

¿Naturalezas vivas o muertas?

Ciencia, arte y coleccionismo en el Barroco español

JOSÉ RAMÓN MARCAIDA Y JUAN PIMENTEL*

INTRODUCCIÓN: LA CIENCIA MODERNA Y LA CULTURA DEL BARROCO

Este ensayo surge de una disyuntiva, la dialéctica que opone a dos de las categorías más emblemáticas para caracterizar el siglo XVII: la ciencia moderna y la cultura del Barroco. Por imprecisas que sean, lo cierto es que ambas se apoyan y se enlazan de manera notable. Y sin embargo, con mucha frecuencia, tanto los historiadores de la ciencia como los del arte han omitido o pasado por alto esos lazos. Desde que Heinrich Wölfflin y Werner Weisbach introdujeran la categoría Barroco en la historia del arte, el término se ha empleado en numerosos campos: desde la arquitectura y la pintura pasó a la literatura, la poesía, el teatro. Sin embargo, el término solo muy recientemente ha comenzado a abrirse paso en el terreno del conocimiento de la naturaleza y la historia de la ciencia. A nuestro juicio, este hecho obedece a cómo se forjó la historia de la Revolución Científica en los países angloamericanos entre 1940 y 1960, un formato que a su vez recogió de la Ilustración no solo la oposición entre racionalidad, objetividad y utilitarismo frente a la ostentación, el exceso y el derroche, sino también un notable antagonismo entre los códigos sociales del puritanismo y los valores de la Contrarreforma.

Mediante esta ecuación se daba por hecho que en ciertos espacios culturales –como la España imperial– había triunfado el Barroco y palidecido el cultivo de las ciencias naturales. Pero realmente, ¿se dio tal oposición? ¿Son categorías tan antagónicas? Sin duda, son sintomáticas las resistencias de la historiografía: hasta fechas muy recientes la fórmula «ciencia barroca» ha estado prácticamente ausente en el vocabulario de los historiadores de la ciencia.¹ Nosotros, por el contrario, trataremos de mostrar algunas conexiones entre la nueva ciencia y la cultura del Barroco, dos entidades no tan ajenas. Para ello nos centraremos en el caso de la pintura de bodegones del Siglo de Oro español.

1. Véase HØYRUP, J., «Reflections on the Baroque in the History of Science», *Physis: Rivista Internazionale di Storia della Scienza*, 34, 1997, págs. 675-694, reseña en ERIKSSON, G., *The Atlantic Vision: Olaus Rudbeck and Baroque Science*. Canton (Mass.): Science History Publications, 1994. Giuseppe Olmi y Paula Findlen, entre otros, han realizado notables contribuciones sobre el caso italiano: OLMI, G., *L'Inventario del mondo: Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*. Bolonia: Il Mulino, 1992; FINDLEN, P., *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*. Berkeley: University of California Press, 1994; y FINDLEN, P. (ed.), *Athanasius Kircher: The Last Man Who Knew Everything*. Londres: Routledge, 2004. Recientemente se han publicado dos libros sobre nuestro tema, vinculados a un proyecto de investigación liderado desde la Unidad de Historia y Filosofía de la Ciencia de la University of Sydney: GAL, O.; CHEN-MORRIS, R., *Baroque Science*. Chicago: The University of Chicago Press, 2013; GAL, O.; CHEN-MORRIS, R. (eds.), *Science in the Age of Baroque*. Dordrecht: Springer Science+Business Media, International Archives of the History of Ideas, 208, 2013. También nuestro PIMENTEL, J.; MARCAIDA, J.R., «La ciencia moderna en la cultura del Barroco», *Revista de Occidente*, 328, 2008, págs. 136-151.

* Este trabajo, que forma parte del proyecto de investigación «Naturalezas figuradas» (HAR2010-15099), se publicó en su versión original en inglés en un libro colectivo: MARCAIDA, J.R.; PIMENTEL, J., «Dead Natures or Still Lives? Science, Art, and Collecting in the Spanish Baroque», en BLEICHMAR, D.; MANCALL, P. (eds.), *Collecting Across Cultures. Material Exchanges in the Early Modern Atlantic World*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2011, págs. 99-115. Reproducido con la autorización de la University of Pennsylvania Press. Traducción de José Ramón Marcaida y Juan Pimentel.

Los bodegones, el llamado género de las naturalezas muertas, presentan un caso paradigmático sobre las complejas relaciones entre ciencia y arte, entre representación visual, coleccionismo y conocimiento de la naturaleza en la cultura del Barroco. De hecho, el tema encaja con los intereses de algunos historiadores que han explorado las relaciones entre la ciencia y otras formas de cultura en dicho periodo.²

En virtud de la escisión entre la historia del arte y la de la ciencia, una fractura que precisamente se abre también en la Ilustración, los bodegones han sido tradicionalmente tratados por los historiadores del arte, la mayoría de los cuales señalan su aparición en el Renacimiento y su relación con el redescubrimiento de las pinturas decorativas de las villas romanas, los frescos que representaban frutas, flores y artefactos propios de la vida doméstica (cuencos, jarras, cántaros). Se trata de los llamados *xenia*, un género descrito en ciertos textos clásicos, entre los que destacan las *Imágenes* de Filóstrato, un sofista griego del siglo III, y la propia *Historia natural* de Plinio.³ En sendos textos se aprecian no solo algunos de los motivos centrales del género (la comida y la vida doméstica, el ilusionismo y la escenografía teatral, la simulación), sino también la doble filiación de dichas pinturas con el coleccionismo y con la ciencia, con la acumulación y el conocimiento de la naturaleza. Filóstrato estaba describiendo los frescos que decoraban las paredes de la casa de un rico coleccionista de la ciudad de Nápoles, donde junto a pinturas históricas, mitológicas y de paisaje se encontraban dos pinturas de naturalezas muertas: una con higos, peras y uvas en diferente estado de madurez y otra con una liebre, patos y cestos de frutas. Eran sus posesiones o excedentes de producción, productos que reflejaban su opulencia y que constituían también una señal de hospitalidad hacia sus huéspedes (el término *xenia* quiere decir regalo de alimentos). Plinio, a su vez, recogió la anécdota posteriormente más reiterada en la historia de las naturalezas muertas. En la competición entre dos pintores para dilucidar quién lograba imitar a la realidad con mayor fortuna, el primero de ellos, Zeuxis, conseguía engañar a unos pájaros, que se posaban en lo alto de un muro pintado para picotear las uvas representadas, mientras que el otro, Parrasios, lograba engañar a su rival, pues pintó una cortina de hilo con tal grado de realismo que Zeuxis ordenó descorder la cortina para apreciar su obra. La anécdota de Plinio aparecía en el contexto de un proyecto intelectual más amplio, su muy influyente *Historia natural*.⁴ En todo caso, pese a los frescos de la Campania y las referencias clásicas, pese a los precedentes del Trecento italiano y los llamados *grutescos*, fue en el siglo XVII cuando el género cobró relevancia, verdadera autonomía, y de hecho fue entonces cuando surgió el término de «naturalezas muertas» para referirse a esas pinturas que representan frutas, flores, piezas de caza, carnes y pescados, objetos y cacharros de cocina (ilustración 1), y también *vanitas*: calaveras, huesos, relojes, llamas recién apagadas.⁵

Está fuera de duda su prominencia en los Países Bajos y en la España del Siglo de Oro, es decir, su consagración en unos espacios culturales donde fue singularmente visible la fractura religiosa alto-moderna. Por un lado, en las provincias del norte asistimos al ascenso del puritanismo y la burguesía mercantil, dos de cuyas manifestaciones en los ámbitos del arte y el

2. SMITH, P., «Art, Science, and Visual Culture in Early Modern Europe», *Isis*, 97, 2006, págs. 83-100. También se ocupó de las relaciones entre la ciencia y la pintura de bodegones, OLMÍ, G., *L'Inventario del mondo...*, parte I.

3. Véase BRYSON, N., *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Madrid: Alianza, 2005, págs. 19-35. El primero de los cuatro ensayos, de donde tomamos estas ideas, lleva por título «Xenia», precisamente.

4. PLINIO, *Historia natural*, xxxv, 36.

5. Sobre el caso español, véase JORDAN, W.B.; CHERRY, P., *Spanish Still Life from Velázquez to Goya*. Londres: National Gallery, 1996; y CHERRY, P., *Arte y naturaleza: El bodegón español en el siglo de Oro*. Madrid: Fundación Apoyo Historia Arte Hispánico, 2000. La caracterización del género, como veremos, es similar en las distintas culturas: *pittura di cose piccole, still-stehende Sache, nature reposée, bodegones*.



1. Willem Claesz.
Heda
Bodegón, 1635,
óleo sobre tabla,
88 × 113 cm.
Rijksmuseum,
Ámsterdam.

conocimiento son la proliferación de escenas de la vida doméstica y la implantación de prácticas características de la ciencia moderna.⁶ Por el otro, la España imperial, dominada por la Contrarreforma y la sociedad de corte, un espacio que permaneció al margen o al menos en una posición periférica respecto a la Revolución Científica.⁷ Sin embargo, pese a los síntomas de decadencia imperial, la cultura española floreció. Ambos espacios culturales contribuyeron significativamente al denominado «triunfo de la pintura», la hegemonía del coleccionismo de arte frente a otras formas de coleccionismo.⁸

En un contexto europeo dominado por el comercio global y la expansión comercial, el coleccionismo se había consagrado como una de las prácticas cortesanas más notables. El aprecio renacentista por las novedades, junto con la revaluación de la curiosidad y el conocimiento, habían dado lugar a una forma de gusto cortesano orientado hacia la acumulación y la exhibición de objetos raros y exóticos: gemas, fósiles, conchas, instrumentos mecánicos, etc. Durante el siglo XVII dicha afinidad por lo raro y lo extraño devino en curiosidad por los prodigios y las maravillas del mundo, mientras que el coleccionismo potenció sus dimensiones teatrales y escenográficas.⁹ A mediados de siglo, la pintura se había alzado como la práctica coleccionista más exitosa, con Felipe IV liderando esta tendencia.¹⁰

6. COOK, H.J., *Matters of Exchange: Commerce, Medicine, and Science in the Dutch Golden Age*. Londres: Yale University Press, 2007; ALPERS, S., *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.

7. LÓPEZ PIÑERO, J.M., *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*. Barcelona: Labor, 1979.

8. Nos referimos, obviamente, a BROWN, J., *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano del siglo XVII*. Madrid: Nerea, 1995.

9. Véase FINDLEN, P., *Possessing Nature...*; DASTON L.; PARK, K., *Wonders and the Order of Nature: 1150-1750*. Nueva York: Zone Books, 1998.

10. BROWN, J., *El triunfo de la pintura...*, cap. 3. Sobre las prácticas coleccionistas de Felipe IV, MORÁN, J.M.; CHECA, F., *El coleccionismo en España: De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid: Cátedra, 1985, págs. 282-306; PITA ANDRADE, J.M.; RODRÍGUEZ REBOLLO, A. (coords.), *Tras el centenario de Felipe IV*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2006.

De resultas de ello, el gabinete de curiosidades, el tipo de colección que Fernando II de Tirol tenía en Ambras, junto a Innsbruck, y que bautizó con la fórmula destinada a sobrevivir *–Kunst und Wunderkammer–*, cedió paso lenta y paulatinamente ante el progreso de la especialización. Esa mezcla que a nosotros nos parece indiscriminada entre reliquias, objetos etnográficos, especímenes naturales, joyas, muebles, antigüedades y cuadros, la amalgama característica de los gabinetes manieristas italianos y centroeuropeos (pero también españoles), sobrevivió a lo largo del siglo XVII e incluso hasta finales del siglo XVIII, pero más bien gracias a la protección de mecenas particulares, eruditos y apotecarios. Los grandes reyes y príncipes se decantaron por la pintura, muy por encima de la escultura y las antigüedades, y no digamos de los *naturalia*, de cuya acumulación, clasificación y estudio se ocuparon nobles, médicos y naturalistas asociados a las universidades o a las nacientes academias científicas. En términos generales, los coleccionistas barrocos decidieron sustituir sus posesiones por representaciones de las mismas y rodearse de ellas. Así, Cristina de Suecia, antes de abandonar su país, donó las rarezas naturales de su colección al conservador, en pago de salarios atrasados. El palacio del Buen Retiro, la gran obra del conde duque de Olivares para alojar la magnificencia de Felipe IV, tenía en las colecciones de pintura su motivo principal.¹¹ Sin embargo, la naturaleza no estaba ausente en el Buen Retiro: había una suerte de *menagerie* y también una gran jaula de pájaros de procedencia diversa; de hecho, las aves eran una de las grandes aficiones del valido, hasta el punto de que los madrileños llamaban a la apresurada y portentosa obra de Olivares «el gallinero». Pero el Salón de los Reinos y las otras estancias con mayor dignidad estaban decoradas con pinturas, y no con cualquiera, sino con aquellas que exaltaban los grandes hechos de la monarquía: las gestas y triunfos bélicos de los Tercios y la Armada española.¹²

Puede decirse que en España el triunfo de la pintura sobre otras formas de coleccionismo fue más acusado aún si cabe, algo que obedece a varias razones. En primer lugar, la burguesía mercantil y la actividad comercial ligada al tráfico de objetos y productos naturales fueron más endebles en Madrid o en Sevilla que en Ámsterdam, Londres o París. Además, las instituciones científicas del Renacimiento no fueron renovadas por otras de nuevo cuño, y la nobleza, a imitación de la corona, orientó sus gustos sobre el arte. En fin, toda una serie de factores que atraviesan la Edad Moderna española y que culminan con una decisión ampliamente significativa: en 1818 el magnífico edificio diseñado por el arquitecto Juan de Villanueva y que había sido construido para albergar la academia científica, el gabinete de máquinas, el museo de historia natural y un laboratorio químico, junto al jardín botánico y el observatorio astronómico, fue destinado a acoger una de las mayores pinacotecas del mundo, el Museo del Prado. El triunfo de la pintura lograba así proyectarse sobre el futuro, además de colonizar el pasado y forjar la imagen con que el resto de los europeos y los propios españoles nos contemplamos a nosotros mismos; eso que Fernando Rodríguez de la Flor llamó la «península metafísica»: la idea de una España entregada a las artes, la poesía o el ascetismo, un espacio –en una palabra– «antimoderno».¹³

En todo caso, el triunfo de la pintura no fue un fenómeno exclusivamente español. Tenemos el caso de Flandes, interesante por varios motivos. Por un lado, se trataba de una región fronteriza entre las Provincias Unidas protestantes y la monarquía católica, los dos ámbitos, como hemos visto, donde el bodegón se cultivó con especial atención. En segundo lugar, en Amberes se localizaba el mayor centro de compra y venta de arte del continente. Y finalmente, fue allí donde floreció un género o subgénero pictórico muy característico y singular en todo el

11. BROWN J.; ELLIOTT, J.H., *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*. Madrid: Taurus, 1980.

12. NAVARRETE, B., «Fuentes iconográficas para el Salón de Reinos del Buen Retiro», en PITA ANDRADE, J.M.; RODRÍGUEZ REBOLLO, A. (coords.), *Tras el centenario...*, págs. 353-372.

13. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *La península metafísica: Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.

continente, las pinturas de galería o pinturas de gabinetes, esos cuadros donde figuraban notables, burgueses y cortesanos de la ciudad de Amberes rodeados de sus objetos preciados, las pinturas.¹⁴ Además de predicar el comercio y el coleccionismo de obras pictóricas, algunas de estas obras aludían indirectamente al declive del coleccionismo misceláneo. Tenemos, por ejemplo, esos cuadros de Frans Francken el Joven y Adriaen van Stalbeem en los que aparece una alegoría de la ignorancia en forma de seres humanos con cabeza de asno destruyendo libros, esferas armilares, antigüedades, instrumentos musicales y científicos, los objetos habituales de los *Wunderkammer*. Interpretadas habitualmente como una referencia a los movimientos iconoclastas del siglo XVI, estas alegorías –según Jonathan Brown– también apuntan al vínculo entre la ignorancia y las formas antiguas de coleccionismo (la acumulación de objetos inútiles), en contraste con las valiosas colecciones de pinturas.¹⁵ Este juicio negativo sobre el valor de los gabinetes y el tipo de conocimiento que procuraban puede rastrearse también entre algunos de los propios científicos y pensadores más representativos entre los modernos. Es el caso de Galileo, quien a principios del siglo XVII comparaba los dos clásicos de la poesía épica italiana, el *Orlando furioso* de Ariosto (1532) y la *Gerusalemme liberata* de Tasso (1575), acogiendo al ejemplo de las dos formas de coleccionismo. Mientras que el primero se asemejaba a «una cámara de tesoros, un salón festivo, una galería regia adornada con cientos de estatuas, con cuadros de los pintores más excelentes y abundancia de jarrones, cristales, ágatas, lapislázulis, joyas y colmada con todo lo raro, preciosos, admirable y perfecto», el segundo se le antojaba como la imagen de

un gabinete de un hombrecillo aficionado a las curiosidades que se ha complacido en amueblarlo con cosas que tengan algo de extraño, bien sea por su antigüedad o por su rareza o por alguna otra razón, pero que en realidad no son sino bagatelas: una langosta petrificada, un camaleón seco, una mosca y una araña incrustadas dentro de un trozo de ámbar, algunas figurillas de barro encontradas en las antiguas tumbas de Egipto.¹⁶

La Ilustración sancionó este juicio. Diderot, en su artículo sobre gabinetes de historia natural de la *Encyclopédie*, calificó con desdén el saber misceláneo y desordenado de los gabinetes de curiosidades, propio de los *amateurs*, un precedente incompleto y confuso de la edad del conocimiento. Y lo mismo hicieron Buffon, Lamarck y muchos otros: los gabinetes de curiosidades quedaron irremisiblemente asociados a una edad pretérita de la historia de la ciencia y a un tipo de coleccionista dominado por la afición, el ocio y la curiosidad y no, como en la Edad de las Luces se prescribía, por la verdadera ciencia, la especialización y la razón.

Pero volvamos a los bodegones. Todos sus historiadores, desde Charles Sterling en los años cincuenta a los más recientes, han destacado su relación con el denominado *trompe-l'oeil*, lo que en castellano se llama un *trampantojo*: un engaño, una simulación, un truco para la vista, el elemento que dominaba la historia de los dos pintores relatada por Plinio. Su prehistoria es la del engaño decorativo. Ya desde el Renacimiento tenemos ejemplos de ese tipo de representaciones donde aparecen libros, artefactos y productos naturales en el interior de gabinetes, armarios o *studiolos*. Los primeros bodegones surgen como representación de objetos y productos naturales que habitaban espacios privados como gabinetes e incluso domésticos como alacenas, despensas, cocinas, estas últimas también ligadas al mundo del conocimiento, a los primitivos laboratorios experimentales, allí donde antes de la implantación de los espacios públicos

14. SPETH-HOLTERHOFF, S., *Les Peintres Flamands de Cabinets d'Amateurs au XVII^e Siècle*. Bruselas: Elsevier, 1957; FILIPCZAK, Z., *Picturing Art in Antwerp: 1550-1700*. Princeton: Princeton University Press, 1987. MARR, A., «The Flemish "Pictures of Collections" Genre: An Overview», *Intellectual History Review*, 20, 1, 2010, págs. 5-25.

15. BROWN, J., *El triunfo de la pintura...*, págs. 158-159.

16. PANOFSKY, E., «Galileo as a Critic of the Arts: Aesthetic Attitude and Scientific Thought», *Isis*, 47, 1, 1956, págs. 3-15; un comentario también citado en BROWN, J., *El triunfo de la pintura...*, pág. 227.

para la demostración y la exhibición, la ciencia moderna comenzó su andadura en la intimidad de los lugares cerrados, herméticos.¹⁷ Es decir, la apelación original del bodegón, como ha señalado Ernst Gombrich, iba dirigida hacia el ingenuo admirador del *trompe-l'oeil*, el coleccionista del tipo *kunstschränk* (armario de arte).¹⁸ Su empleo para decorar comedores y estancias dedicadas a la alimentación está igualmente documentado, así en las casas de la burguesía como en los palacios nobiliarios y reales.¹⁹ En el Alcázar de Madrid, por ejemplo, los bodegones decoraban las estancias donde Felipe III y Felipe IV comían y cenaban.²⁰ En unos y otros lugares hay un intercambio y un juego deliberado entre dos presencias: una real y otra simulada, la de las cosas mismas y la de las cosas pintadas. Su cercanía, ponerlas unas frente a las otras bajo el mismo techo, compartiendo los mismos espacios, nos habla de un enfrentamiento intencionado entre lo natural y lo artificial, entre la naturaleza y el arte, provocando esa reflexión característica del gusto barroco sobre la rivalidad entre lo creado por Dios y por el hombre y también invitando a una interrogación sobre los límites de la realidad: el engaño y el desengaño, un tema desarrollado por la literatura del Siglo de Oro que también se encuentra en el laberinto de la epistemología de la ciencia moderna, ese asunto que podría resumirse con la fórmula con que Javier Portús acertó a compendiar una exposición sobre los bodegones adquiridos por el Museo del Prado, «lo fingido verdadero», expresión tomada de una comedia de Lope de Vega.²¹

La duda, el cuestionamiento sobre la verosimilitud de lo representado o sobre la propia naturaleza de las cosas, el desafío y el parangón entre la *physis* y la *techné*, se manifiestan en la misma doblez lingüística que recoge su denominación en las lenguas modernas. Mientras el español, el francés y el italiano dicen «naturalezas muertas», el inglés y el holandés eligen «*still lifes*» (*still-leben*, *stilleven*). ¿Muertas o vivas? Esa es la cuestión. Wilma George escogió la pregunta para titular un trabajo sobre las colecciones zoológicas en el siglo XVII,²² una fórmula que bien podría servir también para reflejar la deliciosa confusión, el placer del engaño, la extrañeza y la sorpresa a los que invitan, como los gabinetes de curiosidades, los propios bodegones, con los que, según estamos viendo, guardan tantas relaciones. Así como un coral o un fósil proponían en el siglo XVII una interrogación sobre su lugar en la gran cadena del ser (su valor procedía de ocupar un espacio intermedio entre los reinos mineral, vegetal y animal), los bodegones replicaban y multiplicaban este juego, la incertidumbre sobre su estatus entre la vida y la muerte. La ambigüedad era su razón de ser. Obviamente, nadie podía dudar de que aquellos productos y seres naturales estaban pintados, como tampoco nadie en un corral de comedias o en una sala isabelina podía dudar de que estaba asistiendo a la representación teatral de una comedia de Calderón o un drama de Shakespeare. Mostrar el artificio, no esconder sino expandir los recursos del ilusionismo, formaban parte precisamente del juego. Naturalezas tranquilas, calladas, mudas, silenciosas o muertas: lo que estos cuadros recogen es un momento de tránsito, un intersticio crucial entre lo animado y lo inanimado.²³ No solo son un sermón sobre la apariencia y la realidad, sino también sobre la decadencia y la corrupción. Siendo estrictos, la naturaleza no está más inanimada en ningún otro lugar que en los cuadros. Y sin embargo, es ahí paradó-

17. Sobre la proximidad entre la cocina y el laboratorio como espacios domésticos y experimentales, LIVINGSTONE, D.N., *Putting Science in its Place. Geographies of scientific knowledge*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003, págs. 22-23.

18. GOMBRICH, E.H., *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Londres: Phaidon, 1983.

19. Véase, por ejemplo, BURKE, M.B., *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, 2 vols. Los Ángeles: Provenance Index of the Getty Information Institute, 1997.

20. CHECA, F. (ed.), *El Real Alcázar de Madrid: Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*. Madrid: Nerea, 1994.

21. PORTÚS, J. (ed.), *Lo fingido verdadero*. Madrid: Museo del Prado, 2006.

22. GEORGE, W., «Alive or Dead: Zoological Collections in the Seventeenth Century», en IMPEY, O.; MACGREGOR, A. (eds.), *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe*. Oxford: Clarendon Press, 1985, págs. 245-256.

23. En estas pinturas las naturalezas muertas aparecen silenciosas, mudas, en contraste con esas cosas parlantes estudiadas por Lorraine Daston y otros. DASTON, L. (ed.), *Things That Talk. Object Lessons from Art and Science*. Nueva York: Zone Books, 2004; *idem*, *Biographies of Scientific Objects*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

jicamente donde con más garantías permanece y se perpetúa; donde sobrevive, se congela y fosiliza en el tiempo de alguna manera, donde logra sortear y esquivar su disolución, su desaparición, en definitiva, su muerte.

Esto nos lleva a considerar otro aspecto que vincula directamente los bodegones con el coleccionismo. Jean Baudrillard, en su conocido estudio sobre el sistema de los objetos, realizaba una distinción preliminar sobre la que se asienta el coleccionismo, las dos propiedades de todo objeto: la de ser utilizado y la de ser poseído.²⁴ Cuando un objeto deja de cumplir la función para la que fue construido y es abstraído, es decir, cuando es extraído de su finalidad y su actividad ordinarias, es cuando se convierte en objeto de una colección. Dejan de ser mesa, tapiz o brújula, para remitirse a otros objetos en relación con el acto de posesión del sujeto que los reúne para reconstruir un mundo, una totalidad. «Lo funcional», dice Baudrillard, «se deshace sin cesar en lo subjetivo.» Es en la colección «donde triunfa esa empresa apasionada de la posesión, donde la prosa cotidiana de los objetos se vuelve poesía, discurso inconsciente y triunfal».²⁵ Esto es lo que les ocurre precisamente a los productos comestibles de los bodegones, que parecen haber perdido su carácter efímero. Los objetos en una colección –viene a decir Baudrillard– tienden a abolir el tiempo.²⁶ El coleccionismo como práctica cultural, en efecto, guarda un estrecho vínculo con el deseo de preservar las cosas y preservarse a través de las cosas. La figura de Noé, el primer gran coleccionista de la tradición judeocristiana, así lo indica. En los bodegones, la necesidad de alimentarse ha sido sustituida por otro deseo, también vinculado a la supervivencia, pero por la vía simbólica: la de permanecer en el tiempo.

Al contemplar una naturaleza muerta o una *vanitas*, por tanto, estamos observando cierta elusión de la muerte: la de las propias viandas, frutos o productos naturales, retratados en su particular *memento mori*, antes de que el tiempo los corrompa hasta dejarlos irreconocibles.

La pintura de bodegones también está vinculada con la ciencia moderna y el coleccionismo a través de los motivos y objetos elegidos para ser representados. Los historiadores del arte hablan de *Megalografía* para referirse a la pintura dominada por las grandes historias bíblicas y mitológicas, los retratos de notables, reyes y gestas heroicas; y *Ropografía* para la representación de objetos triviales, los que inundan el campo visual de la vida cotidiana.²⁷ Así, frente a los grandes temas y protagonistas, se alzan los modestos motivos de estos cuadros: cacharros domésticos, alimentos, frutas y especies naturales comunes en las mesas. La quietud de una alacena, una copa de bronce a punto de perder el brillo, una mosca que se posa sobre un racimo de uvas: no es sorprendente que los bodegones fueran clasificados como un género menor por Vicente Carducho y el resto de los tratadistas de la época.²⁸

Este interés por los objetos mundanos se aproxima al que la ciencia moderna manifestó por los fenómenos naturales ordinarios en el siglo XVII. Los primeros artículos de las *Philosophical Transactions*, por ejemplo, recogían experiencias igualmente triviales sobre sucesos intrascendentes. Largas listas e informes sobre las condiciones y variaciones del aire, el agua, el calor o las nubes. Los naturalistas y eruditos del siglo XVII descubrieron, para su sorpresa, que los hechos cotidianos, al ser observados meticulosamente, ponían de relieve no solo la estructura material de la realidad, sino también la propia extrañeza de la realidad, el carácter prodigioso de lo mundano.

En sus paseos por los mercados de Ámsterdam, Descartes aconsejaba que para hacer filosofía natural nada mejor que observar lo que ocurría en las carnicerías. Las naturalezas muertas, al igual que muchos de los mecanicistas, experimentalistas y naturalistas del XVII,

24. BAUDRILLARD, J., *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI, 2004, pág. 98.

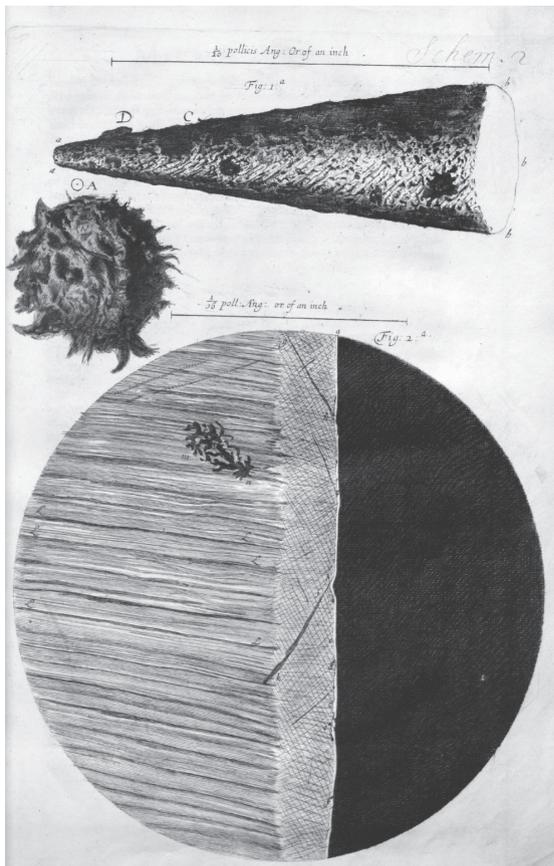
25. *Ibidem*, pág. 99.

26. *Ibidem*, págs. 108-111.

27. BRYSON, N., *Volver a mirar...*, págs. 63 y ss.

28. CARDUCHO, V., *Diálogos de la pintura* [CALVO SERRALLER, F. (ed.)]. Madrid: Turner, 1979 [1633]; PACHECO, F., *El arte de la pintura* [BASSEGODA, B. (ed.)]. Madrid: Cátedra, 1990.

2. Robert Hooke
Micrographia: or Some Physiological Descriptions of Minute Bodies Made by Magnifying Glasses With Observations and Inquiries Thereupon.
 Londres: 1665
 [s.p.]



situaban los productos y los seres naturales más mundanos en el centro de su interés, ofreciendo imágenes que indagaban en la naturaleza íntima de los hechos. Hay una anatomía, una disección de la estructura material de las cosas que se observa tanto en los trabajos que hoy consideramos científicos como en estas naturalezas muertas. En ocasiones el interior de unos frutos o unas hortalizas se nos muestran como si fueran un cuerpo humano o el propio mundo en las manos de un cirujano o un cartógrafo. Otras composiciones guardan proporciones simétricas y establecen juegos geométricos que evocan invariablemente los equilibrios del cosmos copernicano y la estructura matemática de la realidad perseguida por los seguidores de las tradiciones neoplatónicas, como es el caso de uno de los clásicos bodegones de Juan Sánchez Cotán, en el que, como Sterling observaba con agudeza, «el membrillo y el repollo giran y resplandecen como planetas en una noche eterna».²⁹ En otra

de las composiciones de Sánchez Cotán aparece un *chayote* (una especie semejante a la calabaza, endémica de Centroamérica), evocando la domesticación de productos exóticos y la globalización cultural.³⁰ O tomemos un ejemplo menos obvio: los dibujos de Galileo de las fases de la luna. Si los comparamos con las imágenes de algunas naranjas o manzanas, se observan las semejanzas que ofrecen sendos estudios de volúmenes esféricos sombreados.

Aquí y allá el estatus de los hechos materiales se eleva e incluso desplaza no ya a los reyes, los héroes o los dioses, sino al propio hombre, aniquilado de estas representaciones. Mucho se ha escrito sobre las imágenes científicas derivadas de los primitivos instrumentos de observación como el microscopio o el telescopio. Estas imágenes capturaban nuevas realidades por debajo o más allá de la escala humana. El elemento humano se desvanecía. Eran imágenes que suponían otro paso más hacia la pérdida de centralidad del ser humano como medida de todas las cosas, mostrando una materialidad devastadora. Recordemos los grabados del microscopista español Crisóstomo Martínez o las célebres ilustraciones de la *Micrographia* de Robert Hooke: la punta de una aguja, el ojo de una mosca (ilustración 2). Son micrografías que emergen como sorprendentes ropografías, cosas mundanas que observadas de otra forma devienen en extraordinarias. También en cierto sentido las naturalezas muertas preservaban lo efímero y enaltecían lo prosaico. Allí, en los lienzos y en los caballetes, encontraban acomodo y lograban sobrevivir hechos triviales y mundanos, convertidos mediante este artificio en hechos dignos

29. STERLING, C., *Still Life Painting from Antiquity to the Present Time*. París: Pierre Tisné, 1959, pág. 71. Juan Sánchez Cotán, *Bodegón con membrillo, repollo, melón y pepino*, c. 1602, óleo sobre lienzo, 68,9 × 84,4 cm. The San Diego Museum of Art, San Diego (California): <http://www.sdmart.org/collections/Europe/item/1945.43>.

30. JORDAN, W.B.; CHERRY, P., *Spanish Still Life...*, pág. 30. Juan Sánchez Cotán, *Bodegón con piezas de caza*, 1600-1603, óleo sobre lienzo, 67,8 × 88,7 cm. Art Institute of Chicago, Chicago: http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/84709?search_no=4&index=0.

de atención, naturalezas tan muertas y tan maravillosas como las que poblaban los anaqueles desordenados de los *Wunderkammer*.

FLORES Y HUESOS

La muerte y el tiempo, es decir, la temporalidad y la caducidad, y la conversión de lo ordinario en extraordinario, esto es, la revalorización de lo cotidiano, se encuentran de manera bien visible en dos de los motivos más recurrentes de los bodegones: los huesos y las flores. La elección no es caprichosa. Hay una tensión indiscutible entre ambos, una poderosa dialéctica entre la más dura de las partes del organismo vivo, la más resistente e imperecedera, y la parte más delicada de las especies vegetales, la más brillante, la más efímera.

La representación del esqueleto humano y en concreto de las calaveras constituye, como es sabido, el motivo central de las *vanitas*, esas alegorías de carácter moral, una invitación en toda regla a la reflexión sobre la trascendencia y la caducidad de las glorias mundanas.³¹ Las calaveras en estos cuadros son huesos descarnados, putrefactos. Más que mirar al espectador, nos clavan sus ojos ausentes. Como en los estudios anatómicos, estos cráneos permiten ser observados desde distintos ángulos y perspectivas, algunos imprevistos, como los que aparecen en algunas *vanitas* de Antonio de Pereda (ilustración 3). Sus cavidades y oquedades están expuestas; sus brillos no difieren de los destellos de las armas, las monedas y las joyas que yacen a su alrededor.

A menudo, estas calaveras aparecen amontonadas. Las *vanitas* nos recuerdan que entre los bienes perecederos de la existencia debemos incluir el soporte donde reside nuestra propia identidad. Por esta razón, las calaveras, aisladas o apiladas, parecen siempre la misma, desprovistas de toda singularidad. Los osarios de los cementerios y algunas iglesias ilustran este punto. Durante siglos fue común acumular restos óseos en lugares sagrados, formando montoneras en las que quedaba patente el absurdo anonimato de los difuntos.

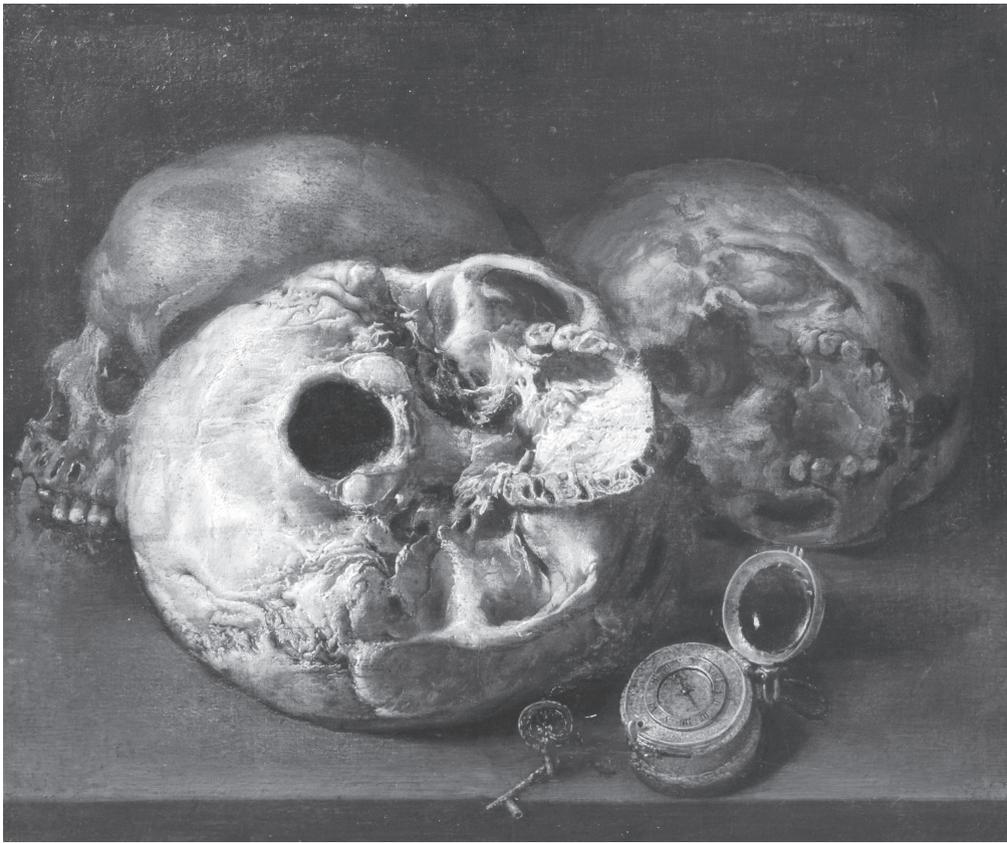
Capítulo aparte eran las reliquias. Dotadas de un profundo significado religioso, capaz de enmascarar su desnudez, eran huesos muy codiciados en sacristías, capillas y colecciones reales, donde se exhibían incrustados de artesanías en oro, plata y cristal. Además de su evidente valor espiritual, las reliquias (no solo huesos, sino también miembros o cabellos) tenían poderes milagrosos o curativos. Es ahí donde se aprecia un paralelismo entre estos objetos sagrados y ciertos elementos de los *Wunderkammer*. Las momias, o específicamente la *mumia* (el polvo que se obtenía de estos huesos y que se empleaba para toda clase de remedios), serían un buen ejemplo.³² La revalorización de los huesos y las reliquias coincidía con los valores de la Contrarreforma, alcanzando a través del arte su expresión más elaborada. En el contexto de la cultura del Barroco, las calaveras y los esqueletos, y en general las *vanitas* y las naturalezas muertas, ofrecían una *meditatio mortis* mediante la cual se convocaban y representaban lo macabro y lo efímero, lo siniestro y lo sublime.³³

31. Para la tradición española, véase VALDIVIESO, E., *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

32. COOK, H.J., «Time's Bodies: Crafting the Preparation and Preservation of Naturalia», en SMITH, P.; FINDLEN, P. (eds.), *Merchants and Marvels: Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe*. Nueva York: Routledge, 2002, págs. 223-247, en concreto pág. 230.

33. Y de hecho han sido objeto frecuente de reflexión en los estudios del Barroco, entre los cuales figura la dilatada obra de Fernando R. de la Flor: RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Barroco: Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid: Cátedra, 2002; *idem*, *Pasiones frías: Secreto y disimulación en el Barroco hispano*. Madrid: Marcial Pons, 2005; *idem*,

3. Antonio de Pereda
de Pereda
Vanitas,
1640-1660,
óleo sobre lienzo,
33 × 39,5 cm.
Museo
de Zaragoza,
Zaragoza.



Desde el punto de vista de la filosofía natural del siglo XVII, los huesos revisten una importancia singular. La renovación de los estudios anatómicos en el contexto de la Revolución Científica hizo mucho por revalorizar el estudio de una parte del organismo antes entendida como menor, mundana, efectivamente, demasiado prosaica. En su célebre tratado *De humani corporis fabrica* (1543), Vesalio había tenido la osadía de colocar los huesos en el primer libro, una alteración notable de su estatus, puesto que en las facultades de medicina los huesos solían tratarse al final de las lecciones. Vesalio, por el contrario, atribuyó al esqueleto el rol de la arquitectura en el organismo: sobre los huesos se asentaba la vida. A su juicio, constituían la parte más fría, la más seca, la más terrenal y la más dura del organismo.³⁴ En su tratado, determinadas ilustraciones anatómicas imitan, incluso, la pose de una *vanitas* (ilustración 4).

La proximidad física entre los primeros anfiteatros anatómicos y los primeros gabinetes de curiosidades (en Bolonia o Leiden, por ejemplo), el hecho de que fueran regidos y frecuentados por los mismos médicos y hombres del saber, hizo que el esqueleto humano fuera un objeto común en ambos espacios. Tanto en los anfiteatros como en los gabinetes se recogían, almacenaban, exhibían y estudiaban huesos humanos. Nada más normal que el objeto indispensable de cualquier *vanitas*, la calavera, se alimentara de lo que tenía lugar en esos espacios, así como de los tratados anatómicos y de las fabulosas planchas que las nuevas técnicas de grabado y la imprenta estaban procurando. Si comparamos algunas *vanitas* con determinadas imá-

Era melancólica: Figuras del imaginario Barroco. Barcelona: José J. de Olañeta, 2007; *idem*, *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*. Madrid: Akal, 2012.

34. KEMP, M., «The Mark of Truth: Looking and Learning in some Anatomical Illustrations from the Renaissance and the Eighteenth Century», en BYNUM, W.; PORTER, R. (eds.), *Medicine and the Five Senses*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, págs. 85-121.

genes anatómicas del periodo, pronto se advierte hasta qué punto pertenecen a un mismo programa de conocimiento, cuyos aspectos formales y simbólicos fueron compartidos, y cuyos resultados tuvieron un valor artístico tan atractivo como su contenido científico. El *Bodegón con nueces* (1634) de Pereda, por ejemplo, revela la impactante semejanza entre estas y el estudio anatómico y las partes internas de un cráneo humano (ilustración 5). O, por servirnos de un ejemplo científico, el atlas anatómico de Govard Bidloo, la *Anatomia Humani Corporis*, y en particular sus magníficas ilustraciones, obra de Gérard de Lairese, están claramente inspiradas por las convenciones formales de los bodegones y el *trompe-l'oeil*.³⁵

En este tema de la representación de la calavera humana, Rodríguez de la Flor ha llamado la atención sobre sus implicaciones en el terreno del ascetismo religioso, así como en el contexto de una cuestión tan emergente como el lugar o «las moradas del alma», una cuestión que afecta a la religión pero también a la ciencia moderna.³⁶ De hecho, la preservación de la vida, un asunto muy relacionado con lo anterior, fue uno de los objetos centrales en la agenda de numerosos experimentalistas, mecanicistas y médicos del periodo. Junto a ciertas innovaciones, fueron estas preocupaciones las que inspiraron métodos de disección destinadas a evitar la putrefacción de las partes internas del organismo humano. Se desarrollaron nuevas técnicas de taxidermia para conseguir un mejor parecido con las formas vivas, y se incrementó el interés por prácticas de preservación del organismo humano tan antiguas como las momificaciones egipcias.³⁷

Todos estos esfuerzos por prolongar la vida contrastan con los mensajes sobre la caducidad y la decadencia que expresan las *vanitas* y los bodegones, elementos que también se respiran ante el silencio de los objetos en una colección. La representación de estas «naturalezas muertas» en cuadros o su arreglada disposición como objetos estáticos en un gabinete, provocan la suspensión de la vida, deteniéndola en un instante, en cierto sentido, embalsamándola, es decir, objetivándola. La vela humeante que se extingue, la burbuja de jabón a punto de estallar: los elementos clásicos de la *Alegoría de la Vanidad* de Juan de Valdés Leal (1660), junto con la referencia al tratado del padre Juan Eusebio Nieremberg *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno. Crisol de desengaños*,³⁸ contribuyen a definir ese momento recogido por el artista,



4. Andreas Vesalius
De humani corporis fabrica.
Basilea: 1543,
pág. 164.

35. Otros ejemplos de comparación entre anatomía y *vanitas* en LÓPEZ TERRADA, M.J.; JEREZ MOLINER, F., «El Atlas anatómico de Crisóstomo Martínez como ejemplo de *vanitas*», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 56, 1994, págs. 5-34; VALVERDE, N., «Small Parts: Crisóstomo Martínez (1638-1694), Bone Histology, and the Visual Making of Body Wholeness», *Isis*, 100, 3, 2009, págs. 505-536.

36. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *La península metafísica...*, cap. 6, págs. 201-232.

37. COOK, H.J., «Time's Bodies...», págs. 229-231.

38. El tratado fue publicado en 1640 en Madrid. Sobre Nieremberg, PIMENTEL, J., «Baroque Natures: Nieremberg, American Wonders and the Preter-Imperial Natural History», en BLEICHMAR, D.; DE VOS, P.; HUFFINE, K.; SHEEHAN, K. (eds.),

5. Antonio de Pereda
Bodegón con nueces, 1634,
óleo sobre tabla,
20,7 cm
de diámetro.
Colección
particular.



creado por él, de hecho. El resultado es el retrato singular, casi imposible, de un instante.³⁹ Es el clásico motivo barroco: los ejemplos irían desde el *Niño mordido por un lagarto* de Caravaggio (que representa una naturaleza muerta) hasta el *Éxtasis de santa Teresa* de Bernini. El tiempo es abolido, pero el instante permanece, un instante que revela un gesto, una expresión, y nos deja un aviso.

Dispuestos convenientemente, los huesos podían rendir su propio tributo a lo temporal. Tenemos el caso de Frederik Ruysch, uno de los anatomistas más originales de finales del siglo XVII, autor de unos fantasmagóricos dioramas con pequeños esqueletos humanos que posan sobre un escenario adornado con arterias y venas curtidas como si fueran plantas y piedras vesiculares a la manera de rocas.⁴⁰ La moraleja era la misma: advertir sobre la brevedad de la vida y la contingencia de los bienes terrenales. No deja de ser interesante que su hija, Rachel Ruysch, llegara a ser una reconocida pintora de flores. Huesos y flores: los restos secos, duros e inertes frente a los delicados pétalos, llenos de color y vida. Ambos aparecen en numerosos bodegones y *vanitas*, manifestando la misma verdad: la caducidad de las cosas. Las flores incluso protagonizaron otro subgénero pictórico, también dedicado a unas «*still lifes*», unas «naturale-

Science in the Spanish and Portuguese Empires. Stanford: Stanford University Press, 2009; y con más detenimiento MARCAIDA, J.R., *Arte y ciencia en el Barroco español. Historia natural, coleccionismo y cultura visual*. Fundación Focus Abengoa-Marcial Pons Historia (en prensa).

39. Sobre la idea de la representación de un instante –que aquí tomamos de la filosofía de Søren Kierkegaard–, véase KOERNER, J.L., «The Mortification of the Image: Death as a Hermeneutic in Hans Baldung Grien», *Representations*, 10, 1985, págs. 52-101.

40. HANSEN, J.V., «Resurrecting Death: Anatomical Art in the Cabinet of Dr. Frederik Ruysch», *Art Bulletin*, 78, 4, 1996, págs. 663-679.

zas detenidas».⁴¹ La pintura de flores, de hecho, constituye otro ejemplo de los usos de la artificialidad y el realismo para lograr una imitación de la naturaleza perfecta, aunque ficticia. Al igual que en los gabinetes de curiosidades, donde se acumulaban objetos diversos, las pinturas de flores recogían a menudo la imposible coincidencia de una gama amplia de especies artificialmente dispuestas. Como los bodegones, eran escenas deliberadamente construidas, todo lo contrario a un encuentro fortuito entre el artista y la realidad. El resultado, naturalista en apariencia, procedía de una cuidadosa combinación de elementos diversos (ilustración 6).

Estas pinturas recogían plantas y flores que no solo procedían de diferentes regiones, sino que estaban asociadas a diferentes estaciones del año, pues sus periodos de floración eran diversos. Cuando la pintura al natural (*ad vivum*) no era factible, los artistas recurrían a modelos e ilustraciones tomados de herbarios y estudios botánicos.⁴² El juego entre naturaleza y artificio es digno de mención. Pero, ¿qué representan estas pinturas *de flores*? ¿Hasta qué punto su intención mimética puede considerarse naturalista?

Son preguntas que nos remiten a ciertos ideales estéticos del Barroco y que encajan con una reflexión característica sobre la emergente cultura visual del momento y con las dificultades que los filósofos naturales hubieron de afrontar a la hora de observar y representar la naturaleza.⁴³

Desde el punto de vista estético, recordemos la calificación de los bodegones y la pintura de flores como géneros menores comentada al principio. Frente al reto de recrear la naturaleza y sus atributos en un lienzo con el mayor grado de realismo, pintores como Caravaggio se rebelaron contra la jerarquía pictórica dominante, que proclamaba la supremacía de la pintura de la figura humana frente a temas tan mundanos y banales como la representación de flores y frutos.⁴⁴ Gracias a su talento –su *ingenio*– para reflejar el mundo natural, los artistas eran capaces no solo de obtener una representación vívida de sus objetos, sino incluso de mejorarlos y perfeccionarlos, esto es, de idealizarlos, conscientes de que, como en el caso de numerosas ilustraciones botánicas y de historia natural, a partir de esas imágenes estaban creando un modelo, un prototipo. Como Lissa Roberts ha señalado:



6. Ambrosius Bosschaert el Viejo *Bodegón*, 1619, óleo sobre cobre, 31 × 23 cm. Rijksmuseum, Ámsterdam.

41. La literatura sobre pintura de flores y su relación con las ilustraciones científicas es amplia. Para el caso español, LÓPEZ TERRADA, M.J., *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores (1600-1850)*. Valencia: Ajuntament de València, 2001.

42. SWAN, C., «Ad vivum, naer het Leven, from the Life: Defining a Mode of Representation», *Word and Image*, 11, 1995, págs. 353-372.

43. OGILVIE, B.W., *The Science of Describing: Natural History in Renaissance Europe*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

44. PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Pintura española de bodegones y floreros*. Tokio: National Museum of Western Art, 1992, pág. 13.

la representación de la naturaleza –sea bajo el formato de bodegones, láminas anatómicas que se desplegaban para mostrar los órganos del cuerpo, historias naturales o mapas– contribuyeron a estandarizar las imágenes de los fenómenos naturales, adoptando un estilo naturalista que las convertía, dentro de su singularidad, en aptas para la comparación y la categorización.⁴⁵

Mientras que los huesos estaban asociados a los gabinetes y los anfiteatros anatómicos, la pintura de flores lo estaba a otro espacio característico del coleccionismo, los jardines botánicos. Nos encontramos en el periodo en el que el intercambio transoceánico de semillas dio lugar a las primeras hibridaciones experimentales. El caso de la llegada de los tulipanes a los Países Bajos, por ejemplo, es bien conocido, tanto por lo que supuso en el desarrollo de las técnicas de hibridación como por su impacto en el ámbito financiero y especulativo.⁴⁶ Como el experimentalismo o la microscopía, estos ensayos botánicos compartían un mismo objetivo: la manipulación de la naturaleza, la forma en que la ciencia y el arte, mediante diversos usos y prácticas, alteraban y perfeccionaban el mundo natural.

Aunque el cultivo de especies botánicas en jardines era una práctica asentada en el Viejo Mundo, cultivar un conjunto amplio de especies resultaba costoso y complejo, especialmente en el caso de las plantas exóticas, traídas de regiones distantes del globo, algunas de las cuales simplemente no pudieron aclimatarse a los entornos europeos. El método habitual para conservar plantas y flores con propósitos taxonómicos consistía en prensarlas entre hojas de papel hasta secarlas, de manera que su forma y durante un tiempo su color permanecían impresos sobre el papel.⁴⁷ Los herbarios eran colecciones de plantas secas, catálogos sin apenas color ni olor. Paradójicamente, las compilaciones de ilustraciones botánicas derivadas de los propios herbarios constituían la principal fuente para la iconografía de la pintura floral. En este sentido, en el contexto pictórico español, son característicos los floreros de Tomás Hiepes, que representaban más de veinte especies de flores formando lo que podríamos llamar un colorido micro-jardín.⁴⁸ Más aún, las pinturas de Hiepes, como otras del mismo género, expresaban deliberadamente el contraste entre la belleza natural de las flores y la belleza artificial de otros objetos representados, como es el caso de los jarrones, cuyos delicados adornos replicaban el diálogo incesante entre arte y naturaleza. Del mismo modo, el espectador se ve obligado a inferir que la belleza natural de esas flores es tan artificial como la de los propios objetos, lo cual nos lleva a preguntarnos si todo ello formaba parte de la deliberada confusión propiciada por dicho ilusionismo naturalista. Paula Findlen comentó cómo Girolamo Cardano animaba a sus lectores a examinar con detalle las especies raras y exóticas de sus colecciones, especialmente sus articulaciones y suturas, para comprobar si eran verdaderas *naturalia* o fraudulentas *artificialia*: «Uno de los aspectos peor estudiados de los gabinetes de curiosidades es el peso de los objetos pretendidamente naturales y que sin embargo eran artificiales»,⁴⁹ un razonamiento también válido para el caso de la pintura de flores.

Era frecuente en el género presentar cerámicas caras y exquisitas, hechas de vidrio italiano o porcelana china o bronce americano, materiales exóticos que combinaban bien con el propio exotismo de ciertas especies botánicas.⁵⁰ Por si fuera poco, este tipo de objetos –que ex-

45. ROBERTS, L., «A World of Wonders, a World of One», en SMITH, P.; FINDLEN, P. (eds.), *Merchants and Marvels: Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe*. Nueva York: Routledge, 2002, págs. 399-411, en concreto pág. 404.

46. GOLDBERG, A., *Tulipmania: Money, Honor, and Knowledge in the Dutch Golden Age*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

47. ARBER, A., *Herbals: Their Origin and Evolution: A Chapter in the History of Botany, 1470-1670*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

48. LÓPEZ TERRADA, M.J., *Tradición y cambio...*, págs. 100-101, quien sigue el planteamiento de SEGAL, S., *Flowers and Nature: Netherlandish Flower Painting of Four Centuries*. La Haya: SDU, 1990.

49. FINDLEN, P., «Inventing Nature: Commerce, Art, and Science in the Early Modern Cabinet of Curiosities», SMITH, P.; FINDLEN, P. (eds.), *Merchants and Marvels...*, págs. 297-323, en concreto pág. 307.

50. Para el caso español, LÓPEZ TERRADA, M.J., «Hernández and Spanish Painting in the Seventeenth Century», en VAREY, S., *Et al.* (eds.), *Searching for the Secrets of Nature: The Life and Works of Dr. Francisco Hernández*. Stanford: Stanford University Press, 2000. Un buen ejemplo sería Luis Meléndez (1716-1780), cuyos bodegones, que a menudo representan

presaban el poder, el lujo y la ostentación- parecían enriquecer el estatus de estos motivos ro-pográficos en su rivalidad anteriormente citada con los grandiosos temas de la pintura de figuras humanas.⁵¹

Interpretaciones al margen, el propósito decorativo del género está fuera de duda. En la década de 1630, por ejemplo, Felipe IV tenía en el palacio del Buen Retiro y la Torre de la Parada una nutrida colección de pinturas de flores, animales y escenas de caza. Incluso en el Alcázar, *Las Meninas* estaban rodeadas en el salón de verano por pinturas de flores, un ambiente festivo para rodear el triunfo de su majestad y de la propia pintura.⁵²

COMERCIO, CIENCIA Y CULTURA VISUAL

La presencia de bodegones, *vanitas* y pintura de flores en palacios y residencias privadas, o la acumulación de huesos, cuernos, colmillos y fósiles en los *Wunderkammer*, suponía la culminación de un largo y a menudo tortuoso recorrido que incluía numerosos actores y localizaciones geográficas. La Europa del siglo XVII estaba compuesta por una serie de naciones agitadas por diversos conflictos políticos y religiosos, y seriamente implicadas en la pugna por el comercio global y la expansión cultural. La extensión de las redes internacionales multiplicó la circulación y el intercambio de artículos y bienes de consumo, incluidas las reliquias y las maravillas procedentes de lugares exóticos. Por poner un ejemplo: un ídolo de madera tallado en África podía ser vendido a un mercader asiático y luego ser intercambiado por otros productos en un puerto controlado por los holandeses. Más adelante, el ídolo en cuestión podía ser regalado a un embajador o quizá ser adquirido como un objeto etnográfico por un misionero. Una vez en Europa, podía ser vendido a un comerciante o a un coleccionista pudiente, acabar en el estudio de un pintor de la corte o en una sacristía junto a otros objetos religiosos. La circulación de especies botánicas -de hecho, de cualquier tipo de objeto natural- podía ser igual de sinuosa y rocambolesca.⁵³

El auge del coleccionismo como una de las actividades más de moda entre los círculos cortesanos fue una consecuencia directa de esta frenética actividad en el ámbito del intercambio y la expansión. En el coleccionismo se mezclaban el mecenazgo y el comercio: reyes, príncipes y nobles se sumaban a viajeros, mercaderes e intermediarios especializados en el tráfico de este tipo de bienes globales. Unos se entregaban a satisfacer su pasión coleccionista, movidos por la curiosidad y por el deseo de materializar y hacer visible su poder. Otros buscaban obtener beneficios, protección social, tratos privilegiados, establecer nuevos contactos y expandir sus redes. Este interés por exhibir objetos únicos (o al menos singulares) en gabinetes y museos fue transformando gradualmente la cultura del coleccionismo en una forma de negocio, tal y como Paula Findlen ha señalado.⁵⁴ *Naturalia* y *artificialia* se convirtieron en moneda de intercambio

elementos del Nuevo Mundo, formaban parte del proyecto decorativo del Gabinete de Historia Natural del Príncipe y de determinadas estancias reales a finales del siglo XVIII. De nuevo encontramos especímenes naturales y pinturas en el mismo espacio, para que «el arte y la naturaleza compartieran el mismo techo», como reza el lema que Carlos III hizo grabar en el frontispicio de la Academia de San Fernando. Para el caso holandés, HOCHSTRASSER, J., *Still Life and Trade in the Dutch Golden Age*. New Haven (Conn.): Yale University Press, 2007.

51. SCHAMA, S., *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*. Londres: Collins, 1988; SEGAL, S., *A Prosperous Past: The Sumptuous Still Life in The Netherlands, 1600-1700*. La Haya: SDU, 1989.

52. PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Pintura española de bodegones y floreros...*, pág. 93.

53. Para el caso de la botánica, véase SCHIEBINGER, L.; SWAN, C. (eds.), *Colonial Botany: Science, Commerce, and Politics in the Early Modern World*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2005.

54. FINDLEN, P., «Inventing Nature...», pág. 299.

entre coleccionistas y tratantes. Incluso colecciones enteras fueron objeto de transacciones financieras, valoradas y tasadas no solo como placeres intelectuales o caprichos para el deleite privado y la ostentación pública, sino también como recursos económicos, como capitales para invertir y negociar.

Los productos naturales se hicieron habituales en las actividades comerciales. «La naturaleza se puso a la venta en muchos mercados europeos», recuerda Findlen de nuevo, pues «siempre había sido un bien de consumo». ⁵⁵ Muchos otros objetos inspiraron los intereses pecuniarios de patrones y comerciantes: instrumentos de navegación, objetos etnográficos, antigüedades y obras de arte. Entre ellos, debemos resaltar «el triunfo de la pintura», el auge del comercio de óleos y tablas, un fenómeno que tuvo profundas consecuencias no solo por lo que se refiere a la expansión de los talleres, el perfeccionamiento de las técnicas, el surgimiento de nuevos géneros y estilos más depurados, sino también para los gustos y las afinidades electivas de los sujetos sociales que invirtieron en ese tipo de trabajos y protegieron a sus autores. ⁵⁶

Nos interesa apelar a la cultura visual en virtud de sus fuertes conexiones con el desarrollo del conocimiento natural en el periodo. Frente a nuevas audiencias fascinadas por el espectáculo de la naturaleza, las proclamas del conocimiento habían de producirse en el dominio visual. Las palabras siguieron siendo consideradas poderosas e influyentes, pero las imágenes, y en particular las imágenes naturalistas, comenzaron a ser muy demandadas. Este nuevo lenguaje visual, basado en la antigua premisa de la *imitatio naturae*, tan de moda en el Quinientos, acabó por erigirse en uno de los factores más decisivos para desarrollar nuevas herramientas para la cultura de la ciencia moderna. Las imágenes, como los objetos representados en ellas, comenzaron a circular con rapidez y a lo largo del mundo. ⁵⁷

Las tradiciones de la pintura y el coleccionismo contribuyeron a desarrollar enfoques innovadores sobre la naturaleza como parte de esta emergente cultura visual, unos enfoques que eventualmente contribuyeron a configurar la *nueva ciencia*. ⁵⁸ La disposición de los objetos en un gabinete con el propósito de recrear el mundo en un espacio único y cerrado; la representación en las pinturas de flores de diversas especies botánicas en un ramillete imposible y, sin embargo, natural; la descripción visual de las oquedades internas de una nuez o la morfología de una calavera en bodegones y *vanitas*: todos estos ejemplos constituyen variaciones de un mismo tema: cómo fue entendido y representado el mundo natural en este periodo. Por ello, podemos argüir que entre el elenco de actores que desarrollaron las prácticas de la ciencia moderna—un reparto tradicionalmente dominado por filósofos naturales, matemáticos, médicos, barberos, cirujanos, botánicos y boticarios—deberíamos encontrar un hueco para otros actores, tales como mecenas, artistas, coleccionistas, comerciantes e intermediarios. ⁵⁹

Poseer la naturaleza, representar la naturaleza. Tratar de reducir el mundo a una escala manejable y reproducirlo en un espacio limitado y privado, fuera en un gabinete o en un jardín, no solo reflejaba una serie de ambiciones sociales y políticas, sino que también revelaba una concepción implícita de aquellos aspectos de la realidad que habían de ser recreados, esto es, una serie de concepciones teóricas sobre el mundo, su estructura y sus límites; en una palabra: una descripción *científica* del mundo. Una vez establecido el *orden natural*, la disposición

55. *Idem*.

56. SMITH, P.; FINDLEN, P., «Commerce and the Representation of Nature in Art and Science», en *idem*, *Merchants and Marvels...*, pág. 15.

57. KUSUKAWA, S.; MACLEAN, I. (eds.), *Transmitting Knowledge. Words, Images, and Instruments in Early Modern Europe*. Oxford: Oxford University Press, 2006; LEFÈVRE, W.; RENN, J.; SCHOEPFLIN, U. (eds.), *The Power of Images in Early Modern Science*. Basilea: Birkhäuser, 2003; SMITH, P., *The Body of the Artisan: Art and Experience in the Scientific Revolution*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.

58. BAIGRIE, B.S. (ed.), *Picturing Knowledge: Historical and Philosophical Problems Concerning the Use of Art in Science*. Toronto: University of Toronto Press, 1996.

59. SMITH, P.; FINDLEN, P., «Commerce and the Representation of Nature...», pág. 3.

de los elementos quedaba a la elección del coleccionista. Algunos quisieron explotar las posibilidades de lo real dentro de los márgenes de la naturaleza, como sucedió en el caso de las colecciones enciclopédicas. Otros prefirieron coleccionar objetos y productos que de alguna manera retaban el orden establecido: monstruos, fenómenos preternaturales y prodigios. Ambos modelos de coleccionismo suponían una aproximación a la naturaleza y ambos terminaron por generar su propio relato y su propia forma de representarla. De igual modo, los bodegones y las pinturas de flores, además de su potencial para definir un espacio enteramente estético, como señaló Norman Bryson, podían ser interpretados como esfuerzos sofisticados por representar la naturaleza, a pesar de que su engañoso realismo quedara eclipsado por sus contenidos morales o sus enseñanzas religiosas.⁶⁰

En definitiva, un estudio sobre los vínculos entre un género tan característicamente artístico y barroco como la pintura de bodegones y el coleccionismo puede ilustrar algunos aspectos de la cultura moderna en términos generales y de la ciencia moderna en particular. A través de este enfoque podremos conocer mejor el mundo que había tras el ajeteo y el trasiego de los puertos y plazas de las ciudades europeas; las razones que asistieron a algunos de los hombres más poderosos de la época para invertir considerables sumas de dinero, movilizar agentes y recursos y emplear mucho de su tiempo: sus intereses intelectuales, políticos, religiosos e incluso recreativos; sabremos más sobre las cosas de las que se rodearon: los enseres que poblaban sus residencias y sus cuartos privados, los productos que alimentaban sus deseos o inspiraban sus miedos más inconfesables. En otro nivel, también podemos aprender más sobre la emergencia de una cultura visual que, al combinarse con el experimentalismo y el método inductivo, forjó las bases del nuevo empirismo, uno de los pilares de la ciencia moderna. Botánicos y pintores, anatomistas y grabadores, polígrafos y mecenas, tratantes y coleccionistas: la inclusión de estos nuevos perfiles enriquece la ya de por sí compleja y cautivadora narrativa sobre los orígenes y el desarrollo de la ciencia moderna.

60. OLMI, G., *L'Inventario del mondo: Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*. Bolonia: Il Mulino, 1992, cap. 1; BRYSON, N., *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Madrid: Alianza, 2005, pág. 85.