diego. *Los borrachos, o El triunfo de Baco*.
- Velázquez, Diego. *Mariana de Austria, reina de España*.
- Veronés, Pablo. *Las bodas de Caná*.
- Veronese, Carletto. *Santa Águeda*.
- Vos, Paul de. *Despensa*.
- Vos, Paul de. *Pelea de gatos en una despensa*.
- Ykens, Frans. *Despensa*.
- Zurbarán, Francisco de. *Visión de San Pedro Nolasco*.

“Lo que Holanda inventó no fue cómo colocar un pescado en un plato,
sino que ese plato de pescado dejara de ser la comida de los apóstoles”

André Malraux (1901-1976)
