

La poesía cotidiana

Bodegón español de los siglos XVII y XVIII



La poesía cotidiana

Bodegón español de los siglos XVII y XVIII

Presentación 7

Ángel Aterido Fernández

**Una colección como historia de un género:
bodegones españoles entre el Siglo de Oro
y la Ilustración** 9

Catálogo de la exposición 28

Traducción 73

Hace casi dos mil años Plinio el Viejo nos contó una fábula para explicarnos que el arte es un sucedáneo de la naturaleza. Dos de los primeros pintores de la historia, los griegos Zeuxis y Parrasio, celebraron un concurso para saber cuál era el más celebre. Se trataba de pintar cuadros con uvas para saber si los pájaros, engañados, intentaban picotearlos. Zeuxis lo consiguió nada más echar la cortina cuando un pájaro se estrelló en su cuadro. En cambio, Parrasio acabó revelando que el visillo en sí era una pintura, y Zeuxis se vio obligado a dar la victoria a su oponente diciendo «yo he engañado a los pájaros, pero Parrasio me ha engañado a mí».

Desde entonces el bodegón ha sido un género sustitutivo de la realidad, una suerte de trampantojo del natural, que ha atravesado la historia del arte occidental. De los mosaicos romanos a la última naturaleza muerta de Barceló. A finales del siglo XVI algunos artistas europeos exploraron los confines de la realidad de los objetos domésticos, siempre tan cercanos, y reinventaron una pintura que no se había dado desde la Antigüedad y que pronto se imbricaría como un género autóctono. Así, cuando Caravaggio llegó a Roma era un pintor de bodegones siendo su cesta de Brera una de las naturalezas muertas más bellas de la historia de la pintura. En el Norte, los flamencos y holandeses también pintaron descriptivos bodegones como los de Clara Peeters, donde las frutas dialogan con objetos preciosos o las vajillas de plata, espejos de las interminables pieles del limón, en los cuadros de Willem Claesz Heda.

Es a partir de 1600 cuando el bodegón explota en España con un vigor extraordinario y una originalidad propia. A este periodo dedicamos esta exposición, la más relevante muestra privada realizada en nuestro país. Una treintena de pinturas configuran el catálogo de esta exposición con obras que van de Francisco Pacheco a Luis Meléndez. Pinturas que proceden mayoritariamente de colecciones españolas, inéditas hasta la fecha en el mercado. Destacan las composiciones aparatosas de Van der Hamen, que contrastan con el lienzo de pequeño formato de Juan de Zurbarán, de poesía litúrgica. Contrastan las escenas rebosantes de Tomás Yepes con la simplicidad que la pintora portuguesa Josefa de Ayala, una de las pocas mujeres en un mundo de hombres, imprime a sus cuadros.

Hace noventa años, en 1935, Julio Cavestany, marqués de Moret, firmaba el catálogo de la exposición *Flores y bodegones en la pintura española* que se celebró en el palacio de la Biblioteca Nacional de Madrid con 179 cuadros de los siglos XVII y XVIII. Durante este casi siglo, la historiografía de la naturaleza muerta en España no ha parado de aumentar en volumen y en rigor gracias a los trabajos de Alfonso E. Pérez Sánchez con su muestra de 1983 en el Museo del Prado, y el trabajo de hispanistas de gran talla intelectual como William B. Jordan y Peter Cherry, con su exposición de 1995 en la National Gallery de Londres.

A este hilo de estudio del bodegón español nos unimos nosotros ahora desde un ángulo cultural y comercial —ambas palabras no forman un oxímoron— y presentamos esta colección de bodegones españoles bien estudiados por el profesor Ángel Aterido Fernández, con la finalidad de contribuir y revitalizar el coleccionismo público y privado de este género en España.

Dámaso Berenguer
Artur Ramon

Nearly two thousand years ago, Pliny the Elder recounted a fable to illustrate that art is but a substitute for nature. Two of the earliest painters in history, the Greeks Zeuxis and Parrhasius, staged a contest to determine who was the greater artist. The challenge was to paint grapes so convincingly that birds, deceived, would attempt to peck at them. Zeuxis succeeded at once, for as soon as the curtain was drawn, a bird flew straight into his painting. Yet Parrhasius revealed that the curtain itself was a painting, compelling Zeuxis to concede victory to his rival, declaring: *'I have deceived the birds, but Parrhasius has deceived me.'*

Since then, the still life has endured as a genre that substitutes for reality—a form of trompe-l'œil of the natural world—woven throughout the history of Western art, from Roman mosaics to Barceló's most recent creations. In the late sixteenth century, certain European artists began to explore the very limits of representing everyday objects, always so familiar, reinventing a form of painting unseen since Antiquity, which soon took root as a distinct genre. Thus, when Caravaggio arrived in Rome, he was already a painter of still lifes, his *Basket of Fruit* in Brera standing among the most exquisite still lifes in the history of painting. In the North, Flemish and Dutch artists also created descriptive still lifes—Clara Peeters' works, where fruits converse with precious objects and silverware, or Willem Claesz Heda's compositions, where lemon peels unfurl endlessly like polished mirrors.

Around 1600, the still life genre burst forth in Spain with extraordinary vigour and an originality all its own. It is to this period that we dedicate this exhibition; the most significant private presentation of its kind ever held in our country. Some thirty paintings compose the catalogue, with works ranging from Francisco Pacheco to Luis Meléndez, drawn primarily from Spanish collections and never before seen on the market. Highlights include the elaborate compositions of Van der Hamen, set against the small-format canvas of Juan de Zurbarán, imbued with liturgical poetry; and the exuberant scenes of Tomás Yepes, in contrast to the restraint of Portuguese painter Josefa de Ayala—one of the few women in a world of men—whose works radiate a quiet simplicity.

Ninety years ago, in 1935, Julio Cavestany, marqués de Moret, compiled the catalogue for the exhibition *Bouquets and Still Lives in Spanish Painting*, held at the Palace of the National Library in Madrid, featuring 179 works from the seventeenth and eighteenth centuries. Since then, the historiography of Spanish still life has grown steadily in both volume and scholarly rigor, thanks to the work of Alfonso E. Pérez Sánchez with his 1983 exhibition at the Prado Museum, and to eminent hispanists such as William B. Jordan and Peter Cherry, with their landmark 1995 exhibition at London's National Gallery.

It is within this tradition of study that we now place ourselves, approaching Spanish still life from both cultural and commercial perspectives—two terms that are far from contradictory—by presenting this collection, thoroughly researched by Professor Ángel Aterido Fernández, with the aim of fostering and revitalizing the public and private collecting of this genre in Spain.

Dámaso Berenguer
Artur Ramon



Una colección como historia de un género: bodegones españoles entre el Siglo de Oro y la Ilustración¹

Ángel Aterido Fernández

Este mismo año se cumplen los 90 años de la celebración en Madrid de la exposición *Floreros y bodegones en la pintura española*, que comisarió Julio Cavestany, marqués consorte de Moret, promovida por la Sociedad Española de Amigos del Arte (SEAA). En mayo de 1935, el palacio de la Biblioteca Nacional acogía una muestra poco usual en el tímido e incipiente panorama expositivo de la capital, no solo por tratarse de la primera gran exhibición dedicada en España a un género considerado secundario en el canon pictórico occidental, sino porque desbordó ese marco aristocrático en el que se gestó y acabó por constituir un hito para la historia de la pintura en nuestro país. Todos los especialistas en el género de la naturaleza muerta en España coincidimos machaconamente en resaltar ese papel embrionario para nuestros estudios, merced a su catálogo², redactado al completo por Cavestany y que vivió una azarosa historia editorial tan propia de los terribles años de nuestra Guerra Civil, pues no salió de la imprenta hasta 1939.

Quien maneje el grueso volumen resultante comprobará que Cavestany no escribió un ensayo de vuelos teóricos sobre un género en plena revalorización que, por otra parte, resultaría campo abonado para la especulación simbólica de todo signo, sino que, digno hijo de la cultura española de su tiempo, construyó en un puro alarde positivista un magnífico edificio de datos documentales y obras que habría de cimentar todo el trabajo posterior. Como destacó Juan Adsuara en la nota necrológica del marqués de Moret publicada por la Real Academia de Bellas

Artes de San Fernando tras su fallecimiento, en 1965, se trata de un libro «de largo aliento, que rebasó los límites habituales de un catálogo»³. Tan largo es ese aliento que la coincidencia con el nonagésimo aniversario de la exposición madrileña del pasado siglo sigue resultando pertinente para dar pie a una muestra centrada en el bodegón, cuando la senda que Cavestany abrió se ha ensanchado considerablemente y, si se me permite el símil natural, se ha ramificado y hecho más frondosa.

Historiar a golpe de exposición

Peter Cherry ya trazó ese fértil recorrido que media desde los años inaugurales de Cavestany hasta el arranque de nuestro siglo XXI, justo en un texto introductorio a una muestra celebrada a caballo entre Londres y Madrid por iniciativa de sendas galerías de arte⁴. No fue sino a partir de las décadas de 1970 y 1980, con los trabajos de Alfonso Emilio Pérez Sánchez y William B. Jordan o, ya en el decenio posterior, del propio Cherry, cuando se reforzó y reestructuró ese armazón primero, ya en monografías generales acerca del bodegón en España, ya en estudios centrados en los especialistas más reconocidos en el género como Sánchez Cotán, Juan Van der Hamen, Tomás Hiepes, Juan de Arellano⁵ y, ya dentro del Siglo de las Luces, Luis Meléndez. Sin olvidar algunas contribuciones centrales para la interpretación en clave simbólica de la producción siglodorista que también asentaron la revalorización del género dentro un replanteamiento general del

estudio del arte de su tiempo, como las apreciaciones de Julián Gállego dentro de *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*⁶; o el análisis de ejemplos españoles en revisiones de la pintura de naturalezas muertas con sentido teorizante, como las aportaciones de Norman Bryson, o de la irrupción del bodegón como paradigma autorreferencial en la revolución del mirar que supuso la pintura de la Edad moderna, explorada por Victor Stoichita⁷. A ello se fue sumando el mejor conocimiento y divulgación de piezas, ya con el goteo constante de referencias en revistas especializadas, ya con la catalogación general de colecciones de toda índole y, sobre todo, aquellos museos y colecciones privadas que han dedicado publicaciones exclusivas a sus fondos de naturaleza muerta⁸.

La mayoría de dichas publicaciones son catálogos de exposiciones, lo cual delata una característica significativa de la fortuna crítica de la naturaleza muerta en España, ya que se ha configurado casi «a golpe de exposición». Como si el trabajo seminal de Cavestany hubiera marcado una línea que, hasta el día de hoy, marca una diferencia respecto a otros estudios acerca del arte producido en España. Así las primeras panorámicas generales sobre la evolución del género con verdadera trascendencia, frente a aportaciones de menor calado como las de Torres Martín y Bergström, se materializaron en sendas muestras organizadas por el Museo del Prado en 1984 y el Kimbell Art Museum (Fort Worth) en 1985, siempre con el transcurso entre el Siglo de Oro español y la centuria de la Ilustración como marco cronológico. Sus respectivos catálogos no sólo significaron una puesta al día en el terreno científico, sino que abrieron un camino que impulsó tanto la divulgación entre un público más amplio, como la alta cotización de estas pinturas en el mercado del arte. Supusieron la antesala a un boom de la demanda en ferias y subastas durante la década de 1990 que se prolongó a los primeros años del siglo XXI. Además, ambos catálogos extendían su difusión fuera del estricto medio español o de los estudios hispanistas dado que se editaron

en inglés y francés. A ellos se sumarían en 1992 una versión de la exposición madrileña en Tokio y Nagoya, a cargo del comisario de esta, Alfonso Pérez Sánchez; seguida de la gran exposición londinense de 1995, celebrada en la National Gallery, bajo la curaduría de William B. Jordan (comisario de la exposición del Kimbell Art Museum) y Peter Cherry, quienes después intervendrían en sendas publicaciones promovidas por galerías de arte con tema muy similar.

La exhibición de Londres supuso una suerte de «puesta de largo» de cara al ámbito internacional, pues en ella tuvo ocasión de descubrir la singularidad y particular enfoque de los pintores españoles al abordar un género universal. De hecho, contribuyó a que el bodegón español se constituyera como tema de interés fuera de las fronteras del país, en paralelo con la proliferación de todo tipo de estudios sobre el desarrollo de fenómeno en Europa, sobre su origen e historia, pero también disquisiciones teóricas sobre su razón de ser dentro de las convenciones visuales de Occidente. Algunas de esas aportaciones ya venían incidiendo sobre el papel de las piezas españolas en un contexto eminentemente europeo, sobre todo las realizadas al inicio del barroco, que resultan mucho más caracterizadas frente a las de sus contemporáneos italianos o flamencos. Por ello no resulta casual que, al inicio de la década de 1990, las reflexiones generales sobre la naturaleza muerta o la aparición del *tableau* como soporte pictórico antes citadas, incorporaran los bodegones de Sánchez Cotán, Velázquez o Zurbarán como ejemplos fundamentales en sus argumentos interpretativos⁹. De igual manera, se incorporó el creciente interés por el coleccionismo, que irrumpió con fuerza en la investigación por las mismas fechas. Se trata de una corriente centrada sobre todo en la abundantísima documentación de los archivos españoles y europeos, testimonio de un extendido gusto artístico entre las elites de la Monarquía de España, en el que se inscribe el éxito del bodegón¹⁰.

Lo cierto es que, aunque el acontecimiento expositivo y su consiguiente catálogo ha seguido siendo un medio prioritario, en torno a la llegada del siglo XXI empezaron a proliferar estudios monográficos extensos, siempre con el Siglo de Oro como objetivo preferente¹¹. Entre todos ellos destaca el trabajo de Peter Cherry, que supuso no solo una puesta al día del modelo establecido en las exposiciones de Madrid (1983) y Londres (1995), pues aportó además un considerable incremento de noticias y obras, así como certeras reflexiones que todavía mantienen su vigencia. Mientras que los libros de Scheffler y Oppermann, aparte de actualizar el tema para el ámbito germano¹², denotan un sesgo más especulativo y teórico.

El signo de las aportaciones en los años sucesivos también se podría parcelar, a grandes rasgos, sirviéndonos como hitos divisorios de las muestras que se han ido organizado con aspiración de trazar panorámicas completas. Aunque, por el signo de los tiempos y el cambio en los grandes formatos expositivos tras la crisis financiera de 2007-2008, han sido menores en número, frente a la proliferación de exposiciones monográficas sobre autores o temas concretos, como los casos antes mencionados de Arellano o Van der Hamen, a los que habría que sumar la dedicada por el Prado a Juan Fernández el Labrador, ya bien entrada nuestra centuria¹³. Y recalcar el atractivo de Luis Meléndez como absoluto polo de atracción que monopoliza la visión del siglo XVIII, al que se le han dedicado constantes exhibiciones y ensayos desde la década de 1980¹⁴. Prueba del interés que el pintor ofrece de cara al público y al mercado internacionales, sus catálogos razonados solo se han publicado en inglés y sus cotizaciones en subastas se han incrementado, frente a un estancamiento en la valoración de otros artistas que fueron muy demandados hasta el cambio de ciclo económico. La publicación en 2008 de la monografía de Sánchez López sobre el bodegón español en el siglo XVIII ha venido a proporcionar una panorámica más ajustada, que busca romper ese corsé interpretativo pinzado entre Meléndez y

Goya, en el que apenas descollarían las delicadas incursiones de Luis Paret. El estudio reúne con exhaustividad las aportaciones previas y ofrece el catálogo de una extensa producción que, ciertamente, se volcaba progresivamente en el decorativismo¹⁵. Precisamente el carácter utilitario de la pintura de flores como ornamento en Valencia y Barcelona ya había generado una mayor literatura al respecto¹⁶.

Muy relacionado con estos temas o subgéneros, algunos investigadores han persistido en un enfoque implícito ya en los primeros análisis formales del bodegón que, de esta manera, se ha acrecentado también: el rastreo «taxonómico» de los objetos o especies representados. La identificación de tipologías, procedencia y uso del menaje que puebla esas mesas y basares, con una especial atención a la cerámica¹⁷, ha proporcionado un valioso material para determinar su valor o utilidad en la sociedad de su tiempo. Similar método ha sido empleado con las especies naturales, sobre todo en la botánica¹⁸, extrayendo conclusiones sobre su trascendencia social más allá del aprecio alimenticio, como las connotaciones sobre el estatus de quienes las consumían o su función simbólica, asunto este siempre polémico fuera de la pintura de *Vanitas* o como acompañamiento a determinadas iconografías religiosas. Esta íntima vinculación del género con la naturaleza también se ha enfocado hacia la historia de la ciencia y del pensamiento en el Barroco¹⁹. Las convenciones o novedades en la representación, la precisión de esta para fijar las características físicas de especímenes concretos, su colocación y combinaciones hacen de los bodegones testigos de primer orden para análisis propios de la historia cultural. De igual manera que la correspondencia de la pintura con la literatura de su tiempo, ya advertida por autores como Gállego o Pérez Sánchez, se ha abierto como un fértil terreno interdisciplinar entre la historia del arte y la de la literatura. Por el momento los autores capitales del Siglo de Oro, como Lope de Vega y Calderón de la Barca, han atraído las investigaciones más reveladoras²⁰.

Volviendo sobre nuestro argumento, con las grandes exposiciones como hilo conductor, el siglo XX se cerraba con una muestra antológica en el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1999 cuyo subtítulo ya revelaba un planteamiento más extenso, pues su arco cronológico se extendía entre Zurbarán y Picasso y no se detenía en Goya, como sus precedentes madrileño y londinense. Lo cierto es que su discurso pasaba de puntillas por el siglo XIX, pues no hubo representación alguna de bodegones pintados entre 1812 y 1903. La razón de esta ausencia radicaba en la tesis argumental de la muestra, que aspiraba a presentar a través de la naturaleza muerta una cierta «definición estética de lo artísticamente español»²¹. De forma que, según tal hipótesis, entre la fuerza del legado goyesco y la arrolladora personalidad picassiana, la extensa producción decimonónica en nada ayudaría a dicha caracterización. Esta carencia respecto al siglo XIX no hacía sino seguir una tradición historiográfica general sobre este siglo, cuyas expresiones artísticas han sido poco estudiadas hasta décadas recientes, arrastrándose también prejuicios sobre su calidad e interés que solo su conocimiento contribuye a desmontar. Esto se acusa más en el bodegón, apenas investigado en comparación a otros géneros más característicos del ochocientos como el paisaje o la pintura de historia. Por su parte, los bodegones del siglo XX y el giro plástico que rompió con todas las convenciones previas ya habían sido objeto de numerosos trabajos y contaba con una revisión antológica desde 1987 que, como no, se había materializado en una exhibición en el entonces recién inaugurado Museo Nacional Reina Sofía de Madrid²².

Habría que esperar a 2018 para que tuviera lugar una nueva exposición con ambición de síntesis y de registro continuado de la producción bodegonista española de cara al público internacional. Organizada en dos sedes, el Palais de Beaux-Arts de Bruselas y la Galleria Sabauda de Turín²³, solo en la primera de ellas se abarcó el fenómeno de la naturaleza muerta desde su génesis hasta las postrimerías del siglo XX, integrando a artistas como

Antonio López, Miquel Barceló o el Equipo Crónica en un discurso que arrancaba con el canon clásico de la tradición española gestado entre Sánchez Cotán, Van der Hamen, Velázquez y Zurbarán. La muestra bruselese venía a remarcar los puntos de conexión interna a lo largo de 400 años, con afán de mostrar el común sentido paradójico de las representaciones, incluyendo el siglo XIX. En tanto la versión turinesa, en la que se exponían bodegones italianos y flamencos de la colección Sabauda, buscaba reafirmar las estrechas relaciones con el devenir del género en Europa, como ya hiciera Pérez Sánchez en Madrid en 1983. De igual manera, sirvió para dar a conocer algunos nombres nuevos que la investigación reciente había rescatado, como Miguel de Pret.

Coleccionar el Siglo de Oro

Estos antecedentes, que no alcanzan todavía el calificativo de centenarios, revelan las constantes en el estudio del género de la naturaleza muerta en España, en el que un sentido clasificatorio propio de lo académico ha predominado, salvo las excepciones ya mencionadas. El auge de tales estudios conllevó centrar el foco en una significativa cantidad de pinturas pendientes de ubicación en el contexto tradicional de la historia del arte, esto es, de su catalogación y asignación a un momento concreto del pasado. Porque los bodegones, entendidos como artefactos visuales, habían llegado al siglo XX cargados de connotaciones contradictorias, cuando no abiertamente negativas. Su consideración como mera imitación del natural ya lo situaba en los años de su nacimiento en la escala inferior de los temas pictóricos, a ojos de los teóricos del arte. Idea que la Ilustración y el academicismo prolongaron porque, aunque las academias de bellas artes fueron incorporando en sus programas docentes esos llamados géneros menores, es decir la naturaleza muerta y el paisaje, nunca perdieron ese estigma de pintura poco imaginativa. De hecho la llegada del estudio de flores y plantas a las aulas respondía en buena

medida al concepto utilitario que el siglo XVIII confería a la pintura. Tanto en la Academia de San Carlos de Valencia como en la Escuela de la Lonja de Barcelona la pintura de flores prosperó considerablemente por sus posibilidades en la creación de repertorios ornamentales para textiles y cerámicas, en dos ciudades cuya prosperidad económica debía mucho a la industria manufacturera. Resulta revelador de ello que la institución barcelonesa hubiera sido promovida por la Junta Particular de Comercio de la ciudad en 1775 y, por tanto, dentro de unos principios propios de las *artes aplicadas*. En la corte, por su parte, las nuevas decoraciones de los palacios promovidas por los monarcas Carlos III y Carlos IV habían propiciado también estos usos y, en muchos casos, las obras reales se habían valido de artífices de origen levantino para ello. Por tanto, en el último cuarto de la centuria de las Luces se había fraguado una nueva tradición orientada a un decorativismo amable y colorido que enlazaba con modelos europeos contemporáneos.

Ese poco aprecio por parte del ámbito académico tuvo su correlato en las exposiciones públicas que se fueron institucionalizando a lo largo del siglo XIX. Los eventos más reconocidos por su carácter oficial fueron las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes que, con excepciones, se debían celebrar bianualmente desde su primera convocatoria de 1856²⁴. El bodegón siempre estuvo presente en ellas, pero, aunque los especialistas en él recibirían diversas menciones y medallas de carácter secundario a lo largo de las sucesivas ediciones, habría que esperar hasta 1897 para que una naturaleza muerta alcanzara la primera medalla de una Exposición Nacional²⁵; solo treinta y ocho años antes de que Cavestany organizara su muestra sobre la historia de los *Bodegones y floreros en el arte español*. En el lento periplo hasta ese reconocimiento gubernativo y del *establishment* artístico decimonónico se constata una paradoja, porque los bodegones venían siendo más apreciados por el público y los coleccionistas que por las instancias encargadas de valorar el mérito de las obras.

En realidad, se venía repitiendo esa desconexión entre los juicios estéticos de las elites artísticas y la demanda real ya desde el siglo XVI. Algunos críticos del siglo XIX se escandalizaban porque se pagara más por un bodegón o un paisaje que por grandes lienzos de tema religioso o histórico²⁶, de la misma manera que ya Vicente Carducho, pintor y teórico del arte florentino afinado en Madrid al inicio del Barroco, se despachaba quejándose de la existencia de «tantos cuadros de bodegones de bajos y vilísimos pensamientos»²⁷. Por contra, a tenor de la considerable cantidad de pinturas de esta temática que han llegado a nosotros y de su abundante número en los inventarios de las colecciones formadas en España durante la Edad Moderna, los aficionados a la pintura demandaron de forma constante y creciente naturalezas muertas. Un público en busca de nuevos géneros pictóricos adecuados para los ámbitos domésticos fue apreciando, paulatinamente, los valores que este tipo de obras ofrecían a sus hogares. Aunque en su origen los primeros *lienços de frutas* o canastas de flores pintados surgieron como productos sofisticados, como alardes virtuosos que jugaban con la realidad tangible destinados a círculos eruditos muy concretos, con el paso del tiempo ese trasfondo intelectual cedió ante el atractivo aspecto de los dones naturales y los objetos cotidianos de los que el hombre rodeaba su existencia, que los hacían comprensibles al común de los espectadores. Si bien los contenidos trascendentes y alegóricos nunca se han desligado de la interpretación de la naturaleza muerta, que además cuenta con un subgénero moralizante como la *Vanitas*, la explicación a su alta demanda se debe atribuir a la apariencia reconocible e incluso decorativa de sus asuntos.

En el caso de España, uno de los núcleos de producción artística en los que nace el género en la Europa de las décadas postreras del siglo XVI, los primeros especialistas adoptaron una fórmula compositiva particular que se habría de prolongar hasta bien entrada la centuria siguiente. Como sus contemporáneos europeos, en Flandes e Italia, artistas como Blas

de Prado (de quien no nos han llegado bodegones seguros de su mano, pero hay documentación que fija la existencia de algunos en 1593) y sobre todo Juan Sánchez Cotán otorgaron todo el protagonismo de sus pinturas a motivos hasta entonces secundarios o accesorios, dotándolos de una impresión de presencia real que el nuevo lenguaje del naturalismo facilitaba. Pero el esquema fraguado en el ámbito hispano, concretamente en Toledo, difiere del de sus homólogos europeos al ofrecer alimentos sin apenas manipulación, animales, frutas y hortalizas, aislados en marcos pétreos no muy profundos, que se han querido identificar como *fresqueras* o despensas. Aunque la primera impresión de estar ante el lugar lógico para su colocación en un hogar se desbarata al advertir la convivencia de productos de naturaleza diversa y condiciones de conservación incompatibles: se trata, por tanto, de un artificio expositivo, de una convención visual asumida por los pintores españoles que no habrían de abandonar en décadas. Además, la severa ordenación de los componentes, con una tendencia insistente a los ritmos simétricos, a la compensación equilibrada de las masas y a ocupar incluso la parte alta de los cuadros con otros elementos que cuelgan, confieren un aspecto singular a estas obras. Si a ello se suma el necesario verismo técnico, reforzado con la violenta iluminación del primer plano que deja el fondo en acusada oscuridad, la apariencia de revelación, de existencia cierta de aquello que solo está pintado, queda reforzada.

La potencia y perseverancia de este patrón organizativo, utilizado en realidad solo hasta mediados del siglo XVII, ha hecho que sea identificado como el prototipo propio de bodegón español en toda esa centuria. Lo cierto es que los modelos flamencos e italianos fueron incorporados al devenir del género en España, como en el resto de Europa, pero ese arranque tan característico y diferenciado marcó el tópico de la diferencia de lo español y su presuntamente innata tendencia al realismo, extendida a todos los géneros. Aunque en todos los centros de producción, desde Sevilla a Valencia, pasando

por la corte de Madrid, se pintaron cocinas, mesas desordenadas, floreros o artificiosas presentaciones en jardines conforme fue avanzando el Barroco. Así, tras las austeras naturalezas muertas de Sánchez Cotán o Francisco de Zurbarán, la pintura seiscentista asistió a la llegada de los contundentes *Desengaños del mundo* de Antonio de Pereda o los exuberantes floreros de Juan de Arellano. No obstante, con cierta periodicidad fueron surgiendo fórmulas que retomaban con variantes los viejos presupuestos iniciales que, precisamente, han sido valorados en especial por los coleccionistas del siglo XX. El caso de Luis Egidio Meléndez es la mejor demostración, pues su peculiar planteamiento combinaba la visión doméstica de los alimentos y la meticulosidad descriptiva con un aire tan dieciochesco como, a la vez, evocador de los primeros bodegones.

Justamente, la exposición organizada por Julio Cavestany que venimos recordando en estas páginas supuso un rescate y revalorización de esa estética «primitiva». Porque tras las primeras décadas del siglo XIX en las que tradición vernácula, academicismo y algunos elementos neoclásicos se entrelazaban, en el Romanticismo se buscó una representación acorde de la naturaleza y el entorno doméstico completamente alejada de dichos valores. Es más, con frecuencia la crítica ponderaba el parecido de los bodegones que se presentaban a las exposiciones con modelos europeos alejados de la tradición barroca española, inspirados en los aparatosos ejemplos flamencos o franceses. La silenciosa disposición de esos bodegones de primera generación como los de Sánchez Cotán en los que también se valoraba el vacío como coprotagonista de esas «escenificaciones» en una ventana, resultó muy grata al arte de Vanguardia, a la vez que al mundo académico. Así pues, al comienzo del siglo XX se dieron las condiciones adecuadas para la revalorización definitiva del bodegón español, pues al lógico proceso de reacción ante la tradición burguesa decimonónica y reivindicación de modelos propios ante los foráneos se añadía el incipiente avance de la historia del arte como disciplina. Esta

había recibido el aldabonazo académico también en los albores del siglo XX, al crearse la primera cátedra específica de historia del Arte en la Universidad Central de Madrid en 1904, ocupada por Elías Tormo. Este y Cavestany compartieron muchos de sus objetivos y proyectos en la Sociedad Española de Amigos del Arte, la entidad promotora de la exposición de 1933; así como formaron parte del Patronato del Museo del Prado y, con el avance del tiempo, ambos ocuparon sendos sillones en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Tormo fue nombrado académico en 1912 y Cavestany ingresó en la institución ya en 1941)²⁸.

Estas circunstancias, más allá de poner sobre la mesa (como en un bodegón) la obsesión por explicar propia de historiador de quien esto escribe, ponen al lector al tanto de los densos antecedentes que conducen a que en 2025 una galería como Colnaghi, en colaboración con Artur Ramon Art, dedique una exposición monográfica al bodegón español del siglo XVII. Los tiempos, los intereses de los coleccionistas y de los museos, o el entramado del comercio del arte han cambiado sustancialmente, pero el afán que ha llevado a reunir una veintena larga de estos bodegones, en su mayoría precedentes de una misma colección²⁹, revela la posible vigencia de estos productos visuales para el espectador del siglo XXI. En lo estrictamente personal, en lo humano, sobrevuela la poco original tentación a ensalzar un género protagonizado por la quietud de las cosas en un mundo de vertiginosa velocidad, en el que las imágenes se consumen en centésimas de segundo en todo tipo de pantallas. Resulta evidente que estos lienzos requieren de una mirada más atenta para espectador actual, porque los códigos visuales del público de los siglos pretéritos eran otros, pero a la vez ofrecen puntos de conexión con ese pasado en el motivo de su atención. Reconocemos los mismos frutos, los identificamos, incluso apreciamos el sentido de abundancia que su representación conjunta buscaba transmitir, o de celebración de la vida e, incluso, de reflexión ante la caducidad de todo ello. Justo

todo aquello que contribuyó a la expansión de su producción, desbordando las coordinadas eruditas que condujeron a su nacimiento y permitieron su consolidación como un tema autónomo. De ahí el interés redoblado que esta colección ofrece y de las coordinadas históricas recientes que condujeron a su selección, pues constituye un registro significativo de los principales momentos de ese bodegón «clásico». Porque el conjunto permite trazar su historia, un breve y elocuente recorrido por la naturaleza muerta en la España del Siglo de Oro.

Desde los ejemplos canónicos de la producción de Juan van der Hamen y León, el gran especialista que adaptó los prototipos toledanos a la corte y cimentó las bases de su éxito en el primer tercio del siglo XVI, hasta llegar al siglo XVIII, con el ya mencionado Meléndez. Incluso cuenta esta muestra con una pieza relevante del desconocido Maestro de la colección Stirling Maxwell, muy apegado a la fórmula germinal del Sánchez Cotán a la que nos venimos refiriendo. El devenir cortesano de los arquetipos forjados por Van der Hamen se advierten de primera mano en las telas de Antonio Ponce y Juan de Espinosa, quienes retomaron su testigo en Madrid. De la misma manera que el ámbito sevillano se hace presente con una pieza característica del quehacer de Juan de Zurbarán, acompañadas de las de Pedro de Campobón, formado en entorno del artista extremeño y auténtico protagonista de la producción posterior en la capital andaluza. El mismo papel que jugó Tomás Hiepes en Valencia, aquí magníficamente representado con varias obras prototípicas de su quehacer. Al igual que los floreros de Juan de Arellano, el máximo exponente de este subgénero en España, quien monopolizó el mercado madrileño a partir de los años centrales del siglo y expandió su huella por más de cincuenta años, a través de la repetición de su fórmula por parte de sus discípulos.

Junto a este registro solvente de las líneas generales muestran el derrotero del género por más de cien años, son de resaltar dos casos poco frecuentes

en esta exposición. De un lado la presencia de Josefa de Ayala, una mujer pintora que reelaboró los modelos zurbaranescos y de van der Hamen, que constituye un vínculo determinante con la producción bodegonista lusa. En la línea de otras mujeres artistas que vienen siendo reivindicadas por la historiografía más reciente, su presencia significa una afortunada rareza en un ámbito monopolizado por nombres masculinos, en el que paradójicamente las mujeres solían ser las transmisoras de la titularidad de los talleres paternos al casar con compañeros de profesión.

Por último, si la exposición se abre con una personalidad en sombras, como el Maestro de la colección Stirling Maxwell, conviene cerrar esta introducción enfocando sobre otro ignorado artista activo en

el Madrid de los Habsburgo que permanece a la espera de identificación. Su elocuente sobrenombre de Maestro de los textos de Vanitas introduce aquí el otro gran subgénero del bodegón, aquel que en terminología seiscentista se denominaba *Desengaños* o *Despojos del mundo*. Cierra un círculo casi perfecto en torno a los temas que subyacen tras las flores o los libros representados en estas pinturas. La perpetuación de su apariencia, atrapada en el lienzo, es el único vestigio de aquellos que se solazaron con aquellas flores o se instruyeron con esos volúmenes entreabiertos junto a una vela extinguida, metáfora elocuente de que ya no están, ya no existen. Ahora estos lienzos requieren nueva vida, nuevos espectadores, la historia está servida ante sus ojos.

La poesía cotidiana

Bodegón español de los siglos XVII y XVIII

Catálogo de la exposición

- 1 Este texto, en sus ideas fundamentales, es deudor del prólogo al catálogo Aterido Fernández, Á., *La Nature Morte Espagnole*. Palais des Beaux-Arts (Brussels, Belgium), and Musei Reali Torino, 2018, Brussels: Bozar Books.
- 2 Cavestany 1939.
- 3 Adsuara 1965, p. 7.
- 4 Cherry en Londres–Madrid 2003–2004.
- 5 Pérez Sánchez 1995; Pérez Sánchez 1998; Jordan 2005.
- 6 Gállego 1968.
- 7 Bryson 1990; Stoichita 1993.
- 8 Antonio & Orihuela 1995; Pérez Sánchez 1996; Cherry 2001; Portús 2006; Luna 2008; Alcolea, Aterido & Romero 2014; Quílez, Yeguas et al 2015; Aterido 2022.
- 9 Bryson 1990; Stoichita 1993.
- 10 Burke & Cherry 1997.
- 11 Cherry 1999; Scheffler 2000; Aterido 2002; Scheffler 2005; Opperman 2007.
- 12 Para los antecedentes, Scheffler 1995.
- 13 Aterido 2013.
- 14 Tufts 1985; Cherry & Garrido 2004; Cherry & Luna 2004; Cherry 2006; Hirschauer & Metzger 2009; Luna 2012.

- 15 Sánchez López 2008.
- 16 Aldana 1970; Pérez Sánchez 1997b; López Terrada 1997; Ruiz Ortega 1999; López Terrada 2001.
- 17 Seseña 1991; Pleguezuelo 2000; Seseña 2000; Seseña 2004.
- 18 López Terrada 1998; López Terrada 2000; López Terrada 2012.
- 19 Portús 2009; Marcaida 2014; Marcaida & Pimentel 2014.
- 20 Vosters 1987; Portús 1999; Arredondo 2008; Sánchez Jiménez 2011, pp. 231–274.
- 21 Calvo Serraller 1999, p. 47.
- 22 Vázquez de Parga & Calvo Serraller 1987.
- 23 Aterido 2018a; Aterido 2018b.
- 24 Pantorba 1948; Gutiérrez Burón 1987.
- 25 Arias, Rincón & Navarro 1988, p. 188; Merino 2004; Díez 2015, p. 219.
- 26 Araujo 1889.
- 27 Carducho 1633; ed. Calvo Serraller 1979.
- 28 Para Tormo, Arciniega 2014.
- 29 Quílez, Yeguas et al. 2015.



Juan de Arellano

(Santorcaz, 1614 – Madrid, 1676)

Arellano es el mejor pintor español de flores del Siglo de Oro. Nació en Santorcaz (Madrid) en 1614 y fue discípulo de Juan de Solís en la capital española. Poco sabemos de sus comienzos. Pronto, al ver que no tenía éxito en los lienzos con figuras, según dice Palomino, se dedicó a la pintura de flores, mereciendo buena fama por ello y siendo el pintor más conocido en esta especialidad de la naturaleza muerta. Recibió muchos encargos de iglesias y conventos, de la nobleza y de particulares y, pronto, ante tanta demanda y gran éxito, abrió una tienda-taller frente a las gradas de San Felipe el Real. Para ello debió contar con un grupo de asistentes y discípulos que no sólo le ayudaron a cumplir con sus encargos, sino que siguieron pintando a su manera y difundiendo su estilo después de su muerte, ocurrida en la Corte en 1676.

Contamos con una numerosa producción de Arellano, obra con frecuencia firmada y, a veces, fechada, que nos permite seguir su trayectoria. Conocemos obras suyas desde 1646, inspiradas en modelos flamencos —especialmente Daniel Seghers—, hasta 1650, pero después practicó una pintura de flores de raíz italiana, siendo Mario Nuzzi o Margherita Caffi sus espejos. Fue tal su dedicación y tan pulida su técnica que a menudo emula, y a veces supera, sus modelos italianos; su pintura era pura verdad y sus flores parecían movidas por el viento.

Sus composiciones tienen gran personalidad, basadas en un dibujo sólido, siempre elegantes, y según Ceán Bermúdez «eran casi todas en poder de los inteligentes». Tuvo discípulos notables, como su propio hijo José de Arellano (activo entre 1679 y 1705) y Bartolomé Pérez (1634–1698), su yerno. Murió en Madrid el 13 de octubre de 1676.

**Conchas marinas
sobre una hornacina de piedra
con ramo de flores**

1644
Óleo sobre lienzo
57,5×43,5 cm.

Procedencia:
José Antonio Cámara, Madrid;
Colección Particular, Bilbao.

Bibliografía:
Cherry, Peter, *In the Presence of Things, Four Centuries of European Still-Life Painting*, vol. I, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa 2010, nº 79, p. 100.
Galerie Terrades, eds., *Trois siècles de peinture espagnole*, Galerie Terrades, París 2011, nº 7, pp. 32-33.

Exposiciones:
Trois Siècles de Peinture Espagnole, Galerie Terrades, 3 noviembre – 17 diciembre 2011.
Depósito en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, junio 2016 – abril 2021.

Agradecemos al Prof. Alfonso Pérez Sánchez la confirmación de la pertenencia de esta pintura al corpus de Juan de Arellano.

Hasta hace poco, la obra más temprana conocida de Arellano era una *Guirnalda de flores con alegoría de la Vanidad* de 1646, realizada en colaboración con Francisco Camillo y claramente deudora del lenguaje de Seghers. Ejecutado dos años antes, el presente ramo contribuye de manera significativa a precisar el estilo inicial del pintor. Como puede observarse aquí, Arellano recurre con frecuencia a los colores primarios —sus preferidos: un rojo profundo, un azul intenso, un amarillo suave y toques de blanco puro— sabiamente yuxtapuestos para obtener un efecto decorativo de notable riqueza.

Sus composiciones se articulan generalmente en dos tipologías formales: las verticales, con ramos dispuestos en jarrones sobre un fondo neutro, y las horizontales, en las que las flores, más abundantes, se agrupan en cestas de mimbre. Nuestro bodegón pertenece a la primera categoría, si bien presenta la singularidad del recipiente. En lugar del habitual búcaro transparente de perfil ovalado, nos encontramos con una concha marina exótica, semejante a la que aparece en las *Flores en una concha y paisaje* pintadas por Arellano en 1641, así como en el *Bodegón con fuente de conchas y flores* ejecutado por Juan Bautista de Espinosa en 1645.

La incorporación de elementos marinos junto a flores tratadas con exquisita delicadeza responde a una sensibilidad plenamente barroca, atenta a la fascinación contemporánea por las correspondencias entre arte y naturaleza, tan característica de las *Wunderkammer* de los coleccionistas del momento. Esta combinación confiere al lienzo un entramado de resonancias visuales: los contornos suaves y flexibles de las flores parecen dialogar con el brillo nacarado de la concha, mientras las curvas onduladas de los pétalos se contraponen con sutileza a las cavidades profundas del caparazón.



Cesta de flores

c. 1670
Óleo sobre lienzo, montado sobre tabla.
57×71 cm.

Firmado en el ángulo inferior derecho:
“Juan de Arellano”

Procedencia:
Colección particular.

Bibliografía:
A. Marí, F. Q. Corella, J. Y. Gaso et al. *Incólume. Bodegones del Siglo de Oro*, cat. exp., Barcelona 2015, pp. 96 y pp. 134-135, reproducido.

Exposiciones:
Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, *Incólume. Bodegones del Siglo de Oro*, 9 de octubre de 2015 – 28 de febrero de 2016.
Depósito de larga duración en el Museu Nacional d'Art de Catalunya hasta 2024.

Ocupando casi toda la superficie del lienzo, un amplio ramo se alza desde una cesta baja de mimbre colocada sobre un pedestal de piedra y recortada sobre un fondo oscuro y neutro. Las flores, representadas con gran atención a las especies y a sus rasgos particulares, incluyen tulipanes rojos y blancos estriados, claveles en distintos grados de apertura, densas inflorescencias blancas, campánulas o delfinios azules y varios ramilletes de flores blancas identificables como azucenas de la Virgen.

El control de la luz que demuestra Juan de Arellano resulta decisivo para la composición. Una iluminación rasante procedente del ángulo superior izquierdo incide sobre las flores más destacadas —especialmente los tulipanes estriados, el núcleo de flores blancas y los claveles escarlata— mientras los tallos, el follaje y el fondo se sumergen en una penumbra profunda. Este efecto genera un marcado claroscuro que otorga al conjunto un carácter casi escultórico. El brillo moderado del mimbre y la descripción precisa del borde de piedra refuerzan la sensación de volumen, subrayando el contraste entre la solidez permanente de estos elementos y la fragilidad de las flores que sostienen.

Aunque a primera vista la obra parece una celebración directa de la belleza natural, también responde al trasfondo moralizante característico del bodegón barroco. Dentro de la tradición española del bodegón y la vanitas, las flores —como la fruta— funcionan como símbolos de la fugacidad de la belleza terrenal y de la inevitabilidad del deterioro. La reflexión de Arellano sobre este tema es sutil, no explícita. Ningún pétalo ha caído y no hay signos claros de corrupción; sin embargo, al observar con detenimiento, algunas flores del lado derecho comienzan a inclinarse y algunas hojas se retuercen y se ondulan, con superficies apagadas y bordes ligeramente secos. Estos indicios mínimos de degradación introducen un matiz que invita al espectador a considerar el carácter ilusorio del disfrute puramente sensorial y la inutilidad de una vida centrada en el placer y la vanidad.

Uno de los logros más relevantes de Arellano, ejemplificado en esta obra, es la elevación del motivo floral desde un papel secundario en narraciones religiosas o alegóricas a una categoría pictórica autónoma, con su propia lógica y posibilidades expresivas. Mientras que artistas como Francisco de Zurbarán habían utilizado ya las flores como recurso para demostrar virtuosismo técnico dentro de composiciones devocionales, Arellano aísla el ramo, lo libera del contexto narrativo y permite que su belleza formal y su dimensión simbólica constituyan el tema principal. Esta obra participa, por tanto, en la consolidación de la pintura floral independiente en el Madrid de finales del siglo xvii.

Por su calidad, la complejidad del arreglo y la finura de la ejecución, esta cesta puede situarse entre los mejores trabajos de Arellano de la última década de su carrera, hacia 1670. La pintura guarda una estrecha relación con el par de cestas de flores del Museo Nacional del Prado, así como con composiciones afines conservadas en la Fundación María Cristina Masaveu Peterson y en la Colección Abelló. En todas ellas, como en la presente, el artista combina un naturalismo convincente con un sentido del orden idealizado que revela una construcción de estudio más que la copia directa de un único ramo.

Piezas de este nivel y complejidad reflejan la alta consideración que las obras florales de Arellano merecieron entre la sofisticada clientela aristocrática del Madrid de los últimos Austrias.





Josefa de Ayala Figueira

conocida como Josefa de Óbidos
(Sevilla, 1630 – Óbidos, Portugal, 1684)

Una de las poquísimas mujeres bodegonistas conocidas en el siglo XVII español. Nació en Sevilla en 1630, hija del pintor portugués Baltazar Gomes Figueira y de la española Catalina de Ayala Camacho, pariente del pintor Bernabé de Ayala. Fue la mayor de siete hermanas y se educó en la cultura pictórica de la Sevilla de principios del siglo XVII. Recibió el bautismo en 1630, siendo padrino el pintor Francisco de Herrera el Viejo, en cuyo taller trabajaba su padre. Cuando sus padres marcharon a Óbidos, Portugal, la pequeña Josefa se quedó estudiando en el taller de su padrino hasta los catorce años, cuando se reencontró, ya en Portugal, con sus padres. Al poco tiempo ingresó en el convento de Santa Ana de Coímbra, donde conoció a Santa Teresa de Jesús, a quien retrató en algunos de sus cuadros. En 1653 abandonó el convento y regresó a la casa familiar. Su primera etapa es conocida por los bodegones naturalistas con influencias sevillanas, especialmente de Zurbarán, y su segunda viene marcada por escenas religiosas con influjo orientalizante, que caracterizó la pintura barroca portuguesa.

Hacia 1661 consiguió su emancipación —algo inusual para una mujer artista en su tiempo—, es decir, que podía firmar contratos y realizar transacciones comerciales sin autorización paterna o de un tutor varón. Es entonces cuando deja las miniaturas y los grabados y realiza cuadros de gran formato para retablos, con encargos que le llegaban desde Portugal o Extremadura. Aprovechaba sus visitas a los conventos con motivos profesionales para animar a las monjas a buscar su autonomía económica a través de las manualidades y la pastelería.

Murió en Óbidos en 1684, a los 54 años de edad. En su herencia indicó que sus bienes no fueran para ningún hombre, legándolos a la rama femenina de su familia.

Pareja de bodegones con dulces, frutas y flores

Óleo sobre lienzo
110 x 70 cm (ambos).

Procedencia:
Colección Gamero Cívico, Sevilla,
hacia la década de 1990;
Colección particular, Barcelona.

Bibliografía:
R. Torres Martín, «Algo sobre los discípulos y seguidores de Zurbarán», *Revista de Estudios Extremeños*, vol. 20, n.º 1, 1964, pp. 443-444.
V. Serrão, *Josefa de Óbidos e o tempo barroco*, Lisboa 1991, p. 71 (reproducido).

Agradecemos a Joaquim Oliveira Caetano la confirmación de la atribución de las presentes pinturas a Josefa de Óbidos.

Las cualidades formales y la orientación ideológica de su pintura guardan una estrecha relación con la pintura andaluza contemporánea. Esta afinidad resulta especialmente evidente en sus bodegones, que muestran la influencia de Zurbarán —a quien esta pareja estuvo atribuida anteriormente—, aunque suelen presentar una viveza particular, claramente perceptible en las obras aquí estudiadas¹. Asimismo, se advierte la influencia de las escuelas flamenca y neerlandesa, que Josefa de Óbidos adaptó a su lenguaje naturalista para desarrollar un estilo propio. Esta vitalidad característica se logra a menudo mediante la inclusión de delicados elementos florales, ejecutados con un alto grado de precisión y detalle. El uso de colores intensos y ritmos compositivos contribuye igualmente a la exuberancia que define su producción.

Tras su muerte, las publicaciones dedicadas a los artistas portugueses destacaron su figura y subrayaron la novedad que suponía una mujer pintora. Así, en su tratado de pintura de 1696, Félix da Costa Meesen incluyó a Josefa entre los artistas portugueses más importantes, señalando que era «aclamada por doquier, especialmente en los países vecinos...».² Su obra está hoy representada en colecciones de primer nivel. Muchos de sus bodegones, considerados su especialidad, se conservan en el Museu Nacional de Arte Antiga (Lisboa), el Museu de Évora, el Museu Nacional Machado de Castro (Coimbra), el Walters Art Museum (Baltimore) y el National Museum of Women in the Arts (Washington D.C.), institución que organizó la retrospectiva *The Sacred and the Profane: Josefa de Óbidos* en 1997. Desde la década de 1970, a partir de los estudios pioneros de Vítor Serrão, Luís de Moura Sobral y Joaquim Oliveira Caetano en Portugal, y de Edward J. Sullivan en Estados Unidos, y reforzada por una serie de exposiciones fundamentales, su figura ha sido objeto de una reevaluación decisiva. El trabajo de archivo y las nuevas metodologías atentas al género, los intercambios globales y la cultura material han permitido replantear su práctica. Hoy se la reconoce como una figura central del Barroco portugués, plenamente implicada en las preocupaciones artísticas, religiosas y políticas de su tiempo, y como una de las pintoras más singulares, prolíficas y originales del Portugal moderno.

Cada uno de los dos bodegones se dispone sobre un ficticio alféizar de piedra ante un fondo oscuro y vacío que acentúa la presencia plástica de los objetos. En la primera composición, una cesta de mimbre repleta de cerezas rojas aparece flanqueada por un jarro de terracota y unos quesos frescos colocados sobre un soporte de vidrio; frondes de helecho, azucenas y claveles rosados se entrelazan con los alimentos, suavizando su geometría. El lienzo compañero sustituye la fruta y los lácteos por dulces conventuales: un bizcocho cubierto de chocolate, pequeñas piezas de crema dispuestas sobre un lienzo blanco festoneado, caramelos azucarados y frambuesas, acompañados por una jarra de barro rojo con asa retorcida. Pétalos dispersos y una mariposa suspendida en el aire establecen vínculos sutiles entre ambas composiciones. La iluminación controlada de Josefa, heredera de Sánchez Cotán, aísla cada objeto y al mismo tiempo unifica el conjunto mediante delicados reflejos. La gama cromática, contenida y dominada por rojos terrosos, blancos y marrones claros, se ve acentuada por el carmín y el rosa intenso de los claveles.

Puede encontrarse una disposición similar, con el mismo jarro rojo y negro y la cesta de cerezas, en su *Cesta com Cerejas, Queijos e Barros* de 1679, hoy en una colección particular. Un jarro muy parecido y un soporte de vidrio idéntico a los de estas pinturas aparecen en la *Natureza Morta com flores, doces e cerejas* (1676), conservada en el Museu Municipal de Santarém. Ambas obras confirman la tendencia de la artista a combinar vajilla y alimentos con elementos botánicos. Nuevas pruebas de la reutilización de los mismos objetos como utilería en distintas composiciones se encuentran en la *Natureza Morta com Bolos e Barros* (c. 1670) y en la *Natureza-morta com caixas, copo e floreira de cerâmica* de la década de 1660, donde pueden verse soportes de vidrio y plata comparables. El recientemente adquirido *Fruit Still Life* del Meadows Museum de Dallas ofrece un punto adicional de comparación, especialmente en lo relativo al tratamiento de la luz y al esquema compositivo.

1 Varias pinturas de Francisco de Zurbarán figuraban en los inventarios de los bienes de su padre, su tío y su hermana; véase V. Serrão, en *The Dictionary of Art*, Londres, 1996, vol. 2, p. 878.

2 Tal como señalan F. da Costa y G. Kubler, *The Antiquity of the Art of Painting*, New Haven, Yale University Press, 1967.



Everyday Poetry

Spanish Still Life of the 17th and 18th Centuries

Translation

A collection as the history of a genre: Spanish still lifes between the Golden Age and the Enlightenment¹

Ángel Aterido Fernández

This year marks the ninetieth anniversary of the exhibition *Floreros y bodegones en la pintura española* (*Flower Pieces and Still Lifes in Spanish Painting*), held in Madrid under the curatorship of Julio Cavestany, Marquess Consort of Moret, and promoted by the Spanish Society of Friends of Art (Sociedad Española de Amigos del Arte, SEAA). In May 1935, the Palace of the National Library hosted an unusual display within the timid and incipient exhibition landscape of the capital—not only because it was the first major show in Spain devoted to a genre considered secondary within the Western pictorial canon, but also because it transcended the aristocratic framework in which it had been conceived and ultimately became a milestone in the history of painting in our country. All scholars of still-life painting in Spain have repeatedly emphasized its seminal role in our field, thanks to its catalogue², written in its entirety by Cavestany, which underwent a turbulent editorial history characteristic of the dark years of our Civil War, for it did not leave the press until 1939.

Anyone consulting the resulting substantial volume will note that Cavestany did not write a theoretical essay on a genre then undergoing reappraisal—one that, moreover, might easily have lent itself to symbolic speculation of every kind. As a true son of the Spanish culture of his time, he constructed instead, in a purely positivist spirit, a magnificent edifice of documentary data and works that would provide the foundation for all subsequent scholarship. As Juan Adsuara observed in the obituary for the Marquess of Moret published by the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando following his death in 1965, it is a book “of great breadth, which went beyond the usual limits of a catalogue.”³ Such breadth remains evident today, for the coincidence with the ninetieth anniversary of that Madrid exhibition of the past century continues to provide a fitting occasion for a show centred on the still life—now that the path Cavestany opened has

broadened considerably and, if the natural metaphor may be allowed, has branched out and grown more luxuriant.

Writing History through/by means of Exhibitions

Peter Cherry had already traced the fertile trajectory that stretches from Cavestany’s pioneering years to the dawn of our twenty-first century, in an introductory essay for an exhibition held between London and Madrid at the initiative of two art galleries⁴. It was only from the 1970s and 1980s onwards—with the work of Alfonso Emilio Pérez Sánchez and William B. Jordan, or, in the following decade, of Cherry himself—that this initial framework was consolidated and restructured, whether through general monographs on the still life in Spain or through studies devoted to the most renowned specialists in the genre, such as Sánchez Cotán, Juan van der Hamen, Tomás Hiepes, Juan de Arellano⁵, and, within the Age of Enlightenment, Luis Meléndez. Nor should we overlook several key contributions to the symbolic interpretation of *Siglo de Oro* painting, which also helped revalue the genre within a broader reassessment of the history of art of its time—among them, Julián Gállego’s insights in *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*⁶; or analyses of Spanish examples in theoretical studies of still-life painting, such as those by Norman Bryson; or Victor Stoichita’s exploration of the still life as a self-referential paradigm within the revolution of vision brought about by early modern painting⁷. To all this was added a growing knowledge and dissemination of works, fostered by the steady flow of references in specialized journals, the systematic cataloguing of collections of all kinds, and above all by museums and private collections that have dedicated exclusive publications to their still-life holdings⁸.

Most of these publications are exhibition catalogues, a fact that reveals a distinctive feature of the critical reception of still-life painting in Spain: it has been shaped almost “by means of exhibitions.” It is as if Cavestany’s seminal work had set a course that, to this day, continues to distinguish the field from other studies on art produced in Spain. Thus, the first comprehensive surveys of the genre’s evolution to achieve real impact—as opposed to the more limited contributions of authors such as Torres Martín and Bergström—took shape in the exhibitions organized by the Museo del Prado in 1984 and the Kimbell Art Museum (Fort Worth) in 1985, both framed within the Spanish *Siglo de Oro* and the Enlightenment century. Their respective catalogues not only represented an update in scholarly research but also opened a path that encouraged both wider public dissemination and the rising valuation of these paintings in the art market. They marked the prelude to a boom in demand at fairs and auctions during the 1990s, which extended into the early years of the twenty-first century. Moreover, both catalogues reached beyond the Spanish academic sphere or the field of Hispanic studies, as they were published in English and French. To these should be added the 1992 Japanese version of the Madrid exhibition, shown in Tokyo and Nagoya under the curatorship of its commissioner, Alfonso Pérez Sánchez, followed by the major London exhibition of 1995, held at the National Gallery under the curatorship of William B. Jordan (curator of the Kimbell Art Museum exhibition) and Peter Cherry, who later took part in further publications promoted by art galleries on closely related themes.

The London exhibition represented a kind of coming of age on the international stage, as it offered an opportunity to appreciate the singularity and distinctive approach of Spanish painters in their treatment of a universal genre. Indeed, it contributed to establishing Spanish still life as a subject of interest beyond the country’s borders, coinciding with the proliferation of studies of all kinds on the development of the phenomenon in Europe—its origins and history, but also theoretical reflections on its *raison d’être* within the visual conventions of the West. Some of these contributions had already emphasized the role of Spanish works in an eminently European context, especially those produced at the dawn of the Baroque, which appear far more distinctive than those of their Italian

or Flemish contemporaries. It is therefore no coincidence that, at the beginning of the 1990s, general reflections on still-life painting or on the emergence of the *tableau* as a pictorial format incorporated the works of Sánchez Cotán, Velázquez, and Zurbarán as key examples in their interpretative arguments⁹. Likewise, there emerged a growing interest in collecting, which entered the field of research with notable force at around the same time. This current focused above all on the abundant documentation preserved in Spanish and European archives—evidence of a widespread artistic taste among the elites of the Spanish Monarchy, within which the success of still life is inscribed¹⁰.

Although exhibitions and their accompanying catalogues have continued to play a central role, around the turn of the twenty-first century there began to appear more extensive monographic studies, always with the *Siglo de Oro* as their principal focus¹¹. Among them, the work of Peter Cherry stands out, as it not only updated the model established by the exhibitions of Madrid (1983) and London (1995), but also offered a substantial increase in data and works, together with perceptive reflections that remain relevant today. The books by Scheffler and Oppermann, while renewing the subject within the German context¹², reveal a more speculative and theoretical orientation.

Broadly speaking, the scholarship produced in the ensuing years can also be divided according to the major exhibitions that have sought to present comprehensive overviews of the genre. Yet, given the spirit of the times and the shift in large-scale exhibition formats following the financial crisis of 2007–2008, such undertakings have become fewer in number, in contrast to the proliferation of monographic shows devoted to individual artists or specific themes—such as the aforementioned cases of Arellano and Van der Hamen—to which should be added the Prado’s exhibition devoted to Juan Fernández el Labrador, held well into the present century¹³. It is worth emphasizing the appeal of Luis Meléndez as an absolute focal point who dominates the vision of the eighteenth century, having inspired a steady stream of exhibitions and studies since the 1980s¹⁴. A clear indication of the painter’s continuing interest for both the public and the international art market is the fact that his *catalogue raisonnés* have been published only in English, while his auction prices have risen steadily, in

contrast to the stagnation in the valuation of other artists who had been highly sought after prior to the economic downturn. The publication in 2008 of Sánchez López’s monograph on Spanish still life in the eighteenth century provided a more balanced overview, seeking to break free from the interpretative framework constrained between Meléndez and Goya, within which only the delicate incursions of Luis Paret had previously stood out. The study brings together earlier contributions with great thoroughness and offers a catalogue of a vast body of work increasingly devoted to decorative purposes¹⁵. Indeed, the utilitarian character of flower painting as an ornamental practice in Valencia and Barcelona had already generated a substantial body of literature on the subject¹⁶.

Closely related to these themes or subgenres, some scholars have persisted in an approach already implicit in the earliest formal analyses of the still life, which has thus also been reinforced: the “taxonomic” tracing of the objects or species represented. The identification of typologies, provenance, and the use of tableware populating these tables and bazaars, with special attention to ceramics¹⁷, has provided valuable material for assessing their social value or utility at the time. A similar method has been applied to natural species, especially in botany¹⁸, drawing conclusions about their social significance beyond mere nutritional value, such as the connotations regarding the status of those who consumed them or their symbolic function—a subject always contentious outside of *vanitas* painting or as accompaniment to certain religious iconographies. This intimate connection of the genre with nature has also been explored in the history of science and thought during the Baroque¹⁹. The conventions or innovations in representation, the precision with which they capture the physical characteristics of specific specimens, and their placement and combinations make still lifes first-rate witnesses for analyses intrinsic to cultural history. Likewise, the correspondence between painting and the literature of its time, already noted by authors such as Gállego or Pérez Sánchez, has opened a fertile interdisciplinary terrain between art history and literary studies. To date, the major figures of the *Siglo de Oro*, such as Lope de Vega and Calderón de la Barca, have drawn the most revealing scholarly attention²⁰.

Returning to our argument, with major exhibitions

serving as a guiding thread, the twentieth century closed with a retrospective at the Museo de Bellas Artes in Bilbao in 1999, whose subtitle already indicated a broader approach, as its chronological span extended from Zurbarán to Picasso and did not halt at Goya, unlike the earlier Madrid and London exhibitions. Notably, the discourse glossed over the nineteenth century, as there was no representation of still lifes painted between 1812 and 1903. This absence was due to the exhibition’s argumentative thesis, which sought to present, through still life, a certain “aesthetic definition of what is artistically Spanish.”²¹ According to this hypothesis, between the strength of Goya’s legacy and Picasso’s overwhelming personality, nineteenth-century production would contribute little to such characterization. This omission regarding the nineteenth century merely followed a general historiographical tradition concerning that century, whose artistic expressions have been little studied until recent decades, often burdened by prejudices about their quality and interest that only direct study can dismantle. This is particularly true for the still life, which has been barely researched compared with other genres more characteristic of the nineteenth century, such as landscape or history painting. In contrast, twentieth-century still lifes and the formal turn that broke with all previous conventions had already been the subject of numerous studies, and were reviewed anthologically from 1987 onwards, culminating in an exhibition at the then newly inaugurated Museo Nacional Reina Sofía in Madrid²².

It was not until 2018 that a new exhibition with the ambition of synthesis and continuous documentation of Spanish still-life production for an international audience took place. Organized across two venues, the Palais des Beaux-Arts in Brussels and the Galleria Sabauda in Turin²³, only the former encompassed the phenomenon of still life from its origins to the late twentieth century, integrating artists such as Antonio López, Miquel Barceló, and Equipo Crónica within a discourse beginning with the classical canon of the Spanish tradition established by Sánchez Cotán, Van der Hamen, Velázquez, and Zurbarán. The Brussels exhibition sought to emphasize the internal points of connection over 400 years, aiming to reveal the shared paradoxical logic of these representations, including the nineteenth century. Meanwhile, the Turin version, exhibiting Italian and Flemish still lifes from

the Sabauda collection, aimed to reaffirm the close relationships with the development of the genre in Europe, as Pérez Sánchez had already done in Madrid in 1983. It also served to introduce some recently rediscovered names, such as Miguel de Pret.

Collecting the *Siglo de Oro*

These precedents—still not old enough to be called centenary—reveal the enduring constants in the study of the still-life genre in Spain, where a classificatory impulse characteristic of academic practice has predominated, with the exceptions previously noted. The rise of such studies led to a focus on a significant number of paintings awaiting placement within the traditional framework of art history—that is, awaiting their cataloguing and assignment to a specific historical moment. For still lifes, understood as visual artefacts, had arrived in the twentieth century burdened with contradictory, if not openly negative, connotations. Their consideration as mere imitation of nature had already placed them, at the time of their creation, on the lower rungs of the hierarchy of pictorial subjects in the eyes of art theorists. The Enlightenment and academicism prolonged this view: although the fine arts academies gradually incorporated the so-called minor genres—still life and landscape—into their curricula, these categories never fully shed the stigma of being deemed insufficiently imaginative. In fact, the introduction of flower and plant studies into the classroom responded largely to the utilitarian understanding of painting promoted in the eighteenth century. At both the Academia de San Carlos in Valencia and the Escola de la Llotja in Barcelona, flower painting flourished considerably due to its usefulness in producing ornamental repertoires for textiles and ceramics in two cities whose economic prosperity depended heavily on manufacturing industries. It is telling that the Barcelona institution had been founded in 1775 by the city's *Junta Particular de Comercio*, and was thus conceived within principles aligned with the applied arts. At court, meanwhile, the new palace decorations promoted by Charles III and Charles IV had also encouraged such uses and, in many cases, royal commissions relied on artisans of Levantine origin for this purpose. Thus, in the final quarter of the Enlightenment century, a new tradition had crystal-

lised—one oriented towards a pleasant and colourful decorativeness that connected with contemporary European models.

This limited esteem within academic circles had its counterpart in the public exhibitions that became institutionalised throughout the nineteenth century. The most prominent events, owing to their official status, were the National Fine Arts Exhibitions, which—barring exceptions—were to be held biennially from their inaugural edition in 1856²⁴. Still life was always present, yet although its specialists received various mentions and secondary medals over successive editions, it was not until 1897 that a still life was awarded the first medal of a National Exhibition²⁵—only thirty-eight years before Cavestany organised his exhibition on the history of still lifes and flower pieces in Spanish art. The slow journey toward such governmental and artistic-establishment recognition reveals a paradox, for still lifes had long been more appreciated by the public and by collectors than by the bodies tasked with evaluating artistic merit.

In truth, this disconnect between the aesthetic judgments of artistic elites and actual demand had been recurring since the sixteenth century. Certain nineteenth-century critics were scandalised that higher prices might be paid for a still life or a landscape than for large canvases depicting religious or historical themes²⁶—just as Vicente Carducho, the Florentine-born painter and theorist active in Madrid at the dawn of the Baroque, had indignantly lamented the existence of “so many still-life paintings of low and most vile intentions.”²⁷ By contrast, judging from the considerable number of paintings on this subject that survive today and the abundant presence of such works in the inventories of collections formed in early modern Spain, enthusiasts of painting consistently and increasingly demanded still lifes. A public in search of new pictorial genres suitable for domestic settings gradually came to appreciate the qualities these works offered their homes. Although the earliest fruit pieces or flower baskets emerged as sophisticated products—virtuosic displays that played with tangible reality and were intended for highly cultivated circles—in time this intellectual substratum gave way to the appealing aspect of natural gifts and everyday objects that surrounded human life, rendering them immediately comprehensible to a broad audience. While transcend-

ent and allegorical meanings have never been absent from the interpretation of still life—and the genre indeed includes a moralising subgenre, the *Vanitas*—its high demand must be attributed above all to the recognisable, and even decorative, appearance of its subjects.

In the case of Spain—one of the artistic centres in which the genre emerged within Europe during the final decades of the sixteenth century—the earliest specialists adopted a particular compositional formula that would endure well into the following century. Like their European contemporaries in Flanders and Italy, artists such as Blas de Prado (from whom no securely attributed still lifes survive, though documentation attests to the existence of some in 1593) and, above all, Juan Sánchez Cotán granted full protagonism to motifs that until then had been considered secondary or merely accessory, imbuing them with a sense of palpable presence made possible by the new language of naturalism. Yet the compositional scheme forged in the Hispanic sphere, specifically in Toledo, differs from its European counterparts by offering foodstuffs presented with scarcely any manipulation—animals, fruits, and vegetables isolated within shallow stone-like frames that scholars have sought to identify as *fresqueras* or pantry niches. Although the initial impression suggests the logical place for such items within a household, this interpretation collapses once one notes the coexistence of products of diverse nature and incompatible conditions of preservation. These are, therefore, exhibition artifices—visual conventions adopted by Spanish painters that they would not abandon for decades. Furthermore, the severe ordering of the components, with a persistent tendency towards symmetrical rhythms, balanced arrangements of masses, and the occupation of the upper zone of the picture with hanging elements, lends these works their distinctive character. When one adds the required technical verisimilitude, heightened by the intense illumination of the foreground that plunges the background into deep darkness, the impression of revelation—of the true existence of what is merely painted—is powerfully reinforced.

The force and persistence of this organisational pattern—employed, in fact, only until the mid-seventeenth century—has ensured its identification as the quintessential prototype of the Spanish still life

throughout that century. It is true that Flemish and Italian models were integrated into the evolution of the genre in Spain, as elsewhere in Europe, but this highly characteristic and differentiated beginning established the commonplace notion of Spanish distinctiveness and its supposedly innate inclination toward realism, extended to all genres. Yet in every centre of production—from Seville to Valencia, and at the court in Madrid—artists depicted kitchens, cluttered tables, vases of flowers, or elaborate presentations in gardens as the Baroque progressed. Thus, following the austere still lifes of Sánchez Cotán or Francisco de Zurbarán, seventeenth-century painting witnessed the rise of Antonio de Pereda's forceful *Desengaños del mundo* or the exuberant flower pieces of Juan de Arellano. Nevertheless, at intervals new formulas emerged that revisited, with variations, the early premises—precisely those most valued by twentieth-century collectors. The case of Luis Egidio Meléndez exemplifies this perfectly, for his highly individual approach combined the domestic vision of foodstuffs and meticulous descriptive accuracy with a sensibility that was thoroughly eighteenth-century while simultaneously evocative of the earliest still lifes.

Indeed, the exhibition organised by Julio Cavestany—repeatedly recalled in these pages—constituted a recovery and revalorisation of this “primitive” aesthetic. For after the early decades of the nineteenth century, in which vernacular tradition, academicism, and certain Neoclassical elements intertwined, Romanticism sought a mode of representing nature and the domestic sphere completely removed from those values. Moreover, critics frequently praised works whose models were European examples far from the Spanish Baroque tradition, inspired instead by grand Flemish or French prototypes. The silent arrangement of those first-generation still lifes—such as those by Sánchez Cotán—in which emptiness itself was valued as a co-protagonist of those “staged scenes” within a window, proved highly appealing to both the Avant-Garde and the academic world. Thus, at the dawn of the twentieth century the conditions were ripe for the definitive reevaluation of the Spanish still life: alongside the natural reaction against nineteenth-century bourgeois tradition and the desire to assert indigenous models over foreign ones, the emerging development of art history as a discipline played a crucial role. The discipline had received its own academic endorsement

at the beginning of the century with the creation, in 1904, of the first professorship specifically dedicated to art history at the Universidad Central de Madrid, occupied by Elías Tormo. He and Cavestany shared many objectives and projects within the Sociedad Española de Amigos del Arte—the institution that organised the 1933 exhibition—as well as serving on the board of the Museo del Prado and, in due course, occupying seats in the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Tormo was elected in 1912, and Cavestany joined the institution in 1941)²⁸.

These circumstances—quite apart from laying out (as in a still life) the explanatory impulse typical of the historian writing these lines—bring to the reader's attention the dense background that leads, in 2025, to a gallery such as Colnaghi, in collaboration with Artur Ramon Art, devoting a monographic exhibition to the Spanish still life of the seventeenth century. Times have changed, as have the interests of collectors and museums, and the structures of the art market, yet the effort that has gathered together more than twenty of these still lifes, most of them originating from a single collection²⁹, reveals the enduring relevance that these visual artefacts may retain for the twenty-first-century viewer. On a personal and human level, one can hardly avoid the somewhat unoriginal temptation to extol a genre centred on the stillness of things in a world governed by vertiginous speed, in which images are consumed within fractions of a second across every kind of screen. It is evident that these canvases demand a more attentive gaze from contemporary spectators, for the visual codes of past centuries were not the same as ours; yet at the same time they offer points of connection with that past in the very subject of their attention. We recognise the same fruits; we identify them; we can even appreciate the sense of abundance that their collective representation sought to convey, or the celebration of life, and indeed the reflection on the transience of all things. Precisely those qualities contributed to the expansion of their production, transcending the erudite coordinates that presided over their birth and allowed their consolidation as an autonomous pictorial theme. Hence the renewed interest offered by this collection and by the recent historical circumstances that shaped its selection, for it constitutes a significant record of the principal moments of that “classical” still life. The ensemble allows the tracing of its history—a brief yet eloquent survey

of the nature morte in Golden-Age Spain.

From the canonical examples of Juan van der Hamen y León—the great specialist who adapted the Toledan prototypes to the court and secured the foundations of their success in the first third of the seventeenth century—to the eighteenth century, with the aforementioned Meléndez. The exhibition also includes an important work by the anonymous Master of the Stirling Maxwell Collection, closely bound to the germinal formula of Sánchez Cotán to which we have repeatedly referred. The courtly evolution of the archetypes established by Van der Hamen may be observed firsthand in the canvases of Antonio Ponce and Juan de Espinosa, who took up his mantle in Madrid. Likewise, the Sevillian sphere is represented by a characteristic piece of Juan de Zurbarán's oeuvre, accompanied by works by Pedro de Campobón, trained in the circle of the Extremaduran master and a central figure in later production in the Andalusian capital. The same role was played in Valencia by Tomás Hiepes, here magnificently represented by several prototypical works. And the flower pieces of Juan de Arellano—the foremost exponent of this subgenre in Spain, who dominated the Madrid market from the mid-century onward and extended his influence for more than fifty years through the repetition of his formula by his followers—constitute yet another essential presence.

Alongside this solid overview that charts the course of the genre for more than a century, two less frequent cases in the exhibition merit particular attention. On the one hand, the presence of Josefa de Ayala, a woman painter who reworked models derived from Zurbarán and Van der Hamen and who provides a crucial link with Portuguese still-life production. In line with other women artists who have been increasingly reclaimed by recent historiography, her presence represents a fortunate rarity within a field traditionally monopolised by male names, even though women often served as the transmitters of workshop ownership upon marrying fellow practitioners.

Finally, if the exhibition opens with a shadowy figure such as the Master of the Stirling Maxwell Collection, it is fitting to close this introduction by focusing on another unidentified artist active in Habsburg Madrid who still awaits identification. His eloquent sobriquet—the Master of the Vanitas Texts—introduc-

es here the other major subgenre of the still life: that which seventeenth-century terminology referred to as *Desengaños* or *Despojos del mundo*. It completes an almost perfect circle around the themes that underlie the flowers or books depicted in these paintings. The perpetuation of their appearance, caught within the canvas, is the sole surviving trace of those who once delighted in those blossoms or instructed themselves with those partially opened volumes beside an extinguished candle—an eloquent metaphor that they are no longer here, no longer exist. These canvases now require new life, new spectators; the story stands ready before their eyes.

1 This text, in its fundamental ideas, is indebted to the preface of the catalogue Aterido Fernández, Á., *La Nature Morte Espagnole*. Palais des Beaux-Arts (Brussels, Belgium), and Musei Reali Torino, 2018, Brussels: Bozar Books.

2 Cavestany 1939.

3 Adsuara 1965, p. 7.

4 Cherry in London-Madrid 2003-2004.

5 Pérez Sánchez 1995; Pérez Sánchez 1998; Jordan 2005.

6 Gállego 1968.

7 Bryson 1990; Stoichita 1993.

8 Antonio & Orihuela 1995; Pérez Sánchez 1996; Cherry 2001; Portús 2006; Luna 2008; Alcolea, Aterido & Romero 2014; Quílez, Yeguas et al 2015; Aterido 2022.

9 Bryson 1990; Stoichita 1993.

10 Burke & Cherry 1997.

11 Cherry 1999; Scheffler 2000; Aterido 2002; Scheffler 2005; Opperman 2007.

12 For background, see Scheffler 1995.

13 Aterido 2013.

14 Tufts 1985; Cherry & Garrido 2004; Cherry & Luna 2004; Cherry 2006; Hirschauer & Metzger 2009; Luna 2012.

15 Sánchez López 2008.

16 Aldana 1970; Pérez Sánchez 1997b; López Terrada 1997; Ruiz Ortega 1999; López Terrada 2001.

17 Seseña 1991; Pleguezuelo 2000; Seseña 2000; Seseña 2004.

18 López Terrada 1998; López Terrada 2000; López Terrada 2012.

19 Portús 2009; Marcaida 2014; Marcaida & Pimentel 2014.

20 Vosters 1987; Portús 1999; Arredondo 2008; Sánchez Jiménez 2011, pp. 231-274.

21 Calvo Serraller 1999, p. 47.

22 Vázquez de Parga & Calvo Serraller 1987.

23 Aterido 2018a; Aterido 2018b.

24 Pantorba 1948; Gutiérrez Burón 1987.

25 Arias, Rincón & Navarro 1988, p. 188; Merino 2004; Díez 2015, p. 219.

26 Araujo 1889.

27 Carducho 1633; ed. Calvo Serraller 1979.

28 Para Tormo, Arciniega 2014.

29 Quílez, Yeguas et al. 2015.



Juan de Arellano

(Santorcaz, 1614 – Madrid, 1676)

Arellano is considered the finest Spanish flower painter of the Golden Age. He was born in Santorcaz (Madrid) in 1614 and trained under Juan de Solís in the Spanish capital. Little is known about his early years. Soon, observing that he did not achieve success in his figure paintings, according to Palomino, he devoted himself to flower painting, earning a strong reputation and becoming the most renowned painter in this still-life specialization. He received numerous commissions from churches and convents, the nobility, and private patrons, and, faced with such demand and success, he soon opened a shop-studio in front of San Felipe el Real. For this, he must have relied on a group of assistants and pupils who not only helped him fulfil commissions but continued to paint in his style and disseminate it after his death at the Court in 1676.

A substantial body of Arellano's work survives, often signed and occasionally dated, allowing the tracing of his artistic development. Works are known from 1646, inspired by Flemish models—especially Daniel Seghers—until 1650, after which he pursued flower painting rooted in Italian traditions, taking Mario Nuzzi or Margarita Caffi as references. His dedication and polished technique were such that he often emulated, and at times surpassed, his Italian models; his painting conveyed pure truth, and his flowers appeared to be moved by the wind.

His compositions display a strong personal character, based on solid drawing, consistently elegant, and according to Ceán Bermúdez, “almost all were in the possession of *connoisseurs*.” He had notable pupils, including his own son José de Arellano (active 1679–1705) and Bartolomé Pérez (1634–1698), his son-in-law. He died in Madrid on 13 October 1676.



Bouquet of Flowers in a Conch

1644

Oil on canvas

57.5 × 43.5 cm; 22 5/8 × 17 1/8 in

Provenance: José Antonio Cámara, Madrid;

Colección Particular, Bilbao.

Literature:

Cherry, Peter, *In the Presence of Things, Four Centuries of European Still-Life Painting*, vol I, Museum Calouste Gulbenkian, Lisbon 2010, no. 79, p. 100.

Galerie Terrades, eds. *Trois siècles de peinture espagnole*. Galerie Terrades, Paris 2011, no. 7, pp. 32-33.

Exhibited:

Trois Siècles de Peinture Espagnole. Galerie Terrades, 3 November – 17 December 2011.

On long-term loan to the Museo de Bellas Artes de Bilbao, June 2016 – April 2021.

We would like to thank Prof. Alfonso Pérez Sánchez for his confirmation of the painting's belonging to Juan de Arellano's oeuvre.

Until recently, the earliest known work by Arellano was a 1646 *Flower Garland with an Allegory of Vanity* in the manner of Seghers, executed in collaboration with Francisco Camillo. Painted two years earlier, the present *Bouquet of Flowers* adds to the knowledge of

the painter's early style. As in the present case, he often employed primary colours, his favourites being deep red, intense blue, soft yellow and touches of pure white, juxtaposed to achieve great decorative value.

His compositions can be divided into two formats: vertical, with bouquets arranged in vases on a bare background, and horizontal in which flowers in profusion are placed in wicker baskets. Our still life belongs to the first category, with the specificity of the container. Differently from the usual transparent oval vase, the *bucaro*, we are presented here with an exotic marine conch, similar to the one visible in the 1641 Arellano's *Flowers in a Conch and Landscape* and in the 1645 *Still-Life with Shell Fountain and Flowers* by Juan Bautista de Espinosa.

The integration of marine elements alongside delicately rendered natural flowers reflects a typically baroque sensitivity, influenced by the contemporary fascination with the interplay of art and nature, as seen in collectors' *Wunderkammer*. This combination imbues the present painting with subtle visual correspondences: the soft, tender contours of the flowers echo the iridescent shimmer of the shell, while the undulating curves of the petals are thoughtfully juxtaposed with the concavities of the conch.



Basket of Flowers

c. 1670

Oil on canvas, applied to panel

57 × 71 cm; 22 1/2 × 28 in.

Signed lower right: “Juan de Arellano”

Provenance: Private collection.

Literature

A. Marí, F. Q. Corella, J. Y. Gaso et al. *Incólume. Bodegones del Siglo de Oro*, exh. cat., Barcelona 2015, pp. 96 and pp. 134-135, reproduced.

Exhibited:

Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, *Incólume. Bodegones del Siglo de Oro*, 9 October 2015 – 28 February 2016.

On long-term loan to the Museu Nacional d'Art de Catalunya until 2024.

Occupying almost the entire surface of the canvas, a sumptuous bouquet rises from a shallow wicker basket set on a stone pedestal and silhouetted against a dark, neutral ground. The flowers, painted with meticulous attention to species and varietal character, include red and white striped tulips, carnations in various stages of bloom, dense white inflorescences, blue campanulas or delphiniums and several sprays of white blossoms identifiable as Madonna lilies.

Juan de Arellano's sophisticated control of light is central to the composition. A raking illumination from the upper left catches the most salient blossoms, in particular the striped tulips, the central ball of white flowers and the scarlet carnations, while the stems, foliage and background recede into a rich penumbra. This play of light creates a powerful chiaroscuro that lends the entire arrangement a sculptural, almost monumental character. The subtle sheen on the wicker and the carefully described stone ledge further anchor the bouquet in space, emphasising the contrast between the enduring solidity of these inanimate supports and the fragility of the blossoms they sustain.

Although at first sight the painting appears an unequivocal celebration of nature's brilliance, it is equally informed by the moralising undercurrent characteristic of Baroque still life. Within the Spanish tradition of *bodegón* and vanitas imagery, flowers, like fruit, function as emblems of the transience of worldly beauty and the inevitability of decay. Arellano's meditation on this theme is discreet rather than didactic. No petals have yet fallen, and there are no overt signs of corruption; yet, on closer inspection, certain blooms on the right side begin to droop, while some leaves

turn and curl, their surfaces dulled and their edges slightly desiccated. These almost imperceptible indications of deterioration complicate the seductive surface, prompting the beholder to reflect on the illusory nature of purely sensual enjoyment and the futility of a life devoted to pleasure and vanity.

One of the most significant aspects of Arellano's achievement, exemplified here, is his elevation of the floral element from a subsidiary motif within larger religious or allegorical narratives to an autonomous pictorial category with its own internal logic and expressive possibilities. Whereas artists such as Francisco de Zurbarán had already exploited flowers as occasions for displaying technical bravura within devotional compositions, Arellano isolates the bouquet, freeing it from narrative context and allowing its formal beauty and symbolic resonance to constitute the subject in their own right. The present work thus participates in, and helps to consolidate, the emergence of independent flower painting in Madrid during the later seventeenth century.

In terms of quality, complexity of arrangement and refinement of execution, this basket can be aligned with Arellano's finest works from the final decade of his career, around 1670. The painting is closely comparable to the pair of baskets of flowers now in the Museo Nacional del Prado, as well as to related compositions preserved in the Fundación María Cristina Masaveu Peterson and the Abelló Collection. In these works, as in the present painting, the artist manages to combine a convincing naturalism with an idealising sense of order that betrays careful studio construction rather than direct transcription from a single bouquet.

Paintings of this calibre and elaboration reflect the high esteem in which Arellano's flower pieces were held by the sophisticated aristocratic clientele of late Habsburg Madrid.

Josefa de Ayala Figueira

known as Josefa de Óbidos

(Seville, 1630 – Óbidos, Portugal, 1684)

One of the very few known female still-life painters in seventeenth-century Spain, Josefa de Óbidos was born in Seville in 1630, the daughter of the Portuguese painter Baltazar Gomes Figueira and the Spanish Catalina de Ayala Camacho, a relative of the painter Bernabé de Ayala. She was the eldest of seven siblings and was educated within the pictorial culture of early seventeenth-century Seville. She was baptized in 1630, with the painter Francisco de Herrera the Elder as her godfather, whose workshop her father was associated with. When her parents moved to Óbidos, Portugal, young Josefa remained in her godfather's studio to continue her studies until the age of fourteen, when she reunited with her parents in Portugal. Shortly thereafter, she entered the convent of Santa Ana in Coimbra, where she met Saint Teresa of Jesus, whom she later depicted in some of her paintings. In 1653 she left the convent and returned to her family home. Her first artistic phase is recognized for naturalistic still lifes with Sevillian influences, particularly from Zurbarán, while her second phase is characterized by religious scenes with an orientaling influence, typical of Portuguese Baroque painting.

By 1661, she had achieved her emancipation—an unusual status for a female artist of her time—allowing her to sign contracts and conduct commercial transactions without paternal or male guardian authorization. It was at this stage that she abandoned miniatures and engravings to produce large-scale altarpieces, receiving commissions from both Portugal and Extremadura. During her professional visits to convents, she encourages nuns to seek economic autonomy through crafts and confectionery.

She died in Óbidos in 1684 at the age of fifty-four. In her will, she stipulated that her estate should not pass to any man, leaving her assets to the female branch of her family.



Pair of still lifes with desserts, fruits and flowers

Oil on canvas

110 × 70 cm; 43 1/4 × 27 1/2 in (both)

Provenance: Gamero Cívico collection, Seville, by the 1990s. Private collection, Barcelona.

Literature:

R. Torres Martín, "Algo sobre los discípulos y seguidores de Zurbarán", *Revista de estudios extremeños*, vol. 20, no. 1, 1964, pp. 443-444.

V. Serrão, *Josefa de Óbidos e o tempo barroco*, Lisbon 1991, p. 71 (reproduced).

The formal qualities and ideology of Josefa de Ayala's paintings are closely related to contemporary Andalusian painting of the period. This tendency is especially evident in her still lifes, which draw influence from Zurbarán (to whom this pair had been previously attributed), yet often exhibit a vibrant quality that is evident in the present works.¹ Moreover, one can notice the influence of the Flemish and Dutch schools, which Josefa de Óbidos adapted to her Naturalist genre to create her own distinct style. Her typical vivacity

is often achieved through the incorporation of delicate floral elements meticulously rendered with a high degree of precision and detail. The use of vibrant hues and rhythmic patterns further enhances the exuberance that characterises her artistic style.

After her death, publications about Portuguese artists celebrated her and marvelled at the novelty of a woman artist. For instance, in his 1696 treatise on painting, Félix da Costa Meesen counted Josefa among the most important Portuguese artists, writing that she was "acclaimed far and wide, especially in the neighbouring countries...".² Josefa's oeuvre is today represented in leading collections. Many of her still-life paintings, considered her specialty, are now preserved in the Museo Nacional de Arte Antiga (Lisbon), the Museu de Évora, the Museu Nacional Machado de Castro (Coimbra), the Walters Art Museum (Baltimore) and the National Museum of Women in the Arts (Washington, D.C), which held the retrospective *The Sacred and the Profane: Josefa de Óbidos* in 1997. Since the 1970s, spurred by the pioneering scholarship of Vítor Serrão, Luís de Moura Sobral, and Joaquim Oliveira Caetano in Portugal, and Edward J. Sullivan in the United States, and reinforced by a series of landmark exhibitions, Josefa de Óbidos has been decisively reappraised. Archival work and fresh methodologies attentive to gender, global exchange, and material culture have reframed her practice. She now stands as a central figure of the Portuguese Baroque, fully engaged with the artistic, religious, and political urgencies of her time: one of early modern Portugal's most distinctive, prolific, and original painters.

Each of the present two still lifes is arranged on a fictive stone ledge before a dark, voided background that dramatizes the objects' plastic presence. In the first composition, a wicker basket brimming with red cherries is flanked by a terracotta jug and some fresh cheeses poised on a glass stand; fern fronds, lilies and pink carnations interweave the edible forms, softening their geometry. The companion canvas replaces fruit and dairy with conventual sweets: chocolate-glazed sponge, some small cream pastries nested in lace-edged candid linen, sugar-coated candies and raspberries, accompanied by a twisted-handled red clay ewer. Scattered petals and a hovering butterfly create subtle vectors that bind the twin tableaux. Josefa's controlled lighting, descended from Sánchez

Cotán, isolates each object yet unifies the ensemble through delicate reflected highlights. The restrained chromatic range, dominated by earthen reds, whites and light browns, is punctuated by the saturated crimson and pink of the carnations.

One can find a similar arrangement, with an identical red/black jug and the wicker basket full of cherry in her 1679 *Cesta com Cerejas, Queijos e Barros*, today in a private collection. A very similar jug and identical glass stand featuring in our paintings can be seen in Josefa's *Natureza Morta com flores, doces e cerejas* (1676) now at the Museu Municipal de Santarém. Both works confirm the same tendency of mixing tableware and food with botanical elements. Further corroboration of her reemployment of the same objects as props in different paintings comes from the c. 1670 *Natureza Morta com Bolos e Barros* and the 1660s *Natureza-morta com caixas, copo e floreira de cerâmica* where one can see comparable glass and silver stands. The newly acquired *Fruit Still Life* at the Meadows Museum in Dallas provides a further point of comparison, especially with regard to the treatment of light and the compositional scheme.

1 Several of Francisco de Zurbarán paintings were included in inventories of her father's, uncle's and sister's properties. See V. Serrão, in *The Dictionary of Art*, London, 1996, Vol. 2, p. 878.

2 As reported in F. da Costa and G. Kubler, *The Antiquity of the Art of Painting*, New Haven, Yale University Press, 1967.

Pedro de Camprobín

(Almagro, 1605 – Seville, 1674)

A painter from Almagro (Ciudad Real) Pedro de Camprobín specialized in still lifes of fruits and flowers characterized by truthfulness, freshness, and delicacy. The son of the goldsmith Pedro de Camprobín and Juana Passano, a descendant of the Peroli brothers, Genoese painters who had worked in Ciudad Real, he began his training at the age of fourteen with the painter Luis Tristán in Toledo. His education represents a synthesis of his master's naturalism, influenced by Caravaggism, with Italianate elements. By 1630 he was in Seville, where he underwent examination with the painters' guild—Alonso Cano acting as his guarantor—and opened his own workshop. Alfonso E. Pérez Sánchez suggested that he may previously

have trained in Madrid alongside Van der Hamen. His career unfolded in the Seville capital as a painter of altarpieces and still lifes, and as a founding member of the Academy of Painting alongside Murillo, Herrera el Mozo, Valdés, and others. He married and had two daughters, as recorded in his will of 1670.

In recent years, his role as a still-life painter has become better understood, beginning with the *Dallas Still Life*, a youthful work dated 1623. The influence of Zurbarán is evident, both in his flower paintings—marked by subtle and fragile glazes—and in works combining meticulous, microscopic details of flowers and insects of Flemish origin, evoking the classical tale of Zeuxis, who deceived birds with painted grapes. His compositions are consistently elegant and restrained, set against grayish backgrounds of measured brightness.

Camprobín's true specialty, however, lay in flower painting, with numerous works preserved, many in private collections. These reveal a delicate sense of colour and remarkable precision in drawing. Alongside the decorated metal vases that served as compositional anchors, he often included a small glass or ceramic vessel of water, demonstrating his skill in rendering textures and reflections. Fallen petals and flowers on the table lend the composition a casual, lifelike quality, with butterflies fluttering among the flowers against palace-like backgrounds. In a later stage, these compositions expanded into severe architectural perspectives, framed by theatrical draperies, akin to contemporary Italian works.

He died in Seville on 22 July 1674.



Pair of Vases with Flowers

1667

Oil on canvas

62 × 45 cm; 24 3/8 × 17 3/4 in (both).

Both signed on the table: "Po de Camprobin Passano 1667 als. / Po de Camprobin Passano [...]67"

Provenance: Private collection.

Literature:

A. Marí, F. Q. Corella, J. Y. Gaso et al. *Incólume. Bodegones del Siglo de Oro*, exh. cat., Barcelona 2015, pp. 92-95 and pp. 134, reproduced.

Exhibited:

Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, *Incólume. Bodegones del Siglo de Oro*, 9 October 2015 – 28 February 2016.

These two bouquets, arranged in blue-and-white ceramic vases and placed on simple wooden ledges, belong to the refined tradition of floral still life developed in Seville and Madrid in the mid-seventeenth century. Each composition rises in a loosely pyramidal spray against a softly modulated ground: lilies, tulips, peonies, gladioli, carnations in red, yellow and purple, zinnias, cornflowers and other blossoms intermingle with feathery foliage. The touch is light and controlled, attentive to the differing textures of petals, leaves and stems and to the gentle fall of light that models their forms. Small incidental details - the butterfly hovering above the bouquet in the left-hand canvas and the single fallen petal in the right-hand one - introduce a note of immediacy. The angle of vision is deliberately low, reflecting the fact that both paintings were conceived to hang above doorways or windows.

The blue-glazed vases, associated with the pottery of Talavera de la Reina, serve as anchoring elements and a unifying visual motif within the pair. Such vessels appear frequently in Sevillian and Madrilenian flower pieces from the 1640s onwards. Here, the ledges set parallel to the picture plane provide a sober architectural support that counterbalances the more animated rhythms and subtle asymmetries of the blooms above.

The pictures are by Pedro de Camprobín, as indicated by the signatures at the base of each canvas and confirmed by the style and by a number of recurring features in his floral oeuvre. The selection of flowers is relatively restrained yet highly elegant, a characteristic that enhances the refined character of his still lifes and helps to explain the effective monopoly he enjoyed in the field of flower painting in contemporary Seville. Camprobín's bouquets seem to "breathe": they are surrounded by air and imbued with a quiet, contemplative atmosphere, far removed from the densely packed arrangements of objects and accessories favoured by Juan de Arellano and other painters working for the court.

The bunches of flowers are rendered with descriptive precision, the product not only of Camprobín's refined draughtsmanship but also of his subtle and varied handling of colour. Camprobín habitually chose luxurious receptacles for his bouquets in order to heighten what might be termed the "humble richness" of nature's garden. In so doing he sets up a suggestive interplay of concave and convex curves and, as in other works, deliberately avoids metal - especially bronze - vessels in favour of sumptuous china, much as Juan de Zurbarán did in some of his still lifes. He generally places the vases centrally within the composition but close to the edge of a table or shelf, either as independent works or, as here, as one of a pair conceived as a single decorative ensemble.

Whereas in other compositions he sometimes introduces a landscape or architectural background, in this instance Camprobín opts for a neutral ground, consistently shading the left-hand side and illuminating the right in both canvases. These flower pieces, though undoubtedly intended to gratify the eye and to decorate an interior, are nonetheless open to religious or metaphorical readings. From a strictly botanical perspective, such arrangements would be consid-

La poesía cotidiana

Bodegón español de los siglos XVII y XVIII

Textos / Texts

Federico Bonezzi

José Gómez Frechina

Arianna Leoni Sceti

Artur Ramon Navarro

Introducción / Introduction

Ángel Aterido Fernández

Coordinación editorial / Editorial coordination

Giulia Violino

Nerea de Zabala

Traucción – Corrección / Translations – corrections

Giulia Violino

Nerea de Zabala

Fotografía / Photography

Guillem Fernández-Huerta

Cauhtli Gutierrez

Diseño Gráfico / Graphic Design

Albert Planas

Manel Terrón

Impresión / Printing

Gràfiques Ortells, SL.

Agradecimientos / Acknowledgements

Gemma Cortés

Horacio Pérez-Hita

Restaurart SCP and TdArt

All rights reserved. No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording, or any other information storage and retrieval system, or otherwise without written permission from the publisher.

ARTUR RAMON ART

BARCELONA 1911

Bailèn 19

08010 Barcelona · Spain

(+34) 93 302 59 70

art@arturamon.com

www.arturamon.com

COLNAGHI

General Castaños 9

28004 Madrid · Spain

(+44) 20 7491 7408

contact@colnaghi.com

www.colnaghi.com