

# 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 Ilustración<sup>1</sup>

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 catálogo<sup>2</sup>, 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»<sup>3</sup>. 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 arte<sup>4</sup>. 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 Arellano<sup>5</sup> 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*<sup>6</sup>; 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 Stoichita<sup>7</sup>. 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 muerta<sup>8</sup>.

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 interpretativos<sup>9</sup>. 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 bodegón<sup>10</sup>.

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 preferente<sup>11</sup>. 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 germano<sup>12</sup>, 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 centuria<sup>13</sup>. 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 1980<sup>14</sup>. 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 decorativismo<sup>15</sup>. Precisamente el carácter utilitario de la pintura de flores como ornamento en Valencia y Barcelona ya había generado una mayor literatura al respecto<sup>16</sup>.

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 cerámica<sup>17</sup>, 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 botánica<sup>18</sup>, 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 Barroco<sup>19</sup>. 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 reveladoras<sup>20</sup>.

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»<sup>21</sup>. 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 Madrid<sup>22</sup>.

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 Turín<sup>23</sup>, 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 1856<sup>24</sup>. 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 Nacional<sup>25</sup>; 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 histórico<sup>26</sup>, 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»<sup>27</sup>. 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 alabonazo 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)<sup>28</sup>.

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 colección<sup>29</sup>, 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, n.º 79, p. 100.  
Galerie Terrades, eds., *Trois siècles de peinture espagnole*, Galerie Terrades, París 2011, n.º 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 1949;  
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 estudiadas<sup>1</sup>. 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...»<sup>2</sup>. 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.



# Pedro de Camprobín

(Almagro, 1605 – Sevilla, 1674)

Pintor de Almagro (Ciudad Real) que se especializó en el bodegón de frutas y flores con verdad, frescura y delgadez. Hijo del platero Pedro de Camprobín y de Juana Passano, descendiente de los hermanos Peroli, pintores genoveses que habían trabajado en Ciudad Real. Se formó a los catorce años con el pintor Luis Tristán en Toledo. Su formación fue la suma del naturalismo de su maestro, de corte caravaggista, con influjos italianizantes. En 1630 lo encontramos en Sevilla, donde se examina en el gremio de pintores —siendo Alonso Cano su fiador— y abre taller. Alfonso E. Pérez Sánchez consideraba que antes se había educado en Madrid al lado de Van der Hamen. Su carrera se desarrolló en la capital hispalense como pintor de retablos y bodegones, y como fundador de la Academia de Pintura junto a Murillo, Herrera el Mozo, Valdés y otros. Se casó y tuvo dos hijas cuando hizo testamento en 1670.

En los últimos años hemos conocido mejor su faceta como bodegonista, que comienza con el bodegón de Dallas, obra juvenil de 1623. Es claro el influjo que le debe a Zurbarán, tanto en sus lienzos de flores —de sutiles y frágiles veladuras— como en aquellos donde combina detalles microscópicos en los que aparecen flores e insectos de procedencia flamenca, que evocan el triunfo del arte sobre la naturaleza según el relato clásico de Zeuxis, que engañó a los pájaros con sus uvas pintadas. Sus composiciones son siempre elegantes y sobrias, con fondos grisáceos de medida viveza.

Su verdadera especialidad, sin embargo, fue la pintura de flores, siendo abundantes las obras de este género que se han conservado, muchas en colecciones privadas. Camprobín muestra en ellas siempre un delicado sentido del color y una notable precisión en el dibujo. Junto a los jarrones metálicos y decorados, que le sirven de base, acostumbraba a disponer un pequeño vaso de vidrio o algún cuenco de cerámica con agua, lo que le permitía demostrar su capacidad para la reproducción de texturas y brillos. Algunas flores y pétalos caídos sobre la mesa dotan a la composición de un aspecto casual y lleno de verdad y vida, donde las mariposas revolotean entre las flores recortadas sobre fondos palaciegos. En una etapa más avanzada, estas composiciones se abrirán a severas perspectivas arquitectónicas, con escenográficos cortinajes, de modo semejante a como se encuentra en obras italianas contemporáneas.

Falleció en Sevilla el 22 de julio de 1674.

## *Pareja de floreros*

1667

Óleo sobre lienzo

62 × 45 cm (cada uno).

Ambos firmados sobre la mesa: “Po de Camprobin Passano 1667 als. / Po de Camprobin Passano [...]67”

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. 92-95 y p. 134, reproducidos.

Exposiciones:

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

Estos dos ramos, dispuestos en jarrones de cerámica azul y blanca y situados sobre sencillas repisas de madera, se inscriben en la refinada tradición del bodegón floral desarrollada en Sevilla y Madrid a mediados del siglo XVII. Cada composición se eleva en un despliegue vagamente piramidal sobre un fondo de modulación suave: azucenas, tulipanes, peonías, gladiolos, claveles en rojo, amarillo y púrpura, zinnias, acianos y otras flores se entrelazan con un follaje ligero. La pincelada es ligera y controlada, atenta a las distintas texturas de pétalos, hojas y tallos y a la suave incidencia de la luz que modela sus formas. Pequeños detalles incidentales —la mariposa que revolotea sobre el ramo en el lienzo izquierdo y el pétalo caído en el derecho— introducen una nota de inmediatez. El punto de vista es deliberadamente bajo, reflejo del hecho de que ambas pinturas fueron concebidas para colgarse sobre puertas o ventanas.

Los jarrones vidriados en azul, asociados a la cerámica de Talavera de la Reina, actúan como elementos de anclaje y como motivo visual unificador de la pareja. Este tipo de recipientes aparece con frecuencia en las piezas florales sevillanas y madrileñas a partir de la década de 1640. Aquí, las repisas paralelas al plano pictórico proporcionan un soporte arquitectónico sobrio que contrarresta los ritmos más animados y las sutiles asimetrías de las flores.

Las pinturas son obra de Pedro de Camprobín, como indican las firmas en la base de cada lienzo y como confirma el estilo y varias características recurrentes de su producción floral. La selección de flores es relativamente contenida pero muy elegante, un rasgo que refuerza el carácter refinado de sus bodegones y ayuda a explicar el casi monopolio que ejerció en el ámbito de la pintura de flores en la Sevilla de su tiempo. Los ramos de Camprobín parecen «respirar»: están rodeados de aire e impregnados de una atmósfera silenciosa y contemplativa, muy alejada de los conjuntos densamente poblados de objetos y accesorios propios de Juan de Arellano y de otros pintores vinculados al entorno cortesano.

Los ramilletes están ejecutados con precisión descriptiva, fruto no solo del depurado dibujo de Camprobín sino también de su manejo sutil y variado del color. El pintor elegía habitualmente recipientes lujosos para sus ramos con el fin de realzar lo que podría calificarse como la «rica humildad» del jardín natural. Al hacerlo establece un sugestivo juego de curvas cóncavas y convexas y, como en otras obras, evita deliberadamente los recipientes metálicos —sobre todo los de bronce— en favor de porcelanas suntuosas, del mismo modo que Juan de Zurbarán en algunos de sus bodegones. Suele situar los jarrones en posición central dentro de la composición, pero cerca del borde de la mesa o repisa, ya sea en obras independientes o, como en este caso, en parejas concebidas como un único conjunto decorativo.

Mientras que en otras composiciones introduce ocasionalmente un paisaje o un fondo arquitectónico, en esta ocasión Camprobín opta por un fondo neutro, sombreando de forma constante el lado izquierdo e iluminando el derecho en ambos lienzos. Estas piezas florales, aunque indudablemente destinadas a deleitar la vista y decorar un interior, admiten también lecturas religiosas o metafóricas. Desde una perspectiva estrictamente botánica, tales arreglos resultarían artificiales, al reunir especies que florecen en distintos momentos del año. Combinados con la ausencia de figuras humanas y un ligero aire de abandono, la frágil mariposa, los pétalos dispersos y el tallo caído con un brote sobre la mesa aluden de manera sutil a la fugacidad de los placeres terrenales y a la transitoriedad de la vida.



## Plato de higos

c. 1656  
Óleo sobre lienzo  
25 x 30 cm.

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. 88-91 y pp. 133-134,  
reproducido.

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

Este bodegón íntimo y exquisitamente ejecutado presenta un plato llano de loza de Talavera de la Reina, con su superficie estannífera delineada por un filete azul cobalto, colmado de higos maduros y dispuesto ante un fondo tenebroso e indefinido. En la cultura pictórica de la España del siglo XVII, el higo —emblema de la abundancia de finales del verano y, en la literatura monástica, de la dulzura espiritual— constituía un motivo predilecto en composiciones que exaltan tanto los deleites sensoriales de la mesa como el virtuosismo mimético del pintor.

La loza de Talavera gozó de una extraordinaria difusión en toda Castilla durante el Siglo de Oro. Escritores contemporáneos —entre ellos Tirso de Molina, Lope de Vega y Cervantes— aluden con frecuencia a ella, situando tales piezas en los interiores de hogares respetables, si no opulentos. Si bien este testimonio literario ha llevado a algunos estudiosos a interpretar la Talavera como un marcador social, sus apariciones pictóricas son comparativamente escasas. La decisión de representar un objeto de utilidad cotidiana concuerda con la valoración postridentina de la *veritas*: la plasmación sobria del mundo material como vía hacia la reflexión moral.

Los bodegones españoles más tempranos que incluyen higos son los dos pequeños lienzos atribuidos a Blas de Ledesma (activo 1602–14) en la Colección Masaveu, donde la fruta se presenta en un plato metálico. Para encontrar un equivalente cerámico es necesario acudir a Juan van der Hamen y León, cuyo taller madrileño, durante la década de 1620, exploró una amplia gama de presentaciones del higo: en cestas de mimbre, canastillas, tazas de vidrio y bronce, bandejas metálicas y —de especial pertinencia— platos de Talavera en *Plato de frutas, uvas colgantes y jarrón de flores* (1622, Real Academia de San Fernando), la pareja *Bodegón con mesa dispuesta* (c. 1624, Düsseldorf; anteriormente colección Marqués de Casa Torres) y en otras variantes. Alejandro de Loarte adoptó igualmente recipientes de Talavera, aunque nunca en combinación con higos.

El ejemplo de Van der Hamen fue determinante para la siguiente generación de pintores de bodegones activos en Madrid y Sevilla a partir de la década de 1630. El presente lienzo, por su geometría medida, iluminación rasante lateral y tratamiento minucioso de las texturas superficiales, se acerca más estrechamente a la práctica sevillana. En ocasiones se ha vinculado con Juan de Zurbarán (1620–1649), cuyo corpus está formado exclusivamente por bodegones deudores de los prototipos cortesanos de la misma década. Sin embargo, Zurbarán prefirió invariablemente los cuencos metálicos; las divergencias estilísticas en la factura y en la temperatura cromática debilitan aún más dicha atribución.

Una autoría más convincente apunta a Pedro de Campobón (1605–1674). La composición presenta afinidades notables con su *Bodegón con cuenco de frutas*, firmado y fechado en 1656 (colección particular): el punto de vista ligeramente por encima del borde, la colocación oblicua del plato, la alternancia calibrada de pasajes cálidos y fríos y los destellos característicos que brillan tanto en el vidriado como en la pulpa. Estas correspondencias, unidas a la actividad documentada de Campobón en Sevilla y a su predilección por los conjuntos centrados en un único plato, justifican la atribución de *Plato de higos* a su periodo maduro, hacia 1656.





## Juan de Espinosa

(Activo, 1628 – 1659)

Pintor de biografía desconocida, su actividad se produce en la primera mitad del siglo XVII en Madrid y su nombre aparece citado junto a otros artistas homónimos en documentación entre 1628 y 1659. Fue contemporáneo de Alejandro de Loarte y se relacionó con el círculo regio de Madrid. Su nombre, muy común en su tiempo, ha sido motivo de confusión, ya que parece que en la Corte también había al menos dos pintores llamados así. Espinosa debió empezar a pintar naturalezas muertas de mayor auspiciado por el éxito del género.

Es un bodegonista fino, un virtuoso pictórico. En sus bodegones abundan las frutas, uvas especialmente, en los que demuestra una gran técnica. Conoce bien los fundamentos del claroscuro, tan de moda en los albores del 1600, recurso que le permite acentuar los volúmenes de las formas. También le gustó pintar aves, tendiendo a lo exótico cuando incluía en sus piezas objetos de cerámica, de plata y conchas marinas traídas de América.

Sus bodegones son inventarios de los banquetes de la época, alejados de la austeridad de Sánchez Cotán. Le gustaba recrearse en los objetos que tenía delante y plasmar cuidadosamente los efectos de la luz sobre ellos. Demuestra gran sensibilidad en tratar fuentes y copas de plata sobredorada y los efectos de la luz traspasando el líquido de las jarras de vidrio. Tuvo fama y fue muy conocido porque su nombre es recurrente en los repertorios de colecciones madrileñas de la época. Cultivó un tenebrismo luminoso que realza los tonos rojizos y se relaciona estilísticamente con Juan Fernández Labrador.

## Bodegón con manzanas, nuez, uvas y bellotas

c. 1646  
Óleo sobre lienzo  
60×43,5 cm.

Procedencia:  
Colección particular.

### Bibliografía:

W. B. Jordan y S. Schroth, *Spanish Still Life in the Golden Age, 1600–1650*, Fort Worth: Kimbell Art Museum, 1985, p. 170, fig. VIII.2.

W. B. Jordan, *La imitación de la naturaleza: los bodegones de Sánchez Cotán*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 1992, p. 72; repr. p. 73, fig. 1.

P. Cherry, *Arte y naturaleza: el bodegón español en el Siglo de Oro*, Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, p. 210, fig. 140.

A. Marí, F. Q. Corella, J. Y. Gaso et al., *Incólume. Bodegones del Siglo de Oro*, cat. exp., Barcelona 2015, pp. 72-75 y p. 130, 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.

Juan de Espinosa desempeñó un papel decisivo en el desarrollo del bodegón español a partir del segundo tercio del siglo XVII, y el lienzo presente es un ejemplo representativo de sus logros, tanto por su formato medio como por la estructura cuidadosamente equilibrada de su composición.

En este marco, Espinosa reconoce su deuda con maestros anteriores que, como él, cultivaron un género particularmente apreciado en la corte madrileña. El bodegón muestra sobre todo la influencia de Juan van der Hamen (1596–1631), cuyas obras principales Espinosa conocería sin duda. Tomó de él ciertos motivos figurativos en un proceso de asimilación consciente que, sin embargo, nunca deriva en simple imitación. Por el contrario, aunque su trabajo remite a modelos establecidos, Espinosa reafirma de forma constante su propia identidad artística mediante fórmulas compositivas singulares y, sobre todo, a través de una técnica

rigurosa que produce efectos de gran sutileza.

Trabajando con una gama cromática contenida, Espinosa consigue elevar la aparente simplicidad del motivo, transformando objetos cotidianos en formas casi geométricas dotadas de un carácter más poético. Las pinceladas cortas y precisas que animan las manzanas del primer plano revelan su dominio de la luz, que acentúa el fondo tenebrista —oscuro, profundo y deliberadamente impenetrable— un recurso común entre los pintores activos en la corte madrileña entre las décadas de 1620 y 1640. Su uso de objetos suspendidos mediante hilos —uvas y bellotas colocadas en un espacio intermedio— recuerda soluciones utilizadas antes por Van der Hamen y, previamente, por Juan Sánchez Cotán (1560–1627). En este sentido, resulta pertinente recordar un bodegón comparable del Museo Nacional del Prado, en el que Espinosa emplea efectos de trampantojo con notable intención, disponiendo los objetos en estantes escalonados, según modelos ya presentes en Van der Hamen. Dado que el cuadro del Prado está firmado y fechado en 1646, es razonable proponer que el lienzo presente se ejecutara en torno a esa misma fecha.

Los bodegones de Espinosa destacan por su elevada ambición estética y por un vocabulario técnico refinado. Su manera de representar los racimos de uvas se convirtió en un rasgo característico de una cultura figurativa contemporánea a la de Juan Fernández, conocido como «el Labrador» (activo en Madrid durante la primera mitad del siglo XVII), quien también empleó la uva como motivo recurrente. Ambos pintores, inspirados en tradiciones literarias como la *Historia Natural* de Plinio el Viejo, donde se ensalza el virtuosismo técnico de los pintores griegos antiguos, buscaron difuminar los límites entre la verdad natural y la imagen pintada. Sus obras participan de la antigua aspiración de engañar al ojo, afirmando así el estatus intelectual de la pintura conforme a la noción humanista —derivada del *ut pictura poesis* de Horacio— que equipara las artes visuales y poéticas.



# Tomás Hiepes

(Valencia, c. 1600 – 1674)

Tomás Hiepes es el más interesante y productivo pintor de bodegones en la Valencia del siglo XVII, aunque carecemos de datos suficientes para construir bien su biografía. La poca información de que disponemos nos la proporciona la historiografía valenciana, en concreto Marco Antonio de Orellana, que reconoce su estilo naturalista y ensalza su figura. Nació hacia 1610, pero no conocemos obras suyas hasta 1642, con lo cual hay un lapsus historiográfico de más de tres décadas. Luego vamos recorriendo su carrera a través de las fechas de sus cuadros hasta su muerte: más de tres décadas dedicadas a la naturaleza muerta, especialmente de flores.

Tuvo gran éxito en vida porque se inventó un bodegón de flores —un prototipo valenciano, personal e intransferible—, suntuoso, con grandes jarros ornamentados de cerámica y bronce, que gustaron mucho en su tierra y alrededores. Su técnica es precisa y densa, con una paleta que va del tostado al rojo, y sus composiciones son llenas, abundantes, rebosantes de vida. Le gusta lo simétrico, se recrea en los contornos de los objetos y aplica los colores de forma lineal, en veladuras que subrayan las calidades de las frutas, las flores y los objetos. Busca una gama de color cálida, que se imbrica con la preparación empleada —siempre rojiza—, habitual en la pintura levantina de la época.

Hiepes debió ser un artista prolífico y tener un taller grande para atender sus encargos. En 1654 firmó una de sus naturalezas muertas más bellas diciendo que era un «original», lo que indica que otras composiciones que salían de su taller fueron realizadas por sus ayudantes, algo evidente en la dispar calidad de las obras suyas que nos han llegado. En su variado y rico repertorio utiliza la vasija local, especialmente la de Manises, así como muebles, vajillas de metal o macetas de flores muy elaboradas que tienden al exceso. También pintó «países de frutas», es decir, bodegones paisajísticos inspirados en pinturas italianas contemporáneas.

Murió en Valencia, en la cumbre de su fama, el 16 de junio de 1674.

## Cuatro bodegones circulares

c. 1649  
Óleo sobre lienzo adherido a madera  
Diám. 31,5 cm.

Uno firmado “Thomas Hiepes” en la parte inferior; los restantes, en el reverso.

Procedencia:  
Colección particular.

Bibliografía:  
I. Oppermann, *Das spanische Stillleben im 17. Jahrhundert: Vom fensterlosen Raum zur lichtdurchfluteten Landschaft*, Berlin 2007, p. 91, figs. 83-86.  
A. Marí, F. Q. Corella, J. Y. Gaso et al. *Incólume. Bodegones del Siglo de Oro*, cat. exp., Barcelona 2015, pp. 80-83 y pp. 131-132, 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.

Atraído por los efectos atmosféricos generados por la luz directa en el paisaje abierto, Hiepes cerró con estos pequeños lienzos circulares su etapa formativa y experimental como especialista en bodegón. Aunque concebidos evidentemente como piezas decorativas, también le ofrecieron un espacio de estudio para motivos naturales. El resultado se articula mediante una sutil dialéctica: el paisaje actúa como fondo vivo, frente al cual los frutos —originados en el mismo entorno, pero separados de él— se presentan como objetos de contemplación más que como organismos.

Si bien por ahora no puede demostrarse que las cuatro obras se concibieran como un conjunto unitario, sus dimensiones idénticas apuntan de forma clara a un origen común. Las cuatro obras siguen la misma lógica compositiva: unos pocos motivos ampliados se sitúan muy cerca del espectador, mientras que los elementos secundarios disminuyen en escala a medida que se alejan. Cada escena se enmarca con un cielo nublado y árboles que conforman una especie de apertura por la que entra la luz, que incide sobre los objetos del primer plano. En este sentido se relacionan con *Caza-*

*dor bebiendo y Cazador dormido en un paisaje* (Museo de Bellas Artes de Valencia): en aquellas pinturas figurativas se aprecia cómo el formato estrecho condiciona la capacidad del artista para integrar figuras completas con naturalidad.

La técnica de Hiepes —zonas cromáticas compactas aplicadas con pinceladas cortas y deliberadas— refuerza la coherencia estilística de la serie y su alto nivel de acabado. La pincelada tiene algo de caligráfico, evidencia de la seguridad con que resuelve problemas de equilibrio y ubicación de los objetos en un espacio limitado. El formato circular, lejos de limitarle, parece haber planteado un reto consciente y autoimpuesto.

Solo una de las cuatro composiciones introduce un objeto manufacturado: un llamativo cuenco cerámico para frutas, motivo conocido en los bodegones anteriores de Hiepes y que en ocasiones posee fuerte carga iconográfica. Su presencia aporta un matiz discreto de exotismo, remitiendo al lenguaje del bodegón de Jacques Linard (c. 1600–1645). En este sentido, la obra *Porcelana china con flores* (1640) del Museo Thyssen-Bornemisza es la más afín a los lienzos valencianos de Hiepes.

El Museo del Prado conserva dos bodegones del artista —*Bodegón con higos* y *Bodegón con uvas*, este último firmado y fechado en 1649— que, pese a su formato rectangular, comparten características esenciales con estos tondos. El cuadro fechado del Prado sirve de referencia segura, lo que hace probable que estos cuatro óvalos circulares se ejecutaran en torno a 1649. El Museo Fundación Lázaro Galdiano conserva dos pequeños bodegones de Pedro de Medina (c. 1620–1691) que dan testimonio de una práctica barroca más amplia consistente en realizar pinturas de pequeño formato cuya función original es incierta: pudieron servir como paneles decorativos o como *divertimenti* surgidos del interés por experimentos geométricos previos a obras más ambiciosas.

El atractivo del género perduró. En 1771 Luis Egidio Meléndez (1716–1780) pintó su *Bodegón con sandía y manzanas* (Museo del Prado) y obras relacionadas, muestra del éxito continuado de este tipo de composiciones. Más tarde, Gustave Courbet (1819–1877), en sus últimos años, volvió al bodegón al aire libre para explorar la viva tensión entre la naturaleza fértil y los objetos que ya empiezan a decaer.



***Bodegón de flores en jarrón  
esculpido con dos putti sobre mesa  
con paño rojo***

Óleo sobre lienzo  
95×73 cm.

Procedencia:  
Colección particular.

Este llamativo bodegón pertenece al célebre grupo de grandes floreros de Tomás Yepes en los que un monumental jarrón de porcelana, decorado en el frente con una quadriga en relieve y remates en bronce dorado, actúa como motivo central. Tres ejemplos muy próximos, que presentan el mismo jarrón, están publicados y reproducidos en el catálogo de la exposición dedicada al artista por Alfonso E. Pérez Sánchez y Benito Navarrete Prieto en 1995.<sup>1</sup> Se conocen también obras comparables con jarrones de tipología similar, aunque con variaciones en los detalles, como la pareja firmada y fechada en 1664 perteneciente a la Colección Masaveu.<sup>2</sup>

Dentro del corpus de Yepes, el *florero* monumental ocupa un lugar fundamental. Caracterizadas por su simetría frontal, fondos oscuros y naturalismo minucioso, estas composiciones constituyen una de sus aportaciones más distintivas al bodegón español. Realizadas en respuesta a una demanda sostenida, a menudo en múltiples variantes, se articulan siempre en torno a jarrones ornamentales de porcelana o bronce que funcionan como eje visual. La reiteración del jarrón con quadriga en algunos de los mejores ejemplos subraya su carácter emblemático dentro del conjunto, verdadero sello de la visión decorativa del artista.

Como en esas obras, el ramo se recorta aquí sobre un fondo oscuro, con rosas, tulipanes, azucenas, claveles, narcisos y otras especies pintadas con una precisión y luminosidad excepcionales. El fondo uniforme intensifica el brillo de los colores, rasgo característico del estilo de Yepes.

Lo que distingue este lienzo dentro del grupo es la incorporación de dos *putti* a ambos lados del jarrón. Sus gestos vivaces animan la escena y sugieren un matiz festivo, al tiempo que subrayan la riqueza decorativa del conjunto. La obra se integra plenamente en una de las series más reconocibles de Yepes, pero destaca por la solución original de incluir las figuras infantiles.

<sup>1</sup> Sánchez y B. Navarrete Prieto, *Thomas Yepes*, catálogo de exposición, Valencia 1995, núms. 24, 26 y 27, pp. 84, 88 y 90, todos reproducidos.

<sup>2</sup> *Íbid.*, núms. 28-29, pp. 92, 94, ambos reproducidos.



## ***Bodegón con cesta de uvas y dos jarrones de vidrio con flores***

Óleo sobre lienzo  
65×89,5 cm.

Procedencia:  
Colección del duque de Valencia, Madrid, c. 1935;  
Colección particular, Madrid.

Bibliografía:  
J. Cavestany, *Floreros y bodegones en la pintura española*, Madrid, 1936 y 1940, p. 154, n.º 28 (como Juan Bautista de Espinosa).  
A. E. Pérez Sánchez, *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*, Madrid, 1983–84, p. 58, n.º 31 (como Juan Bautista de Espinosa).  
P. Cherry, *Arte y Naturaleza: El bodegón español en el Siglo de Oro*, Madrid, 1999, fig. C.

Exposiciones:  
Palacio de la Biblioteca Nacional, *Floreros y bodegón en la pintura española*, Madrid, 1935, p. 154, n.º 28 (como Juan Bautista de Espinosa).  
Museo del Prado / Biblioteca Nacional, *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*, Madrid, 1983–84, n.º 31 (como Juan Bautista de Espinosa).

Una amplia cesta de mimbre, colmada de distintos racimos de uvas, se sitúa flanqueada por dos jarrones de vidrio, cada uno con un ramo de azucenas blancas y pequeñas flores rosadas. El conjunto descansa sobre una mesa poco profunda ante un fondo uniformemente oscuro, que elimina la profundidad en favor de una lectura clara. Una iluminación rasante, de izquierda a derecha, perfila las formas con precisión: la cera sobre la piel de las uvas, los bordes dentados de las hojas de la vid y, sobre todo, la estructura minuciosa del mimbre. Dispuestos simétricamente a ambos lados, los jarrones actúan como contrapesos visuales frente a la masa voluptuosa del fruto, estableciendo el equilibrio propio de Tomás Hiepes; véase, por ejemplo, su *Fruitero de Delft y dos jarrones de flores* de 1642. Una cesta idéntica aparece en otras composiciones suyas, como en el *Bodegón con granadas* de 1642–1645 vendido recientemente en Sotheby's Londres.

Aunque se expuso junto a su pareja en 1935 y de nuevo en 1983–84 bajo el nombre de Juan Bautista de Espinosa, la investigación posterior ha coincidido plenamente en atribuir la obra a Tomás Hiepes. Más allá del esquema compositivo equilibrado, el tratamiento específico de las superficies resulta especialmente revelador de la práctica madura del pintor valenciano: desde los brillos compactos y puntuales de las uvas hasta el dibujo nítido del mimbre y el modelado delicado de pétalos y vidrio. Es difícil pasar por alto la característica insistencia del artista en la descripción táctil, conseguida mediante capas sucesivas y pequeños toques opacos.

Considerada en conjunto, la pintura transmite un sentido meditativo de quietud, acorde con las inflexiones moralizantes del bodegón español, donde la contemplación de objetos humildes podía aludir al orden, la templanza y la fecundidad de la naturaleza según los preceptos de la Contrarreforma. Al mismo tiempo, la esencia depurada de la composición le confiere un aire sorprendentemente moderno.



## ***Bodegón con frutas y jarrón de flores***

c. 1645–1650  
Óleo sobre lienzo  
67,6 × 89,5 cm.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo:  
“Thomas Hiepes F.”

Procedencia:  
Colección D’Estoup, formada a mediados del siglo  
XIX; Venta anónima, Sotheby’s Londres, 14 de  
diciembre de 2000, lote 79;  
Colección particular.

Bibliografía:  
A. Marí, F. Q. Corella, J. Y. Gaso et al. *Incólume.*  
*Bodegones del Siglo de Oro*, cat. exp., Barcelona 2015,  
pp. 76-79 y pp. 130-131, 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.

Este bodegón de excepcional refinamiento se sitúa entre las realizaciones más logradas de la tradición valenciana y constituye una obra definitoria de Tomás Hiepes, la figura principal de esa escuela en el siglo XVII. En la evolución del bodegón español, Hiepes ocupa una posición singular: aunque influido por el espíritu ascético y tenebrista de Juan Sánchez Cotán y por el orden compositivo de Juan van der Hamen, sustituyó su contención meditativa por una sensibilidad luminosa y decorativa que reflejaba el gusto cultivado de la Valencia de mediados del siglo XVII. En obras como esta, Hiepes logró una síntesis poco común de claridad, equilibrio y discreto esplendor, transformando motivos domésticos humildes en una imagen de abundancia serena que cimentó su reputación —tanto en vida como posteriormente— como el mejor intérprete de la riqueza natural dentro del bodegón valenciano.

La fama local de Hiepes fue considerable. Su contemporáneo Marco Antonio Orti, escribiendo en 1656, señaló que el artista «destacó en la imitación de las frutas», describiéndole como «el pintor que consiguió adquirir una reputación muy singular». Obras como esta justifican tal valoración. La disposición reúne los elementos que definen la manera madura de Hiepes: una orquestación rica pero equilibrada de los objetos, una iluminación uniforme y radiante, y una atmósfera de serena compostura que eleva lo doméstico al plano de lo ideal.

La pintura puede fecharse entre mediados de la década de 1640 y los primeros años de la de 1650, cuando Hiepes había superado la estricta simetría y el espacio cerrado de sus primeras obras para adoptar composiciones más abiertas. Aquí, la inclusión de la ventana —a través de la cual asoma un peral cargado de frutos— introduce un diálogo sutil entre interior y exterior, artificio y naturaleza. Este recurso recuerda las ventanas abiertas utilizadas por Van der Hamen y Cotán, aunque Hiepes transforma su austeridad metafísica en algo más celebratorio y ornamental. El cielo nublado más allá de la ventana diluye la frontera entre bodegón y paisaje, generando una impresión de frescura e inmediatez poco habitual en la pintura española del periodo.

Al mismo tiempo, Hiepes demuestra su particular atención a las superficies y al esplendor material. El



pañó ricamente bordado, la jarra dorada con relieves de escenas clásicas y la fuente monumental de frutas reflejan el gusto por el refinamiento opulento entre su clientela —mercaderes, clérigos y casas nobles valencianas que apreciaban obras que combinaban naturalismo y despliegue decorativo. Algunos elementos de esta composición se repiten a lo largo de su producción: la jarra dorada, por ejemplo, es similar a la representada en un bodegón firmado en 1654 conservado en una colección particular de Madrid. Un vaso igualmente elaborado aparece en su bodegón de 1643 del Museo del Prado.

El paño bordado sobre el que se disponen los objetos es también un elemento habitual en la obra de Hiepes, que vincula sus bodegones con una tradición decorativa netamente valenciana. Aunque los objetos principales —la jarra con flores y la gran fuente de frutas— se presentan en un esquema frontal sencillo, próximo al plano pictórico, Hiepes introduce mediante la ventana y el peral visible al fondo un componen-

te espacial más complejo. Este recurso es raro en su obra conocida; solo vuelve a aparecer en el bodegón de frutas, también firmado y fechado en 1654, de la Colección Arango, Madrid.

La composición frutal —manzanas, peras, ciruelas, higos y uvas amontonados sobre una bandeja de plata dorada— constituye el centro pictórico y simbólico de la obra. El tratamiento de estos objetos destaca por su contención: pese a la abundancia, las formas están claramente delimitadas, los colores equilibrados y la luz distribuida con uniformidad. A diferencia de la austeridad moralizante de los bodegones castellanos anteriores, Hiepes adopta una actitud de deleite cultivado, ofreciendo al espectador una visión de la naturaleza perfeccionada por el arte.

Cuando la pintura se vendió en el año 2000, Alfonso Pérez Sánchez propuso una fecha de ejecución en la década de 1640.

## Agustín Logón

(Activo circa 1640)

Solo conocemos a este pintor a través de un bodegón firmado y fechado, conservado en una colección particular madrileña. Los historiadores especializados en la materia no han alcanzado un consenso. Según Oña Iribarren, el nombre sería «Agustín Logor» y la fecha, 1610; en cambio, para Peter Cherry el nombre es el que aquí indicamos y su actividad debe fecharse en torno a 1640. Se trata de un apellido poco común en nuestro país, y se ha sugerido una posible derivación italiana de *Logone*, topónimo relacionado con Longone al Segrino, cerca de Como, o con Porto Logone (actual Porto Azzurro), en la isla de Elba. Sea cual sea su nombre exacto, no se conoce ningún otro pintor con este apellido en el conjunto de la pintura española del siglo xvii, ni existe hasta la fecha documento o estudio alguno que permita esclarecer más datos sobre su figura.

## Bodegón con frutas y verduras

c. 1640  
Óleo sobre lienzo  
83,3 × 104,4 cm.

Procedencia:  
Colección del Marqués de Aracena, Sevilla.

Bibliografía:  
R. Torres Martín, «Blas de Ledesma, un pintor recién descubierto: precursor de los bodegones de Zurbarán,» *Revista de Estudios Extremeños* 23, nos. 2-3 (1967): 305-309, il.  
R. Torres Martín, Ramón, *La naturaleza muerta en la pintura española*. Barcelona: Seix Barral, 1971, p. 48, fig. 7.  
A. Marí, F. Q. Corella, J. Y. Gaso et al. *Incólume. Bodegones del Siglo de Oro*, cat. exp., Barcelona 2015, pp. 64-65 y pp. 128-129, reproducido.

Exposiciones:  
Madrid, Club Urbis, *Maestros del Tenebrismo Español*, 1967.  
Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, *Incólume. Bodegones del Siglo de Oro*, 9 de octubre de 2015 – 28 de febrero de 2016.

Dominando el centro de la composición, una esbelta fuente dorada alberga distintas variedades de fruta, entre ellas uvas (blancas y tintas), melocotones, peras y un membrillo. A ambos lados, las verduras se disponen simétricamente sobre un alféizar: de izquierda a derecha, una lechuga entera,<sup>1</sup> un fragmento de col, zanahorias (una cortada por la mitad), un melón abierto con una rodaja apoyada, rabanitos con hojas, un calabacín pâtisson y un cardo.<sup>2</sup>

La fuente central es una pieza elegante de platería doméstica, relativamente habitual en los bodegones contemporáneos, utilizada para denotar el estatus social y económico de nobles, funcionarios o mercaderes.<sup>3</sup> Copas similares se encuentran en obras de artistas del norte de Italia, especialmente de Lombardía, como Fedè Galizia (1578–1630) y Panfilo Nuvolone (1581–1651), así como en pintores flamencos como Osias Beert (c. 1580–1624).

El presente bodegón fue publicado por primera vez por

Torres Martín en 1967 y de nuevo en 1971, con una atribución tentativa a Juan Sánchez Cotán. Sin embargo, la presencia del alféizar y del cardo en uno de los extremos no basta para sostener dicha atribución, ya que la ejecución estilística difiere claramente de las obras conocidas del maestro. Más bien, los bodegones de Sánchez Cotán sirvieron como modelos influyentes para otros pintores españoles activos durante la primera mitad del siglo xvii, especialmente en los círculos castellanos de Madrid y Toledo. Es plausible que el autor de esta obra conociera el *Bodegón con frutas y verduras* de la Colección Várez-Fisa, datado hacia 1602, del cual tanto el cardo como la lechuga parecen haberse tomado directamente.

En 1999, Peter Cherry publicó la fotografía de una composición casi idéntica, firmada y fechada por Agustín Logón en 1640.<sup>4</sup> La presente pintura puede considerarse, por tanto, otra versión del lienzo firmado, ejecutada por la misma mano. La obra recuerda asimismo la manera de Alejandro de Loarte (c. 1590/1600–1626), cuya estética el pintor parece emular al tiempo que sintetiza detalles concretos. La afinidad es especialmente evidente en el tratamiento de las uvas y del melón cortado, que evocan de cerca los presentes en el *Bodegón con cesta de uvas y frutas* de Loarte, procedente de la Colección Arango y hoy en el Museo del Prado, firmado y fechado en 1624.

<sup>1</sup> Torres Martín señala que la hortaliza representada es en realidad una col; véase R. Torres Martín, *Maestros del Tenebrismo español*, Madrid 1967, y R. Torres Martín, *La naturaleza muerta en la pintura española*, Barcelona 1971.

<sup>2</sup> Este tipo de calabacín era especialmente raro en la época. Se trata de una Cucurbita pepo, de la variedad "pâtissonina", originaria de América, conocida en inglés como "pattypan" y en francés como "pâtisson" o "artichaut d'Espagne" (alcachofa de España). El cultivo de esta hortaliza se remonta a tiempos precolombinos, y la referencia más antigua podría encontrarse en la edición de 1591 del *Plantarum seu stirpium icones*, publicada por el botánico flamenco Matthias de l'Obel.

<sup>3</sup> Véase M. F. Puerta Rosell, "Piezas de plata en la pintura española de bodegón", *Goya. Revista de Arte*, 1999, n° 269, pp. 83-92.

<sup>4</sup> P. Cherry, *Arte y Naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*, Madrid 1999, p. 200. La firma, sin embargo, ya había sido publicada con anterioridad; véase G. Oña Iribarren, 165 firmas de pintores españoles tomadas de cuadros de flores y bodegones, Madrid 1944, pp. 23 y 91.



# Luis Egidio Meléndez

(Nápoles, 1716 – Madrid, 1780)

Meléndez es, sin duda, un pintor singular, uno de los grandes nombres del bodegón español de todos los tiempos, un mago del realismo que enlaza la objetividad poética de Sánchez Cotán con la orfebrería perfeccionista de Dalí. Pintor español nacido en Nápoles, se formó en Madrid junto a su padre, también pintor, y después fue alumno del francés Louis-Michel Van Loo, dominando la técnica del retrato, como demuestra su *Autorretrato* del Louvre.

Por su actitud contestataria fue expulsado de la Academia en 1748, se marchó a Italia y regresó a España, donde se especializó en dos géneros menores: la miniatura para joyas y el bodegón. En la naturaleza muerta encontró Meléndez el territorio perfecto para desarrollar su técnica precisa y clara, sustentada en el dibujo y en el contraste de la luz y la sombra. Sus composiciones son cartesianas, ordenadas, y pintó todo lo comestible que el clima español produce en una serie de lienzos maravillosos para el Palacio de Aranjuez, que cuelgan hoy en el Museo del Prado y constituyen lo más extraordinario del género de su tiempo, además de haber conectado admirablemente con el gusto de nuestros días.

Goza con la materialidad de las cosas: las pieles de las frutas, la transparencia del vidrio, la aspereza de las cajas de madera o el corcho, consiguiendo unos efectos en sus lienzos de experto en el tratamiento de las superficies. En esta obsesión por el detalle, trasladada a la técnica, se nota su trasfondo de hombre ilustrado, su deseo de exactitud casi científica para capturar los objetos que pinta con rigor y afán didáctico.

A Meléndez se le ha calificado como el «Chardin español», pero su pintura es menos vaporosa y poética que la del francés y su realismo es más objetivo y frío. Después de intentar en dos ocasiones ser pintor del rey, murió en la miseria en el Madrid de 1780.

## *Bodegón de postre*

*con bollos dulces, cajas de jalea y dos tarros de miel*

Óleo sobre lienzo  
36,8×49,2 cm.

Monograma en el ángulo inferior derecho: L.M.

Procedencia:

El Infante Don Sebastián Gabriel Borbón y Braganza (1811–1875);<sup>1</sup>

Por herencia a su hijo Don Luis de Borbón y Borbón, Duque de Ansola (1864–1889);

Por herencia a su hijo Don Manfredo de Borbón y Bernaldo de Quirós (1893–1979), Duque de Hernani; Posteriormente por herencia a una colección particular noble europea;

Por quien fue ofrecido en venta, Londres, Christie's, 7 de julio de 2004, lote 74 (donde no se vendió y fue adquirido posteriormente mediante venta privada por el actual propietario).

Bibliografía:

J. Cavestany, *Floreros y bodegones en la pintura española*, Madrid 1936–40, p. 161 y lám. LXV, nº 2; «La Galleria de Pinturas de S.A.R. el Sermo. Señor Infante Don Sebastián Gabriel», en M. Agueda Villar, «La colección de pinturas del infante Don Sebastián Gabriel», *Boletín del Museo del Prado*, III, 8, mayo–agosto 1982, p. 109, nº 90; J. J. Luna, *Luis Meléndez, bodegonista español del siglo XVIII*, cat. exp., Madrid 1982, reproducido en p. 30; E. Tufts, «Luis Meléndez, Still Life Painter sans pareil», *Gazette des Beaux-Arts*, VI, C, 1982, p. 160, nº 66, reproducido; L. C. Gutiérrez Alonso, «Precisiones a la cerámica de los bodegones de Luis Meléndez», *Boletín del Museo del Prado*, XII, 4, 1983, p. 166; E. Tufts, *Luis Meléndez: Eighteenth-Century Master of the Spanish Still Life with a Catalogue Raisonné*, Columbia 1985, p. 99, nº 73, reproducido en p. 181; J. J. Luna, *Los alimentos de España en la pintura: bodegones de Luis Meléndez*, Madrid 1995, nº 30; P. Cherry, en P. Cherry et al., *Luis Meléndez. Bodegones*, cat. exp., Madrid 2004, pp. 196-198; P. Cherry, *Luis Meléndez: Still Life Painter*, Madrid 2006, pp. 53-54, fig. 36, pp. 91, 165, 186, 538, reproducido en color en p. 453, cat. nº 73.

Exposiciones:

Madrid, Palacio de la Biblioteca Nacional, *Floreros y bodegones en la pintura española*, mayo 1935, nº 82; Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Tesoros de las colecciones particulares madrileñas*, mayo–junio 1987, nº 87; Madrid, Museo Nacional del Prado, *Luis Meléndez. Bodegones*, 17 febrero – 16 mayo 2004, nº 21; Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, *The Object Observed. Five Centuries of European Still Life Painting*, 15 octubre 2009 – 3 enero 2010.

Este aparentemente modesto bodegón de dulces viandas ha sido considerado una de las obras más atractivas de Meléndez.<sup>2</sup> La estudiada falta de artificio de la composición queda, en realidad, desmentida por la sofisticada organización espacial, donde un sutil desplazamiento de llenos y vacíos imprime una serie de empujes verticales opuestos dentro del plano horizontal, estrechamente recortado, que es característico de Meléndez. El Dr. Peter Cherry compara este método compositivo con el empleado por Juan van der Hamen (1596–1631) en sus bodegones de postre, por ejemplo, el conservado en el Museo de Bellas Artes de Granada<sup>3</sup>. Eleanor Tufts fecha la presente obra en 1770–71, es decir, justo antes del encuentro del artista con los Príncipes de Asturias.<sup>4</sup>

De manera similar a sus contemporáneos —Jean-Baptiste Chardin en Francia y Carlo Magini en Italia— Luis Meléndez utilizó alimentos sencillos y objetos domésticos en sus pinturas porque, como ellos, se interesaba por las posibilidades abstractas y geométricas de la composición de bodegón, más que por las exhibiciones grandilocuentes propias del Barroco tardío o de la fantasía rococó. Por ello, los mismos comestibles y utensilios reaparecen en más de uno de sus lienzos densos y complejos. Las cajas de madera, levemente inclinadas, para jalea, presentes en esta obra constituyen un motivo recurrente en su producción, y los bollos dulces se encuentran en un *Bodegón de postre* más elaborado en una colección particular.<sup>5</sup> El tarro de miel más bajo, procedente de Biar o Lucena (con un vidriado verde alrededor del cuello), aparece también en el *Bodegón con limas, una caja de jalea, una mariposa y cacharros* del Prado<sup>6</sup>, mientras que el más alto y esbelto (con motivos florales azulados), procedente de Manises en Valencia, es un tipo frecuentemente repetido por Meléndez, aunque con colores y decoraciones diversas.<sup>7</sup> Un rasgo inusual de este *Bodegón de postre* es que está pintado sobre un lienzo reutilizado, originalmente destinado para un doble retrato de Fernando IV y su esposa, Bárbara de Braganza. Meléndez giró el lienzo y pintó la obra actual, del mismo modo que en el *Bodegón con naranjas y nueces* de la National Gallery, Londres, que presenta un retrato inacabado de Carlos III bajo la superficie.<sup>8</sup>

Dado que este *Bodegón de postre* pertenecía al Infante Don Sebastián Gabriel Borbón y Braganza (1811–1875) ya en 1835 —cuando figura en un inventario de sus pinturas— se ha sugerido que pudo haberlo heredado de su tío abuelo Carlos IV y, por tanto, que quizá fuera uno de los «cuatro o cinco» lienzos de Meléndez que el entonces Príncipe de Asturias poseía antes de encargarse de los demás. El Infante Don Sebastián Gabriel fue un entusiasta coleccionista que amplió el patrimonio pictórico heredado, tanto por matrimonio como por adquisición. Aunque sus preferencias se inclinaban por la pintura clásica española del Siglo de Oro, poseyó obras de Goya y otros bodegones de Meléndez, así como el célebre *Autorretrato* de este último, hoy en el Louvre. También fue pintor y apoyó a jóvenes artistas españoles. En 1837, sus bienes fueron confiscados por razones políticas y sus pinturas expuestas públicamente. Su colección le fue devuelta poco antes de su muerte. Lo que, como el presente cuadro, no fue vendido en las subastas de 1876, 1890 y 1902 permaneció con sus descendientes en Madrid.

- 1 Colección en que figura en 1835 como en la «Pieza de despacho» (el estudio) de su Galería de Pinturas: “90. Otro en id. (canvas) de 1 pie y 4 1/2 pulgadas de alto, por 1 pie y 9 1/2 pulgadas de ancho. Hay en el unos trenzados unas cajas de dulces y dos tarros de lo mismo. Está restaurado por Bueno y tiene marco tallado y dorado....Luis Melendez (firmado)”
- 2 P. Cherry, in P. Cherry et al., *Luis Meléndez. Bodegones*, catálogo de exposición, Madrid 2004, p. 196, cat. núm. 21.
- 3 Cherry et al. 2004, *Luis Meléndez. Bodegones*, fig. 97.
- 4 Ver Bibliografía
- 5 Reproducido en Cherry et al. 2004, *Luis Meléndez. Bodegones*, cat. núm. 22.
- 6 Cherry et al. 2004, *Luis Meléndez. Bodegones*, cat. núm. 19.
- 7 Cherry et al. 2004, *Luis Meléndez. Bodegones*, cat. núm. 4, 5 & 6.
- 8 Tratado y reproducido en Cherry et al., *Luis Meléndez. Bodegones*, Dublín 2004, pp. 24-25, fig. 8.



## ***Bodegón con un plato de uvas, melones y manzanas***

Óleo sobre lienzo  
41,5×61,5 cm.

Procedencia:  
Colección particular, Madrid;  
Con Caylus, Madrid, 1993–1994;  
Colección particular.

### Bibliografía:

E. Tufts, *Meléndez. Eighteenth Century Master of the Spanish Still Life*, Columbia 1985, p. 183, fig. 77;  
J. J. Luna, «Novedades y cuadros inéditos de Luis Meléndez», en *El arte en tiempo de Carlos III*, Jornadas de Arte, Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez», Madrid 1989, p. 373;  
J. J. Luna, *Los alimentos de España en la pintura de bodegones de Luis Meléndez*, Madrid 1995, cat. n.º 14, p. 85;  
P. Cherry, *Luis Meléndez. Still-Life Painter*, Madrid 2006, cat. n.º 127, p. 548, reproducido p. 507.

Este hermoso bodegón constituye un testimonio del magistral dominio técnico de Meléndez. Dispuestos sencillamente sobre una mesa de madera aparecen dos melones, un racimo de uvas en una bandeja de plata y tres manzanas, conformando una composición equilibrada dominada por formas esféricas de distintos tamaños. Como sus contemporáneos —Jean-Baptiste Chardin en Francia y Carlo Magini en Italia— Luis Meléndez privilegiaba alimentos simples y objetos cotidianos en su arte. Su interés residía en explorar las posibilidades abstractas y geométricas del bodegón, apartándose de las exhibiciones extravagantes propias del Barroco tardío y de la fantasía rococó.

La disposición deliberada y sofisticada de formas sencillas, junto con el sutil juego entre llenos y vacíos, confiere a su obra un atractivo especial para el espectador moderno. Desde la mirada del formalismo modernista, su pintura resuena con las preocupaciones estéticas de artistas de vanguardia del siglo xx como Cézanne, Picasso y Braque. Esta obra pone igualmente de relieve la destreza de Meléndez para captar las características distintivas de los objetos cotidianos. Su fascinación por los contrastes texturales se manifiesta en la representación del áspero corteza de los melones frente a las uvas lisas y brillantes, así como en la bandeja de plata sobre la mesa de madera rayada. Cada elemento muestra superficies diversas, permitiendo al artista desplegar toda su pericia técnica.

Los melones representados aquí aparecen también en una obra firmada del artista, de formato algo menor y vertical, conservada hoy en la Alte Pinakothek, Múnich. Aunque la mayoría de las obras variantes de Meléndez se relacionan con el ciclo de bodegones encargado en 1771 por el Príncipe de Asturias —considerado por el artista como las «cabezas de la obra»— este no es el caso aquí. Ninguna de las dos pinturas está fechada, pero el artista parece haber preferido el formato horizontal en los últimos años de su carrera.





## Francisco Pacheco

(Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, 1564 – Sevilla, 1644)

Pacheco, más allá de pintor, fue el teórico español más destacado en la Sevilla de los albores del 1600. Su labor intelectual, superior a su faceta artística, es la expresión de los intereses de la cultura visual de su tiempo. Se formó en el Manierismo de corte italiano que dominaba Sevilla a lo largo del último tercio del siglo XVI. A través de su tío, canónigo y personalidad destacada en el ambiente culto de la ciudad hispalense, recibió una atenta formación humanística que cristalizó en su *Arte de la pintura*, publicado póstumamente en 1649. Esta obra —junto a los *Diálogos de la pintura*, de Vicente Carducho (1633)— se convirtió en el tratado artístico más importante del siglo XVII, recogiendo la tradición cultural anterior de aprecio de la pintura como arte liberal e incidiendo en la necesaria formación intelectual del pintor.

Para Pacheco, la base principal de la pintura debía estar en el dibujo, con lo que recogía las teorías de raíz florentina, para extenderse posteriormente en los aspectos doctrinales e iconográficos que habían sido sancionados por el Concilio de Trento. Su pintura, de factura dura y lisa, muy cercana a los grabados flamencos que circulaban en los talleres sevillanos, se suavizó un tanto después de su viaje a Madrid, El Escorial y Toledo en 1611. Realizó algún bodegón, raros en su corpus. El conocimiento de las colecciones reales y la pintura del Greco hubo de influir en la mejoría del tratamiento del colorido y el modelado de sus obras, permitiendo su preponderancia en la Sevilla de la época hasta poco antes de 1630.

Fue en esas fechas cuando el arte de Pacheco entró en franca decadencia al no poder competir con los nuevos pintores que dominaron la escena sevillana, como Zurbarán o Herrera el Viejo, artistas pertenecientes a una generación más joven y que portaban unas nuevas ideas pictóricas, más atractivas y modernas que las que Pacheco venía practicando. Sin embargo, fue maestro de Velázquez, el primero en advertir la genialidad del joven aprendiz y le ayudó a enfocar su carrera hacia los más altos logros.

Murió en Sevilla en 1644, viendo a su discípulo Velázquez en lo alto de la cima de la pintura.

## Lirios en urnas cerámicas de Tonalá

Pareja, ambas óleo sobre tabla  
Cada una: 21 x 22 cm.

Presentan una inscripción antigua en el reverso:  
«Pacheco», etiquetas M. d E. G B. y número 45.

Procedencia:  
De la predela de un retablo anteriormente en el Hospital de la Mendicidad, Sevilla (ya desaparecido); Colección particular.

A lo largo de su dilatada carrera, Pacheco realizó numerosos dibujos, retratos, composiciones mitológicas (los techos de la Casa de Pilatos, Sevilla) y, sobre todo, lienzos y tablas de temática religiosa. También debió de pintar un cierto número de naturalezas muertas, como demuestra esta pareja de paneles con su representación decorativa y simbólica de lirios.

La presencia de tallos cortados de lirios blancos (*Lilium candidum*) en recipientes cerámicos de Tonalá —considerados objetos de lujo en este periodo— arroja cierta luz sobre la función de estas obras decorativas singulares. Ofrecen una prueba pictórica de la alta demanda de piezas tonaltecas dentro de los círculos cortesanos en la España del siglo XVII, aprecio que también se observa en naturalezas muertas de otros artistas como Juan van der Hamen y Antonio de Pereda. Recipientes de este tipo de alfarería roja mexicana, elaborada con una arcilla perfumada que daba al agua almacenada en ellos un aroma y un sabor especiales, aparecen registrados en algunos inventarios antiguos como «barro bucarino de Guadalajara de Indias». En el presente caso, los jarros —con su característica superficie bruñida— presentan bocas anchas, dos asas en el cuerpo y la misma decoración floral.

Situados ante un fondo liso y adaptados al espacio pictórico, los robustos tallos frondosos de los lirios y las flores puras y majestuosas del lirio acampanado (asociado a la pureza) están pintados con precisión y delicadeza, cada una con seis pétalos lanceolados separados, además del detalle pictórico de los estambres y las anteras.

La comparación entre las flores de lirio de estas dos pinturas y las que aparecen en la *Inmaculada Concepción* del palacio arzobispal de Sevilla hacia 1610, en la *Inmaculada Concepción con Vázquez de Leca* (1621; colección particular, Sevilla), en la *Inmaculada Concepción* de la iglesia parroquial de San Lorenzo en Sevilla, y en *Santo Domingo de Guzmán* del Museo de Bellas Artes de Sevilla, así como con las rosas de la *Inmaculada Concepción con Miguel del Cid* en la catedral de Sevilla (1619), confirma la atribución de esta pareja de paneles a Francisco Pacheco. Otro ejemplo de las flores del artista aparece en el *Matrimonio místico de Santa Inés* (1628) del Museo de Bellas Artes de Sevilla.

En cuanto a las representaciones pictóricas de cerámi-

cas, cabe mencionar la pareja de lienzos de Pacheco que representa a las santas alfareras Justa y Rufina en una colección particular.

La afición de Pacheco por la pintura de flores queda demostrada en un breve comentario de su *Arte de la pintura*, en el capítulo VII, titulado “Sobre el dorado bruñido y mate en diversos materiales y sobre la pintura de flores, frutas y paisajes”. El texto dice: «La pintura de flores, imitadas del natural en primavera, puede ser muy entretenida; y algunos han sobresalido en este campo, particularmente el famoso Florencio en Flandes, cuyo retrato puede verse entre los ilustres pintores flamencos. Tampoco faltó este ameno género en la Antigüedad, pues su fundador fue Pausias Sicionius. De joven se enamoró de Glisera, una hacedora de guirnaldas, y en imitación de ella introdujo en el arte una innumerable variedad de flores. Y pintó a su Dama sentada haciendo una guirnalda: cuadro que fue llamado *stephanopoli*, pues Glisera vivía de la venta de guirnaldas. En Atenas, Lucio Luculo compró una copia de este panel por dos talentos. En nuestro tiempo no faltan pintores aficionados a este género, que puede aprenderse fácilmente y deleita por su variedad. Entre quienes lo han practicado con fuerza y habilidad puede contarse a Juan van der Hamen, miembro de la guardia real de arqueros del rey Felipe IV. La pintura al óleo es la más adecuada para este género porque permite retocar numerosas veces y refinar los colores para que imiten verdaderamente las flores naturales. También se debe dominar la pintura de vasos de vidrio, barro, plata y oro y de las pequeñas cestas en las que suelen colocarse las flores, así como la elección de la iluminación y la disposición de todas estas cosas. Y ocasionalmente los buenos pintores pueden entretenerse de este modo, aunque no con mucha gloria, dada la naturaleza de estas pinturas.»

Esta pareja inédita de pinturas de Francisco Pacheco abre una nueva vía en relación con el corpus pictórico de este pintor y teórico andaluz, dado que hasta ahora se conocían muy pocas naturalezas muertas suyas, aparte del lienzo *Cristo servido por los ángeles en el desierto* de 1616, pintado para el refectorio del convento de San Clemente en Sevilla y hoy en el Musée Goya de Castres (268 x 418 cm; inv. 93-1-1), que presenta una pequeña naturaleza muerta sobre la mesa. Otro ejemplo es una pareja de paneles (ubicación actual desconocida) publicada por Valdivieso y Serrera,<sup>1</sup> que

representa un *Jarrón de lirios* y un *Jarrón de rosas* y que formaba parte de la predela de un retablo anteriormente en el hoy desaparecido Hospital de la Mendicidad de Sevilla. Según sus características, aquellos dos paneles y los presentes podrían haber formado parte de una misma obra.

Teniendo en cuenta el tema específico de estas dos composiciones florales de Pacheco, parece probable que formaran parte de la decoración de una capilla dedicada a la Virgen, cuya simbología subraya la pureza y la inocencia y ofrece así una representación visual de la virginidad de María.

Ambos paneles llevan en el reverso la inscripción «Pacheco», en tinta y poseen etiquetas idénticas con numeración y la anotación *M. de E./ G B.* Cada pintura tiene una sencilla moldura dorada con una sección interna rehundida, dos lados rectos paralelos en la parte superior e inferior y dos lados curvos.

Nota sobre la procedencia:

Los presentes dos paneles proceden de la predela de un retablo anteriormente en el Hospital de la Mendicidad de Sevilla, hoy desaparecido. Este retablo estuvo muy probablemente dedicado a la Inmaculada Concepción, como sugiere el valor simbólico de los lirios aquí representados. El panel frontal del sagrario del retablo, que representaba al Niño Jesús, está firmado por Pacheco.

José Gómez Frechina

<sup>1</sup> E. Valdivieso & J. M. Serrera, *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid 1985, núm. 291-92, pl. 87. Óleo sobre tabla, 40 x 40 cm (cada uno).



# Juan Pedro Peralta

(Madrid, c. 1686/1688 – 1756)

En el contexto de la pintura tardobarroca madrileña destaca la personalidad de Juan Pedro Peralta, pintor de cámara de Felipe V a partir de 1708, que se especializó tanto en bodegones y decorados teatrales como en naturalezas muertas. Debido a su carácter efímero, se han perdido los telones y decorados pintados «todos de su mano», y solo se conservan los lienzos que realizó para Isabel de Farnesio: *Bodegón de merienda con chocolate, jícara y azucarillo, caja de dulce, vasos, pan, nueces, frutas y dos gatos* (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), fechado y firmado en 1745; *Cazador dormido* (Patrimonio Nacional); y *Vendedor de pájaros*, con la flor de lis pintada en el ángulo inferior derecho que indica la misma procedencia, conservado en el Museo de Budapest. Su obra se caracteriza por un dibujo preciso y composiciones abigarradas que conectan con el realismo lombardo, especialmente con la obra del danés italianizado Bernard Keil, conocido como Monsù Bernardo.

Con la subida al trono de Fernando VI, el artista vio suspendido su sueldo, aunque debió de ser por poco tiempo, pues al parecer en 1747 había recuperado el favor real y dos años después consta que aún trabajaba en el Buen Retiro. Falleció en Madrid el 30 de marzo de 1756, en su casa de la calle de Huertas, a los setenta años de edad, según consta en la partida de defunción.

## *Joven con moneda y pájaros*

1747  
Óleo sobre lienzo  
42,5 × 60 cm.

Firmado y fechado en el centro inferior:  
R / JP. DE PE / RALTA / 1747

Procedencia:  
Colección particular, Francia.

El cuadro presenta a un joven de aspecto humilde que mira al espectador con una sonrisa cómplice. En su mano muestra un doblón de oro fechado en 1747, acuñado con la efigie del recién coronado rey Fernando VI (1713–1759), en el primer año completo de su reinado. En la misma mano sostiene una perdiz muerta, sujetando firmemente su cuello. Sobre la mesa que tiene delante se disponen otras aves y distintos recipientes, ante un fondo de paisaje boscoso. A primera vista, la composición recuerda un bodegón tradicional; sin embargo, la moneda —colocada en el centro exacto— transforma la escena en una sátira dinástica de agudo ingenio. Al emparejar la moneda de Fernando VI con la caza muerta, el cuadro asocia la autoridad soberana con la presa abatida, despojando la imagen del nuevo monarca de toda vitalidad y reduciéndola a mero objeto de intercambio. La sonrisa del muchacho y su gesto de exhibición subrayan la burla: el poder real se presenta como algo consumible y efímero, tan perecedero como el banquete que servirá. Pintado tras la muerte de Felipe V († 1746) —monarca al que Peralta había servido y admirado durante años—, el lienzo codifica una lealtad al rey difunto al tiempo que expone la posición precaria del artista bajo el nuevo soberano. En esta obra, Peralta convierte el lenguaje doméstico del bodegón en vehículo de crítica política, demostrando su maestría tanto técnica como conceptual.

La fecha de 1747, presente en la firma del artista y en la moneda, adquiere especial relevancia al situarla en la trayectoria de Juan Pedro Peralta. Nacido en Madrid hacia 1688 y formado en el taller de su tío, el pintor de corte Juan Vicente de Ribera (1668–1736), Peralta ingresó pronto en el entorno palatino. Acompañó a la corte a Sevilla (1729–1733), donde trabajó en los apartamentos del Alcázar de la reina Isabel de Farnesio, segunda esposa de Felipe V, y diseñó decorados para representaciones teatrales. El 28 de julio de 1731, Felipe V le otorgó el título de Pintor de Cámara (ratificado en 1734), iniciando así una carrera cortesana dedicada a la decoración, la escenografía y el embellecimiento de las residencias reales, especialmente el Buen Retiro.

La muerte de Felipe V en 1746 marcó el momento más delicado de su vida. Ese mismo año, bajo la dirección de Giacomo Bonavía, Peralta realizó los grandes cortinajes para el catafalco real en el Coliseo del Buen Retiro, consagrando su papel como pintor de la memoria pública del monarca fallecido. Pero la llegada

al trono de Fernando VI, hijo de Felipe V y de María Luisa Gabriela de Saboya —y por tanto hijastro de Isabel de Farnesio—, trajo un ambiente mucho menos favorable. Su salario fue suspendido al comienzo del nuevo reinado; aunque reinstaurado en 1747, la ruptura resultaba evidente. En 1748 presentó una súplica para encargarse de la decoración del Cuarto Nuevo y del Salón de Reinos, obras ya adjudicadas a otros artistas, prueba clara de las tensiones profesionales derivadas de la reorganización del patronazgo artístico. Al mismo tiempo, solicitó sin éxito el puesto de Pintor de Obras y Bosques. En este contexto político cobra pleno sentido la lectura del cuadro.

Un detalle de la firma del artista, visible en el borde inferior de la mesa, refuerza esta interpretación: la letra «R» coronada. Casi con toda seguridad alude a su condición de Pintor de Cámara —la inicial «R» (de Real o *Ricordo*), rematada por la corona, a modo de declaración de rango— Este mismo signo aparece en su anterior *Bodegón de merienda* de la colección Farnesio, hoy en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que además conserva marcas de inventario y la flor de lis, indicios inequívocos del entorno de la reina. La presencia reiterada de esta «R» coronada puede entenderse, por tanto, no solo como un gesto de orgullo profesional, sino también como una discreta señal de fidelidad al difunto Felipe V, en un momento políticamente cargado.

El tema de esta pintura tiene asimismo una historia singular. El inventario póstumo de la colección de Isabel de Farnesio (1768) menciona «Un retrato de un muchacho con una perdiz y un doblón de a ocho en la mano», vendido a la condesa de Campoalange el 22 de abril de 1768, descripción que parece corresponder a la presente obra. Sin embargo, hoy se identifica con la versión conservada en el Szépművészeti Múzeum de Budapest, procedente de la colección Farnesio y marcada con el sello de inventario y la flor de lis. La identificación de dicha pintura ayuda a establecer la secuencia entre ambas versiones: dado que el presente lienzo

está firmado y fechado en 1747, año en que la moneda fue acuñada y adquirió carga política, debe considerarse la concepción original. Isabel de Farnesio, tras verla o conocerla, habría encargado su propia versión, más refinada en la descripción de las aves y los metales, para su colección personal. Así, este cuadro se erige como el prototipo conceptual, mientras que la versión de Budapest constituye una réplica autógrafa, adaptada al gusto cortesano y al particular interés de la reina por las alegorías «de cocina» que disfrazan la política bajo apariencia doméstica.

El favor del artista ante la reina queda corroborado por otras obras vinculadas a su colección: junto al citado *Bodegón de merienda* (1745), el *Cazador dormido* (Patrimonio Nacional, Palacio Real, inv. 10015004) figura también en los inventarios reales. Peralta cultivó además un repertorio de bodegones y escenas de género que, pese a su aparente modestia temática, sirvieron como instrumentos de memoria cortesana y, en casos como el presente, como sátira dinástica. La tesis doctoral de Alfonso E. Pérez Sánchez, *La pintura de bodegones y floreros en España en el siglo XVIII* (2006), reúne la documentación de archivo que sustenta esta lectura iconográfica.

En definitiva, el presente lienzo trasciende con mucho el encanto de una escena de género. Se trata de un velado acto de disidencia política, agudizado por su trasfondo dinástico: una madrastra viuda encargando una versión del cuadro que ridiculizaba al hijastro que la había expulsado de la corte. Peralta, con su habitual finura técnica, pone el bodegón al servicio de la alegoría política, revelando la fragilidad del poder de Fernando VI y reafirmando su propia lealtad a Felipe V. El éxito fue inmediato: Isabel de Farnesio, consciente del alcance satírico de la pintura, encargó su propia réplica para su colección. La obra que aquí se presenta constituye así la primera concepción del tema, en la que la «R» coronada de la firma deja claro que el pincel de Peralta seguía sirviendo la memoria del difunto rey, incluso bajo un régimen hostil.



# Juan van der Hamen y León

(Madrid, 1596 – 1631)

Van der Hamen, pese a la brevedad de su vida, es una figura seminal en el bodegón naturalista español de la primera mitad del siglo XVII. Hijo de padres flamencos, nació y murió en Madrid. Se ha querido relacionar sus naturalezas muertas con las flamencas de su época, pero donde mejor encajan es en la línea del bodegón español del Siglo de Oro, entre Sánchez Cotán y Zurbarán. Creció en un ambiente culto y refinado y, por tradición familiar, formó parte de la guardia flamenca de arqueros. Su importancia e irradiación en un género por entonces menor, como el de la naturaleza muerta en España, debió ser enorme, y lo desarrolló a través de las composiciones salidas de su taller. Fue también excelente retratista y pintor de temas religiosos de naturalismo tenebrista, aunque fueron los bodegones los que le dieron celebridad. Cultivó un amplio mercado que iba desde el propio rey Felipe IV hasta el marqués de Leganés, pasando por pequeños funcionarios de la Corte.

La importancia de Van der Hamen radica en haber inventado un modelo propio de representar el bodegón y en su capacidad para adaptarlo a su clientela, lo que explica la diversa calidad de las obras. Durante la segunda década del siglo XVII desarrolló, durante diez años, la idea del bodegón de Sánchez Cotán, es decir, lo comestible dispuesto en la repisa de una ventana o fresquera neutra y de tonos grisáceos, donde, con precisión litúrgica, distribuye sus composiciones. Pero Van der Hamen va más allá que el maestro toledano y complica las composiciones con poyos a doble nivel, donde distribuye con gran detalle cerámicas y bronce con frutas, dulces y confituras, creando un prototipo de naturaleza muerta cuya influencia llegará hasta finales del siglo.

Fue hombre cercano a las letras —su hermano Lorenzo fue escritor— y se relacionó con Lope de Vega, quien, siguiendo el principio horaciano *Ut pictura poesis*, dedicó elogiosos poemas a sus bodegones.

## Naturaleza muerta con cesta de fruta

1622–1623  
Óleo sobre lienzo  
55 × 104 cm.

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. 50-52 y p. 126, reproducido.

Exposiciones:  
Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, *Incólume. Bodegones del Siglo de Oro*, 9 octubre 2015 – 28 febrero 2016.  
En depósito a largo plazo en el Museu Nacional d'Art de Catalunya hasta 2024.

Este bodegón de composición controlada, atribuible a Juan van der Hamen en sus primeros años madrileños, concentra todos los elementos sobre la estrecha repisa de un alféizar de piedra. Se suprimen las jambas laterales, reduciendo el escenario a un espacio poco profundo y dirigiendo la atención plenamente hacia los objetos. En el centro se sitúa una cesta de mimbre colmada de aterciopelados melocotones, dos de los cuales han rodado hacia delante para ocupar, con deliberada precisión, el espacio inmediatamente anterior.

A uno y otro lado, tallos cargados de fruta cuelgan de finas cuerdas: a la izquierda, cinco peras sonrosadas; a la derecha, un racimo de uvas pálidas y translúcidas, representadas con precisa observación de su pruina y de la caída de la luz sobre la piel. En el extremo inferior izquierdo, hojas de higuera e higos maduros llenan el espacio restante de la repisa, evitando cualquier sensación de vacío visual y ocupando cada parte de la composición, como es característico de sus obras de este periodo.

La composición sigue el esquema desarrollado por Van der Hamen entre 1622 y 1624: cesta central, motivos colgantes en los flancos e intervalos calibrados de espacio negativo. Entre las obras comparables se encuentran *Bodegón con cesta de fruta y aves* (colección particular, 1622) y *Cesta de melocotones, higos y uvas colgantes* (Colección Naseiro, c. 1623). El tratamiento de los melocotones y de la piel vidriosa de las uvas se alinea estrechamente con ambos. La inclusión de hojas en los tallos colgantes conecta la pintura con el temprano acercamiento de Van der Hamen al austero naturalismo de Juan Sánchez Cotán, recurso que abandonó después de 1626 cuando adoptó estructuras más elaboradas, prefiriendo los estantes.

Este modelo compositivo —una cesta central flanqueada por fruta colgante— adquirió rápidamente difusión entre otros pintores de bodegones. Alejandro de Loarte lo adaptó en su firmado *Bodegón con cesta de uvas y frutas* (Colección Arango, 1624), aunque con un tratamiento notablemente distinto. Miguel de Pret empleó la misma estructura subyacente en su *Bodegón con cesta de ciruelas, higos y un melón sobre un alféizar con pimientos, uvas y membrillos colgantes* (Colección Abelló). Su rápida asimilación indica hasta qué punto la fórmula de Van der Hamen influyó en el desarrollo del bodegón español a comienzos del siglo XVII.

## Naturaleza muerta con frutas y jarrón

1626  
Óleo sobre lienzo  
56 × 99 cm.

Firmado y fechado en la parte inferior derecha:  
“Ju Valderamen fa’/1626”.

Procedencia:  
Colección particular.

Bibliografía:  
J. R. Triadó, «Juan van der Hammen bodegonista»,  
*Estudios pro Arte*, n.º 1, 1975, p. 50;  
J. R. Triadó, *El bodegón en la pintura española del siglo  
XVII*, Universitat de Barcelona, 1982, II, p. 491;  
A. Marí, F. Q. Corella, J. Y. Gaso et al., *Incólume.  
Bodegones del Siglo de Oro*, cat. exp., Barcelona 2015,  
pp. 54-57 y pp. 126-127, reproducido.

Exposiciones:  
Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya,  
*Incólume. Bodegones del Siglo de Oro*, 9 octubre 2015 –  
28 febrero 2016.



En este firmado *Bodegón con frutas y vaso* (1626), Juan van der Hamen dispone un conjunto de frutas y objetos sobre dos repisas de piedra escalonadas. La composición es audazmente asimétrica y, sin embargo, equilibrada. En el estante superior, una cesta de mimbre rebosa de grandes granadas doradas, cuyas formas redondeadas se perfilan contra un fondo oscuro. El nivel inferior muestra una única granada demasiado madura (con la corteza abierta revelando las semillas rojas), un grupo de ciruelas, un pequeño jilguero posado con curiosidad, un racimo de uvas colgante en el ángulo superior derecho y una jarra o vaso con tapa de metal oscuro y reflectante. Esta disposición de «estantes graduados» —un nivel sobre otro— supuso una innovación respecto a los rígidos bodegones de un único plano de la década anterior. Van der Hamen orquesta cuidadosamente los objetos en el espacio: la cesta en el estante superior izquierdo y el recipiente en el inferior derecho establecen un diálogo diagonal, mientras que las frutas dispersas y el ave conectan visualmente ambos niveles. El resultado es un bodegón dinámico y armonioso, donde cada elemento respira en un entorno amplio y despejado.

Una única fuente de luz procedente de la izquierda ilumina brillantemente la geometría pálida de las repisas de piedra y la redondez de las frutas, proyectando sombras nítidas hacia la derecha. La cesta de granadas arroja una sombra marcada sobre el frontal del estante superior, y la granada solitaria del nivel inferior proyecta su sombra en la superficie que la sostiene. Entretanto, el fondo se sumerge en una profunda oscuridad tenebrista, semejante a los vacíos radicales de los primeros bodegones de Juan Sánchez Cotán. Este lienzo recuerda otros bodegones de Van der Hamen en los que recurre al formato de estantes escalonados, en particular otro firmado y fechado en 1626, el *Bodegón con frutas y vidrios* conservado en el Museum of Fine Arts, Houston. En ambos, la cesta de granadas se sitúa en el estante superior a la izquierda del espectador, mientras que en el estante inferior aparecen la jarra y las ciruelas.

La variedad de frutas maduras probablemente conlleva múltiples connotaciones. Las granadas, con su miríada de semillas, eran símbolos tradicionales de fecundidad y resurrección (en el arte cristiano evocaban la Iglesia o la vida eterna mediante la resurrección de Cristo). Las uvas podían significar igualmente la

Eucaristía —su jugo recordando el vino de la Última Cena y la sangre de Cristo— o, más ampliamente, la cosecha otoñal y la fugacidad de los placeres terrenales. Las ciruelas y otras frutas de hueso quizá aludieran a los deleites sensoriales efímeros, un tema común en los bodegones del Siglo de Oro. La presencia del jilguero es especialmente significativa: el ave se asociaba con la Pasión de Cristo (según la leyenda, adquirió su marca roja al arrancar una espina de la corona de Cristo, manchándose con su sangre) y aparece con frecuencia en pinturas religiosas como símbolo de sacrificio o salvación. El conjunto evoca asimismo la célebre anécdota grecorromana de Zeuxis y Parrasio, los dos pintores griegos del siglo V a.C. que representaban uvas con tal verosimilitud que los pájaros descendían para picotearlas. Van der Hamen había recurrido ya a este *topos* en bodegones de 1621 y 1622, basando sus composiciones en las de Frans Snyders (1579–1657).

Cada objeto se distingue por su calidad superficial, invitando casi al espectador a sentir el frío de la cerámica o del metal y a saborear la fruta madura con la mirada. Van der Hamen fue especialmente elogiado por su capacidad de recrear la realidad; de hecho, sus amigos letrados en Madrid —entre ellos Lope de Vega y Luis de Góngora— lo elogiaron abiertamente, maravillados ante cómo sus objetos pintados podían rivalizar con la naturaleza. Esta combinación de observación científica y disposición estética constituye un rasgo fundamental de su estilo. Sus obras eran lo bastante sofisticadas para ser celebradas por los poetas y alojadas en palacios, pero seguían fieles a las imágenes

cotidianas de frutas, fauna y utensilios domésticos. Así, el lienzo encarna la doble naturaleza del bodegón barroco español: austero y suntuoso a la vez, realista y alegórico, nutrido de influencias internacionales pero forjando una visión netamente española: la culminación de las tendencias realistas del norte de Europa unida al humanismo renacentista.

En 1626, Van der Hamen tenía unos treinta años y se hallaba en el punto álgido de su capacidad creativa. Su estilo personal se había consolidado y experimentaba con nuevas composiciones (el formato de estantes escalonados) que marcarían tendencia. Es por esta época cuando también empezó a pintar obras más fastuosas con objetos lujosos (cristalerías finas, porcelanas importadas, confitería elaborada), adaptándose al gusto cosmopolita de los patronos madrileños. Estilísticamente, la pintura se sitúa en el cruce de las influencias de Van der Hamen. Al principio de su carrera (ca. 1615–1620), sus bodegones eran más simétricos, frontales y austeros, reflejando la huella de Juan Sánchez Cotán y otros pioneros españoles, así como la precisión de los miniaturistas flamencos y la intensidad dramática del caravaggismo. Sin embargo, hacia mediados de la década de 1620, Van der Hamen había adoptado plenamente la asimetría y la profundidad, inaugurando nuevos formatos de bodegón. *Bodegón con frutas y vaso* es uno de los primeros de estos experimentos; de hecho, 1626 marca la introducción de su fórmula de “estantes graduados”, que se convertiría en su contribución más característica a la pintura de bodegones en España.



## Bodegón con peras

c. 1622  
Óleo sobre lienzo  
21 x 27,8 cm.

Procedencia:  
Colección particular, Madrid.

### Referencias

P. Cherry, *Arte y naturaleza. El bodegón español en el siglo de oro*, Madrid, 1999.

W. Jordan, *Juan van der Hamen*, Ann Arbor, 2002.

W. Jordan, *Juan van der Hamen y León and the Court of Madrid*, New Haven & Londres, 2005.

W. Jordan y P. Cherry, *Spanish Still Life from Velazquez to Goya*, Londres, 1995.

Este delicioso conjunto de frutas de verano es característico de los pequeños bodegones que Juan van der Hamen realizaba para su venta a coleccionistas privados. Según el historiador William Jordan, composiciones de este tipo alcanzaron tal fama incluso en vida del artista que «cualquiera al verlas sabría de inmediato de quién eran».

La obra emplea el recurso del alféizar utilizado por el pionero del bodegón español, Juan Sánchez Cotán. Pero, mientras Cotán describía sus objetos con un naturalismo casi ascético, Van der Hamen escogía motivos más suntuosos, acordes con los gustos cortesanos de su clientela.

Más allá del atractivo inmediato del tema, la pintura muestra la estructura cuidadosamente equilibrada y la minuciosa atención a las superficies que definen los bodegones más logrados de Van der Hamen en los primeros años de la década de 1620. Un estrecho alféizar cruza la composición horizontalmente y sostiene una amplia bandeja metálica —probablemente de estaño— típica de los interiores domésticos de los siglos XVI y XVII. Una luz rasante procedente de la izquierda modela cada forma con atención minuciosa al contorno y la piel, destacando los precisos toques de brillo que recorren el borde del plato y centellean en los volúmenes de la fruta. Las piezas parecen asentarse en un ritmo común, con siluetas curvas que se responden entre sí y repiten la elipse marcada por la bandeja. Esta armonía se refuerza mediante la contención deliberada de la paleta: verdes oliva, pajizos y ocres suaves, animados por pequeños toques coral en algunas peras, de modo que el color sirve a la estructura sin competir con ella.

El *Plato con ciruelas y guindas* de Van der Hamen (c. 1631, Museo del Prado) es idéntico en tamaño y presenta una bandeja metálica similar; en ambas obras la luz se difunde suavemente desde la izquierda y permite la rigurosa definición de la forma, firmeza, textura y color de las frutas, evidencia de la preocupación del artista por la descripción exacta y de su aspiración a ofrecer al espectador —ayer y hoy— una apariencia de realidad.



# Juan de Zurbarán

(Llerena, 1620 – Sevilla, 1649)

Nació en 1620 en Llerena, hijo del primer matrimonio de Francisco de Zurbarán. Se formó junto a su padre en Sevilla y se supone que colaboró con él hasta su matrimonio en 1641. Es probable que en 1644 ya fuera un pintor independiente con taller propio, pues se declara “pintor” con ocasión del tercer matrimonio de su padre. Murió en 1649 a causa de la epidemia de peste.

Sabemos muy poco sobre su personalidad artística, ya que apenas existen datos documentales y sus obras se imbrican estrechamente con el estilo paterno. Solo se conocen dos obras firmadas con precisión: *Plato con uvas*, en una colección particular de Burdeos, fechado en 1639, y *Bodegón de cocina*, conservado en el Museo de Kiev y datado en 1640. Sus composiciones funden los modelos de Juan van der Hamen con los de su padre, aunque se distinguen por una atención meticulosa al detalle y una iluminación claramente tenebrista. Buscó los efectos lumínicos más extremos, intensificando la ilusión de un volumen casi escultórico y el modelado de las formas mediante la profundización de los negros. Sus pinturas revelan la influencia de las naturalezas muertas napolitanas contemporáneas, que le permitieron alterar el paradigma clásico del bodegón y avanzar hacia soluciones más audaces, convirtiéndolo en uno de los grandes maestros del género en España.

## Cesta de ciruelas y una rodaja de melón

1640-1650  
Óleo sobre lienzo  
25,5×28,8 cm.

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. 68-71 y pp. 129-130, reproducido.

Exposiciones:  
Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, *Incólume. Bodegones del Siglo de Oro*, 9 octubre 2015 – 28 febrero 2016.

*Agradecemos al Dr. Ángel Aterido haber confirmado la atribución del presente lienzo a Juan de Zurbarán.*

Este bodegón de carácter íntimo se organiza en torno a una cesta de mimbre colmada de ciruelas europeas moradas cuyos tensos pellejos captan y reflejan la luz. Una ciruela ha rodado fuera de la cesta y se sitúa aislada a la izquierda, proyectando una sombra suave. Sobre el montículo de fruta reposa una rodaja de melón de la variedad llamada «Santa Claus» o *pell de gripau* (“piel de sapo”), entonces cultivada en la península ibérica. De forma alargada, con corteza gruesa verde estriada y carne pálida blanquecina, contrasta marcadamente con el melón Cantalupo de forma redondeada y pulpa color calabaza, habitual en los bodegones italianos y franceses. Resultan particularmente llamativos el delicado tratamiento de las pepitas sobre la carne blanquecina y la mosca semidifuminada, atraída por la dulzura de la fruta, que se posa sobre su superficie.

Aunque la posición de la rodaja de melón, precariamente apoyada sobre las ciruelas, es algo inusual, constituye una innovación de notable fuerza imaginativa y visual. El melón fue un motivo recurrente en la tradición del bodegón desde sus etapas más tempranas —basta pensar en Sánchez Cotán, Van der Hamen y Loarte—, pero no puede identificarse ningún precedente claro ni paralelo para esta disposición concreta dentro de la tradición pictórica del Siglo de Oro español. No obstante, pueden establecerse ciertas analogías con otras composiciones en las que una rodaja de melón se coloca sobre otro elemento, por lo general el resto de la misma fruta: por ejemplo, el *Bodegón con cesta de higos, cesta de ciruelas, melón y fruta colgante* de Miguel de Pret (Colección Abelló, fechado entre 1630 y 1640), un bodegón de Peter Binoit (m. 1632) vendido en Christie's el 5 de julio de 2007 (lote 51), y un bodegón anónimo anteriormente atribuido a Louise Moillon, hoy en colección particular y fechado entre 1630 y 1640.<sup>1</sup> El motivo de la mosca sobre el melón es también un recurso habitual en la pintura de bodegón, como en la mencionada obra de Miguel de Pret y en el *Bodegón con melón* de Giovanna Garzoni (Palazzo Pitti, Florencia, fechado entre 1642 y 1650).

La prominencia otorgada a la cesta de mimbre en un lienzo de tan reducido formato sugiere que la pintura pudo haber formado parte de una composición mayor, quizá una escena religiosa, de la que este fragmento habría sido recortado. En su estado actual, la obra se caracteriza por una disposición austera y rigurosamente controlada. El realismo estricto, la paleta terro-

sa y las formas modeladas mediante un fuerte contraste de luz contra un fondo oscuro evocan el modo de Francisco de Zurbarán. Puede compararse, por ejemplo, con su *Cesta de manzanas y melocotones* (45 x 54 cm), circa 1630, cuyo paradero actual se desconoce.<sup>2</sup>

El motivo de una pieza de fruta caída de la cesta es común en los primeros bodegones españoles, especialmente en los de Van der Hamen y el Maestro de Stirling Maxwell, a los que Zurbarán pudo haber tenido acceso en colecciones cortesanas o durante su visita a Madrid en 1634. Un espíritu zurbaranesco se advierte también en dos bodegones con cestas de fruta sobre fondo oscuro, en colecciones privadas y publicados por

Torres Martín, atribuidos inicialmente a Francisco de Zurbarán y posteriormente a un seguidor anónimo (con la posibilidad de que este fuera Pedro de Campobón).<sup>3</sup> Un bodegón adicional, estrechamente relacionado y conservado en el Raleigh Museum de Carolina del Norte, fue atribuido por Pemán a la «escuela de Zurbarán» y por Torres Martín a un pintor sevillano anónimo del siglo xvii.<sup>4</sup>

Sobre la base de estas consideraciones, la obra pertenece claramente a la tradición sevillana del bodegón hacia 1640–1650 y revela una profunda dependencia del lenguaje de Francisco de Zurbarán.



1 D. Alsina, *Louyse Moillon: Paris, vers 1610–1696: la nature morte au Grand Siècle: catalogue raisonné* (Dijon: Fatou, 2009), 228.

2 O. Delenda, *Francisco de Zurbarán, 1598–1664: catálogo razonado y crítico*, vol. 1 (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2009), 152–53.

3 R. Torres Martín, *Zurbarán: el pintor gótico del siglo xvii* (Sevilla: Gráficas del Sur, 1963), cat. núm. 109. R. Torres Martín, *La naturaleza muerta en la pintura española* (Barcelona: Seix y Barral, 1971), p. 62, pl. 34 y fig. 29.

4 C. Pemán, "Juan de Zurbarán," *Archivo Español de Arte* 31, núm. 123 (1958): 193–211, esp. 207 and pl. VI.

## Maestro de Stirling-Maxwell

(Toledo, activo c. 1610–1640)

Es frecuente en la historiografía artística denominar a un artista anónimo a partir del nombre de un coleccionista. Así, utilizamos la denominación de Maestro de la Colección Stirling-Maxwell para agrupar las obras de un pintor anónimo del siglo XVII especializado en la naturaleza muerta, según el análisis de Cherry y Jordan presentado en la exposición *Spanish Still Life from Velázquez to Goya*, celebrada en Londres en 1995. Los hispanistas se basaron en un bodegón, *Naturaleza muerta con pez y cesta de fruta*, que había pertenecido al historiador del arte escocés Sir William Stirling Maxwell, figura clave del siglo XIX tanto en el coleccionismo como en los estudios hispánicos. El propio Stirling Maxwell fue un erudito, autor y coleccionista de renombre, cuyo legado se conserva hoy en parte en la Universidad de Glasgow. Jordan propuso identificar a este maestro con Alonso de Escobar, una sugerencia que no ha tenido gran aceptación entre los especialistas españoles.

Lo que sí parece claro es que el Maestro de Stirling-Maxwell se sitúa en la órbita de Juan Sánchez Cotán, pues recurre al mismo dispositivo del marco de ventana y a una disposición simétrica de los objetos. Se trata de un pintor aún anónimo, pero dotado de una personalidad propia, con un sólido dominio técnico y una clara voluntad de captar la realidad física y la textura de los frutos, objetos o animales que componen sus escenas.

## Bodegón con cesta de fruta, melón y uvas

1615–1625  
Óleo sobre lienzo  
66 × 82 cm.

Procedencia:  
Colección particular.

Bibliografía:  
W. B. Jordan y P. Cherry, *Spanish Still Life from Velázquez to Goya*, New Haven y Londres: Yale University Press, 1995, pp. 32-33, fig. 19.  
A. Marí, F. Q. Corella, J. Y. Gaso et al., *Incólume. Bodegones del Siglo de Oro*, cat. exp., Barcelona 2015, pp. 42-44 y p. 125, reproducido.

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

Dispuesta sobre la angosta repisa de una ventana ficticia, esta naturaleza muerta reúne un conjunto meticulosamente ordenado de productos que parecen a un tiempo casuales y estudiados. En posición central se encuentra una cesta de mimbre rebosante de higos y uvas negras, cuyo borde se alinea con el eje horizontal del alféizar para anclar la escena. A ambos lados de este punto de equilibrio, cuatro melocotones dorados por el sol reposan directamente sobre la superficie pétreo, sus pieles aterciopeladas captando sutilmente la luz rasante.

Suspendida arriba, y por tanto aislada contra el fondo tenebroso, cuelga una secuencia de provisiones sujetas por cordeles finos: primero una ristra de pimientos rojos; después dos compactos racimos de uvas cuyo leve pruina se describe con minuciosidad casi gemológica; y finalmente una modesta cucúrbita —en realidad una variedad de “spaghetti squash”, confundida por algunos autores con un melón—. El ángulo inferior derecho, espacio que varios contemporáneos habrían dejado vacío, se anima con un par de cardos en flor, cuyos involucros espinosos avanzan más allá del plano pictórico y refuerzan la ilusión de profundidad tangible.

Al representar fruta conservada en un interior sombrío y piezas colgadas para su preservación, el pintor declara su fidelidad a un naturalismo sin afeites. Sin embargo, esta aparente sencillez cumple también dos fines estratégicos. Por un lado, brinda al artista la oportunidad de desplegar su pericia técnica en la recreación de superficies, pesos y transparencias. Por otro, funciona como un calculado guiño al gusto contemporáneo: los patronos de comienzos del siglo XVII valoraban estas composiciones en apariencia ingenuas, en las que la Naturaleza no parecía ni idealizada ni ordenada para halagar el boato cortesano.

El lienzo retoma, en un formato ligeramente más reducido, una obra de idéntico asunto (104 × 79 cm, colección particular) atribuida a la misma mano anónima. Aunque a primera vista ambas parecen casi réplicas —los objetos ocupan posiciones en esencia equivalentes—, un examen atento revela divergencias notables. La versión de mayor tamaño concede mayor aire entre los racimos suspendidos y la cesta central, relajando así la tensión compositiva y, si se quiere, atenuando la inmediatez ilusionista. Tales contrastes su-

gieren que la pintura más pequeña podría constituir la declaración preliminar, cuyo formato más comprimido acentúa el efecto teatral.

En su lenguaje formal, el bodegón acusa de manera inequívoca la deuda con Juan Sánchez Cotán: el alféizar ortogonal, el fondo abruptamente iluminado y, sobre todo, el motivo de los alimentos suspendidos por cordeles atestiguan la influencia perdurable del maestro castellano. Ese mismo vocabulario, difundido a través de los paneles pioneros de Cotán, sostiene el desarrollo inicial de la naturaleza muerta en los círculos de la España central y nutre las composiciones de artistas posteriores.

Esa misma genealogía se reconoce, por ejemplo, en lienzos atribuidos por Peter Cherry y William Jordan a Juan van der Hamen —*Cesta de melocotones, higos y racimos de uvas colgantes* (antigua Colección Naseiro) y *Bodegón en una cocina* (Colección de los marqueses de Marañón)—, así como en el *Bodegón con cesta de higos, cesta de ciruelas, melón y frutas colgantes* firmado por Miguel de Pret (Colección Juan Abelló).

A la luz de todo ello, este *Bodegón con cesta de fruta, melón y uvas* muestra al Maestro de Stirling-Maxwell tomando el modelo cotanesco y adaptándolo a sus propios fines, comprimiendo la composición y otorgándole una presencia equilibrada y vivaz que pronto gozó del favor de los coleccionistas.



## Maestro de las Vanitas Escritas

(Activo hacia 1650)

Pintor anónimo de la segunda mitad del siglo XVII, activo en Madrid. Su corpus se ha visto incrementado recientemente con un grupo de bodegones que habían sido erróneamente atribuidos a Francisco Palacios, dos de los cuales se vendieron en Londres en 1979 y procedían del Quejigal de la familia Hohenlohe. La historiografía lo ha denominado de este modo porque acostumbra a incluir textos escritos en latín en sus composiciones.

### *Vanitas con globo zodiacal, vela encendida, dados, libros, naipes y flores sobre mesa con paño*

c. 1650  
Óleo sobre lienzo adherido a madera  
50 × 63 cm.

Inscripciones:  
en un libro, *VERUM ET FALSUM* («Verdadero y falso»); en una hoja de papel, *HEC SOLA VIRTUS* («Solo esta es la virtud»)

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. 84-87 y pp. 132-133, 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.

En el centro se alza un globo zodiacal insertado en una armilla esférica, cuya superficie clara recoge la luz que entra por la izquierda. A ese lado, un jarrón oscuro de vidrio contiene flores frescas, mientras que, más abajo, una pila de volúmenes atados con cordones muestra el desgaste del tiempo. En el extremo derecho, un pequeño libro abierto y un candelero de bronce con una llama vacilante completan el conjunto. Cerca de la base del globo descansan unos dados, y en el ángulo inferior izquierdo asoma una baraja de naipes españoles; todo ello dispuesto sobre un paño de rico estampado.

La atención del pintor a las superficies —desde las páginas semejantes al pergamino y el cuero gastado hasta los frágiles pétalos— convierte los objetos en emblemas silenciosos del paso del tiempo. En la pintura hispana del siglo XVII, las composiciones de Vanitas gozaron de notable éxito entre los círculos cortesanos y eclesiásticos.<sup>1</sup> Esta obra recurre a un repertorio de motivos propio de la cultura postridentina, donde la meditación sobre la brevedad de la vida (*memento mori*) y el engaño de los bienes mundanos servía como estímulo para la reforma espiritual.<sup>2</sup> Aquí, los libros desempeñan un papel central. La inscripción *VERUM ET FALSUM* («Verdadero y falso») sitúa la lectura en el terreno del discernimiento moral, mientras que el papel con *HEC SOLA VIRTUS* («Solo esta es la virtud») exhorta directamente a la virtud como único bien perdurable. Sin embargo, la materialidad gastada de la biblioteca matiza ese mensaje positivo, recordando que incluso las obras humanas, también las intelectuales, sucumben al tiempo si no se alinean con la verdad divina.

El globo zodiacal y su estructura armilar aluden a la medición erudita del cosmos y, por extensión, a la aspiración de comprender el orden de la creación. Los dados y los naipes representan los «engaños del mundo» y contraponen al estudio disciplinado que encarnan los libros. La vela —ya reducida a un corto cabo— introduce un acento temporal: su llama vacilante evoca la fragilidad de la vida, mientras que la oscuridad circundante sugiere la inminencia de su extinción. Las flores, en un punto intermedio entre la floración y el declive, constituyen el análogo natural más inmediato de ese tema. Es notable la ausencia del cráneo: el pintor recurre en su lugar al contraste entre aprendizaje devoto y distracción ociosa, y al envejecimiento visible de la materia, para visualizar la mortalidad.

La obra puede atribuirse con fundamento al anónimo pintor madrileño conocido convencionalmente como el Maestro de las Vanitas Escritas, activo a mediados del siglo XVII.<sup>3</sup> En las últimas décadas se ha ido configurando un corpus identificable en torno a esta personalidad: pequeños bodegones de Vanitas unificados por un lenguaje iconográfico y estilístico propio, que incluye la inserción recurrente de inscripciones morales en latín, a menudo sobre hojas sueltas o en los lomos de los libros. Varias obras hoy relacionadas con este maestro se habían atribuido antiguamente a Francisco Palacios, una opinión actualmente descartada.<sup>4</sup> Los cuadros de la Colección Hohenlohe subastados en Londres en 1979, junto con el resto del legado de Quexigal, han sido fundamentales para distinguir ambas manos. Como ya se ha señalado en la bibliografía, ni aquellos lienzos ni el presente guardan afinidad estilística significativa con los dos bodegones firmados por Palacios y publicados por Xavier de Salas, fechados en 1648.<sup>5</sup>

Dentro del catálogo del maestro, una Vanitas vendida en Sotheby's Nueva York en 2005 ofrece el paralelo más directo con la composición aquí estudiada. Comparte no solo el pequeño formato, la combinación de motivos eruditos y lúdicos y la iluminación fría y uniforme, sino también dos rasgos muy específicos: el mismo paño enfatizado que cubre la mesa, con pliegues análogos, y la repetición de la máxima latina *HEC SOLA VIRTUS* en una hoja de papel sobresaliente. Una composición igualmente cercana apareció en Sotheby's Mónaco, 17-18 junio 1988, lote 819 (una de un par), lo que confirma la persistencia de un modelo dentro del taller o práctica de este artista aún anónimo. Para otros ejemplos comparables, véanse la pareja de Vanitas subastada en Christie's, Mónaco, 3 abril 1987, lote 60, y la vendida en Sotheby's Londres, 5 julio 1995, lote 286.



1 Véase W. B. Jordan y P. Cherry, *Spanish Still Life from Velázquez to Goya*, Londres 1995, pp. 21-23.

2 Véase W. B. Jordan, *Spanish Still Life in the Golden Age, 1600-1650*, Fort Worth: Kimbell Art Museum / Toledo Museum of Art, 1985, p. 20.

3 Agradecemos al Dr. Ángel Aterido la confirmación de esta atribución.

4 Para más información sobre el pintor, véase J. L. B. Moya, «El pintor Francisco de Palacios. Algunas...», *Archivo Español de Arte*, 1987, pp. 425-436.

5 X. de Salas Bosch, «Sobre dos bodegones de Francisco de Palacios», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XI, n.º 33 (1935), pp. 275-278.

# 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 Enlightenment<sup>1</sup>

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 catalogue<sup>2</sup>, 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.”<sup>3</sup> 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 galleries<sup>4</sup>. 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 Arellano<sup>5</sup>, 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*<sup>6</sup>; 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 painting<sup>7</sup>. 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 holdings<sup>8</sup>.

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 arguments<sup>9</sup>. 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 inscribed<sup>10</sup>.

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 focus<sup>11</sup>. 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 context<sup>12</sup>, 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 century<sup>13</sup>. 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 1980s<sup>14</sup>. 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 purposes<sup>15</sup>. 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 subject<sup>16</sup>.

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 ceramics<sup>17</sup>, 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 botany<sup>18</sup>, 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 Baroque<sup>19</sup>. 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 attention<sup>20</sup>.

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.”<sup>21</sup> 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 Madrid<sup>22</sup>.

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 Turin<sup>23</sup>, 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 1856<sup>24</sup>. 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 Exhibition<sup>25</sup>—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 themes<sup>26</sup>—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.”<sup>27</sup> 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)<sup>28</sup>.

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 collection<sup>29</sup>, 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 Camprobín, 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 1949.

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.<sup>1</sup> 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...".<sup>2</sup> 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-

ered artificial, since they bring together species that bloom at different times of the year. Combined with the absence of human figures and a slight air of neglect, the fragile butterfly, the scattered petals and the fallen stalk with a budding flower on the table subtly allude to the fleeting nature of earthly pleasures and the transience of life.



### Plate of figs

c. 1656  
Oil on canvas  
25 × 30 cm; 9 7/8 × 11 3/4 in.  
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. 88-91 and pp. 133-134, 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.

This intimate yet exquisitely wrought still life presents a shallow Talavera de la Reina earthenware dish, its tin-glazed surface encircled by a cobalt-blue fillet, heaped with ripe figs and set against a tenebrous, undefined background. In the pictorial culture of seventeenth-century Spain, the fig - emblem of late-summer abundance and, in monastic literature, of spiritual

sweetness - was a favoured motif in compositions that extol both the sensuous delights of the table and the painter's virtuosity in mimetic description.

Talavera pottery enjoyed extraordinary diffusion throughout Castile during the *Siglo de Oro*. Contemporary writers - Tirso de Molina, Lope de Vega and Cervantes among them - frequently allude to it, situating such ware in the interiors of respectable, if not opulent, households. While literary testimony has encouraged some scholars to read Talavera as a social signifier, its pictorial appearances are comparatively scarce. The decision to record an object of quotidian utility accords with the post-Tridentine valorisation of *veritas* - the sober portrayal of the material world as a conduit to moral reflection.

The earliest extant Spanish still lifes to feature figs are the two small canvases attributed to Blas de Ledesma (act. 1602-14) in the Masaveu Collection, where the fruit is served in a metallic dish. For a ceramic counterpart one must look to Juan van der Hamen y León, whose Madrid-based workshop, during the 1620s, explored an array of fig presentations: wicker baskets, small hampers, glass and bronze tazze, metal salvers, and - of particular pertinence - Talavera dishes in *Dish of Fruit*, *Hanging Grapes and Vase of Flowers* (1622, Real Academia de San Fernando), the paired *Still Life with a Laid Table* (c. 1624, Düsseldorf; formerly coll. Marqués de Casa Torres), and other variants. Alejandro de Loarte likewise adopted Talavera vessels, though never in concert with figs.

Van der Hamen's example proved formative for the next generation of *bodegón* painters active in both Madrid and Seville from the 1630s onwards. The present canvas, through its measured geometry, raking lateral illumination and minute handling of surface textures, aligns most closely with the Sevillian practice. It has at times been associated with Juan de Zurbarán (1620-1649), whose oeuvre consists exclusively of still lifes indebted to courtly prototypes of the same decade. Yet Zurbarán invariably preferred metal bowls; the stylistic divergences in facture and chromatic temperature further weaken that attribution.

A more persuasive authorship points to Pedro de Campobón (1605-1674). The composition shares striking affinities with his signed and dated *Still Life with a Bowl of*

*Fruit* (1656, private collection): the vantage from slightly above the rim, the oblique placement of the dish, the calibrated alternation of cool and warm passages, and the distinctive highlights that glint upon both glaze and pulp. These correspondences, coupled with Campobón's documented activity in Seville and his predilection for single-dish ensembles, justify the assignment of *Plate of Figs* to his mature period, circa 1656.

### Juan de Espinosa

(Active, 1628-1659)

A painter whose biography remains largely unknown, Juan de Espinosa was active in the first half of the seventeenth century in Madrid, with his name appearing alongside other artists of the same name in documentation between 1628 and 1659. He was a contemporary of Alejandro de Loarte and associated with the royal circle in Madrid. His common name has caused some confusion, as at least two painters bearing the same name were present at the Court during his time. Espinosa likely turned to still-life painting in his later years, encouraged by the success of the genre.

He is a refined still-life painter, a pictorial virtuoso. Fruits, especially grapes, abound in his compositions, demonstrating remarkable technique. He was well-versed in the principles of chiaroscuro, so fashionable in the early seventeenth century, a device that allowed him to accentuate the volumes of forms. Espinosa also painted birds and favoured exotic elements when depicting ceramic pieces, richly ornamented silverware, and seashells brought from the Americas.

His still lifes serve as inventories of contemporary banquets, departing from the austerity of Sánchez Cotán. He delighted in rendering everyday objects, carefully capturing the effects of light upon them. He demonstrated particular sensitivity in depicting gilded silver vessels and goblets, as well as the play of light through the liquid in glass jugs. His renown is attested by the frequent appearance of his name in the inventories of Madrid collections. Stylistically, he cultivated a luminous tenebrism that enhances reddish tones and aligns him with Juan Fernández Labrador.



### Still Life with Apples, Walnut, Grapes and Acorns

c. 1646  
Oil on canvas  
60 × 43.5 cm; 23 5/8 × 17 1/8 in.  
Provenance: Private collection.

Literature:  
W. B. Jordan and S. Schroth, *Spanish Still Life in the Golden Age, 1600-1650*, Fort Worth: Kimbell Art Museum, 1985, p. 170, fig. VIII.2.  
W. B. Jordan, *La imitación de la naturaleza: los bodegones de Sánchez Cotán*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 1992, p. 72; repr. p. 73, fig. 1.  
P. Cherry, *Arte y naturaleza: el bodegón español en el Siglo de Oro*, Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, p. 210, fig. 140.  
A. Marí, F. Q. Corella, J. Y. Gaso et al. *Incólume. Bodegones del Siglo de Oro*, exh. cat., Barcelona 2015, pp. 72-75 and pp. 130, reproduced.

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

Juan de Espinosa had a pivotal role in the development of Spanish still life painting from the second third of the seventeenth century, and the present canvas is exemplary of his achievements, both in its medi-

um-sized format and in the carefully calibrated structure of its composition.

Within this framework, Espinosa acknowledges his debt to earlier masters who, like himself, cultivated a genre particularly esteemed at the Madrid court. The present still life reveals above all the influence of Juan van der Hamen (1596–1631), whose major works Espinosa would undoubtedly have known. He borrowed certain figurative motifs in a process of informed assimilation which, however, never lapses into mere imitation. On the contrary, while his work recalls established precedents, Espinosa consistently reasserted his own artistic identity through distinctive compositional formulae and, above all, through a rigorous technique that yielded remarkably subtle effects.

Working with a restrained chromatic range, Espinosa succeeds in elevating the ostensible simplicity of his subject matter, transforming quotidian objects into near-geometrical forms of a more poetic nature. The short, deft brushstrokes that animate the apples in the foreground showcase his mastery in the use of light, intensifying the tenebrous backdrop - dark, recessive, and deliberately impenetrable - a device that aligns him with the painters active at the Madrid court between the 1620s and 1640s. His use of objects suspended on strings - grapes and acorns poised in a transitional space - further recalls the solutions developed earlier by Van der Hamen and, before him, by Juan Sánchez Cotán (1560–1627). In this regard, it is instructive to recall a comparable still life in the Museo Nacional del Prado, in which Espinosa employs *trompe-l'œil* effects with remarkable deliberation, the objects arranged on staggered shelves, in accordance with earlier models by Van der Hamen. Given that the Prado painting is signed and dated 1646, it is reasonable to propose that the present canvas was executed around the same time.

Espinosa's still lifes distinguish themselves by their high aesthetic ambition and the artist's refined technical vocabulary. His rendering of grape clusters became a hallmark of a figurative culture contemporaneous with that of Juan Fernández, known as "el Labrador" (active in Madrid during the first half of the seventeenth century), who likewise employed grapes as a recurrent motif. Both painters, drawing upon literary traditions such as Pliny the Elder's *Natural History*, in

which the technical virtuosity of ancient Greek painters is celebrated, sought to blur the boundary between natural truth and painted likeness. Their works participate in the longstanding ambition to deceive the eye, thereby affirming the intellectual status of painting in accordance with the humanist notion - derived from Horace's *ut pictura poesis* - that equates the visual and poetic arts.

### Tomás Hiepes

(Valencia, c. 1600 – 1674)

Tomás Hiepes is the most interesting and productive still-life painter in seventeenth-century Valencia, although insufficient documentation prevents the construction of a fully detailed biography. The limited information available comes from Valencian historiography, particularly Marco Antonio de Orellana, who recognized Hiepes' naturalistic style and praised his work. He was born around 1610, yet no works are known before 1642, leaving a historiographical gap of more than three decades. His career can subsequently be traced through the dated paintings that survive until his death, spanning over thirty years devoted primarily to still lifes, especially of flowers.

He achieved significant success during his lifetime by inventing a floral still-life model—a Valencian prototype, personal and inimitable—lavish, featuring large ceramic and bronze vases, which were greatly admired locally and in the surrounding region. His technique is precise and dense, employing a palette ranging from toasted tones to red, and his compositions are full, abundant, and vibrant. He favoured symmetry, relished the contours of objects, and applied colours in linear glazes that emphasize the qualities of fruits, flowers, and objects. He sought a warm colour range that harmonized with the preparation used—always reddish—typical of Levantine painting of the period.

Hiepes was likely a prolific artist with a large workshop to manage his commissions. In 1654, he signed one of his most beautiful still lifes as an "original", indicating that other compositions produced in his workshop were executed by assistants, a fact evident in the uneven quality of surviving works. His varied and rich repertoire includes local vessels, especially those

from Manises, as well as furniture, metal tableware, and elaborately arranged flowerpots that verge on excess. He painted "fruit landscapes", still-life landscapes inspired by contemporary Italian paintings.

He died in Valencia at the height of his fame on 16 June 1674.



#### Four circular still lifes

c. 1649

Oil on canvas stuck on wood

D. 31.5 cm; 12 3/8 in.

One signed "Thomas Hiepes" at the bottom, the rest on the back.

Provenance: Private collection.

Literature:

I. Oppermann, *Das spanische Stilleben im 17. Jahrhundert: Vom fensterlosen Raum zur lichtdurchfluteten Landschaft*, Berlin 2007, p. 91, figs. 83-86.

A. Marí, F. Q. Corella, J. Y. Gaso et al. *Incólume. Bodegones del Siglo de Oro*, exh. cat., Barcelona 2015, pp. 80-83 and pp. 131-132, reproduced.

Exhibited:

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

Drawn to the atmospheric effects produced by direct light in the open landscape, Hiepes brought his formative and experimental phase as a specialist in still life to a close with these small circular canvases. While evidently intended to decorate, they also afforded him a laboratory for studying natural motifs. The resulting images operate through a subtle dialectic: the landscape acts as a living backdrop, against which fruits, born of the same environment but severed from it, are displayed as objects of contemplation rather than organisms.

Although at this stage it cannot be proved that the four paintings were conceived as a single group, their identical dimensions strongly suggest a shared origin. All four works are constructed according to the same compositional logic: a small number of enlarged motifs are placed close to the viewer, while secondary elements diminish in scale as they recede. Each scene is framed by a cloudy sky and trees that form a kind of aperture through which light enters to strike the foreground objects. In this respect they relate to *Huntsman Drinking* and *Huntsman Slumbering in a Landscape* (Museo de Bellas Artes de Valencia); though those figurative paintings reveal the constraints of similarly narrow formats, with the artist evidently struggling to accommodate full figures convincingly within so tight a field.

Hiepes's handling, compact colour zones laid in short, deliberate strokes, reinforces the stylistic coherence of the series and its high pictorial finish. The brushwork has something of a precise calligraphic character, signalling the assurance with which he resolves problems of balance and object placement in restricted space. The circular format, far from limiting him, appears to have prompted a conscious, self-imposed challenge.

Only one of the four compositions introduces a man-made object: an arresting ceramic fruit bowl, a motif familiar from Hiepes's earlier still lifes and at times carrying marked iconographic weight. Its presence confers a discreet air of exoticism, recalling the still-life language of Jacques Linard (c. 1600–1645). Linard's *China Porcelain with Flowers* of 1640 (Museo Thyssen-Bornemisza) comes closest in spirit to Hiepes's Valencian canvases in this respect.

The Prado preserves two of Hiepes's still lifes - *Still Life with Figs* and *Still Life with Grapes*, the latter signed and dated 1649 - which, despite their rectangular format, share key features with the present *tondi*. The dated Prado example offers a secure anchor, making it likely that these four circular works were executed in or around 1649. The Museo Fundación Lázaro Galdiano owns two small still lifes by Pedro de Medina (c. 1620–1691) that testify to a broader Baroque practice of producing modest-format paintings of this sort. Their original function, however, remains unclear: they may have served as decorative panels - perhaps for a domestic dining room - or as *divertimenti*, born from an interest in geometric experimentation preparatory to more ambitious undertakings.

The appeal of the genre endured. In 1771 Luis Egidio Meléndez (1716–1780) painted his *Still Life with Watermelon and Apples* (Museo del Prado) and related works, demonstrating the continuing success of such compositions. Still later, Gustave Courbet (1819–1877), in his final years, returned to open-air still life to explore the vivid tension between fertile nature and objects already entering decay.



**Still life of flowers in a sculpted vase with two putti on a red draped table**

Oil on canvas  
95 × 73 cm; 37 3/8 × 28 3/4 in.  
Provenance: Private collection.

This striking still life belongs to the celebrated group of large *floreros* by Tomás Hiepes in which a monumental porcelain vase, adorned with a frontal quadriga, painted in relief, and gilt-bronze mounts, serves as the central motif. Three closely related examples, featuring the same vessel, are published and reproduced in the 1995 exhibition catalogue on the artist by Alfonso E. Pérez Sánchez and Benito Navarrete Prieto.<sup>1</sup> Comparable works with vases of similar type, though differing in detail, are the signed and dated pair of 1664 in the Masaveu Collection.<sup>2</sup>

Within Hiepes' *oeuvre*, the monumental *florero* occupied a central place. Characterised by their frontal symmetry, dark backgrounds and precise naturalism, these compositions form one of the artist's most distinctive contributions to Spanish still life. Produced in response to sustained demand, often in multiple variants, they are invariably anchored by ornate porcelain or bronze-mounted vases that serve as the visual centrepiece. The recurrence of the quadriga vase in several of the finest examples attests to its emblematic status within this corpus, a hallmark of the artist's decorative vision.

As in those compositions, the bouquet here rises against a dark background, with roses, tulips, lilies, carnations, narcissi and other species painted with exceptional precision and luminosity. The uniform backdrop heightens the brilliance of the colours, a signature trait of Hiepes' style.

What distinguishes the present canvas within this group is the addition of two putti flanking the vase. Their playful gestures animate the scene and suggest a celebratory dimension, while underlining the decorative richness of the ensemble. The work thus stands firmly within one of Hiepes' most recognisable series, yet it remains unique for its inventive incorporation of the putti.

<sup>1</sup> Sánchez and B. Navarrete Prieto, *Thomas Yepes*, exhibition catalogue, Valencia 1995, nos 24, 26 and 27, pp. 84, 88 and 90, all reproduced.

<sup>2</sup> *Ibid.*, nos 28–29, pp. 92, 94, both reproduced.



**Still life with a basket of grapes and two glass vases with flowers**

Oil on canvas  
65 × 89.5 cm; 25 5/8 × 35 1/4 in.  
Provenance:  
Collection of the Duke of Valencia, Madrid, c. 1935;  
Private collection, Madrid.

Literature:  
J. Cavestany, *Floreros y bodegones en la pintura española*, Madrid, 1936 and 1940, p. 154, no. 28 (as Juan Bautista de Espinosa).  
A. E. Pérez Sánchez, *Pintura española de bodegones y*

*floreros de 1600 a Goya*, Madrid, 1983–84, p. 58, no. 31 (as Juan Bautista de Espinosa).  
P. Cherry, *Arte y Naturaleza: El bodegón español en el Siglo de Oro*, Madrid, 1999, fig. C.

Exhibited:  
Palacio de la Biblioteca Nacional, *Floreros y bodegón en la pintura española*, Madrid, 1935, p. 154, no. 28 (as Juan Bautista de Espinosa).  
Museo del Prado / Biblioteca Nacional, *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*, Madrid, 1983–84, no. 31 (as Juan Bautista de Espinosa).

A capacious wicker basket, densely heaped with different grape clusters, is flanked by two glass vases each holding a bouquet of white lilies and smaller pink blossoms. The ensemble is set upon a shallow tabletop against a uniformly dark ground, suppressing depth in favour of legibility. A raking, left-to-right light articulates the forms with quiet precision: the bloom on the grape skins, the serrated edges of the vine leaves, and, above all, the meticulously woven structure of the basket. Placed symmetrically to either side, the vases act as visual counterweights to the voluptuous mass of the fruit, establishing the poised equilibrium that is a signature of Tomás Hiepes - see for example his 1642 *Delft Fruit Bowl and two Vases of Flowers*. An identical basket can be found in other of his compositions, as in the 1642–1645 *Still life of pomegranates* recently sold at Sotheby's London.

Although exhibited with its pendant in 1935 and again in 1983–84 under the name of Juan Bautista de Espinosa subsequent scholarship has reached a concordant attribution to Tomás Hiepes. Other than the balanced compositional scheme, the specific handling of surfaces is particularly indicative of the Valencian painter's mature practice, from the compact, bead-like highlights on the grapes to the crisply incised wickerwork and the delicate modelling of petals and glass. One can't help but notice the artist's characteristic insistence on tactile description achieved through layering and small, opaque highlights.

Seen as a whole, the painting is imbued with a meditative sense of stillness, consonant with the moralising inflections of Spanish bodegón painting, in which the contemplation of humble things could intimate order,

temperance and the fecundity of nature, following in the precepts of the Counterreformation. Simultaneously, the essential nature of the composition endows it with a somewhat modern feel.



### *Still life with fruit and vase of flowers*

c. 1645–1650  
Oil on canvas  
67.6 × 89.5 cm.; 26 5/8 × 35 1/4 in.  
Signed lower left: “Thomas Hiepes F.”

Provenance:  
D’Estoup Collection, formed in the mid-19th century;  
Anonymous sale, Sotheby’s, London, 14 December  
2000, lot 79;  
Private collection.

Literature:  
A. Marí, F. Q. Corella, J. Y. Gaso et al. *Incólume. Bodegones del Siglo de Oro*, exh. cat., Barcelona 2015, pp. 76-79 and pp. 130-131, reproduced.

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

This exceptionally refined still life stands among the most accomplished statements of the Valencian still-life tradition and represents a defining work by Tomás Hiepes, the leading figure of that school in the seventeenth century. Within the evolution of Spanish bodegón painting, Hiepes occupies a singular position: while shaped by the ascetic and tenebrist spirit

of Juan Sánchez Cotán and the compositional order of Juan van der Hamen, his art replaced their meditative restraint with a luminous, decorative sensibility that reflected the cultivated tastes of mid-seventeenth-century Valencia. In works such as the present example, Hiepes achieved a rare synthesis of clarity, balance, and quiet splendour, transforming humble domestic motifs into an image of serene abundance that secured his reputation, both in his lifetime and thereafter, as the foremost interpreter of nature’s bounty within the Valencian still-life tradition.

Hiepes’s local fame was considerable. His contemporary Marco Antonio Orti, writing in 1656, noted that the artist ‘excelled in the imitation of fruits’, describing him as ‘the painter who succeeded in acquiring a very singular reputation’. Works such as the present example justify that acclaim. The arrangement brings together the elements that define Hiepes’s mature manner: a rich but balanced orchestration of objects, a uniform and radiant light, and an atmosphere of composed serenity that elevates the domestic to the level of the ideal.

The painting may be dated to the mid-1640s to early 1650s, when Hiepes had moved beyond the strict symmetry and closed spatial construction of his earlier works towards more open and expansive compositions. Here, the inclusion of the window casement - through which a pear tree laden with fruit extends into view - introduces a subtle dialogue between interior and exterior, artifice and nature. This device recalls the open windows used by Van der Hamen and Cotán, yet Hiepes transforms their metaphysical austerity into something more celebratory and ornamental. The clouded sky beyond the casement dissolves the boundary between still life and landscape, creating an impression of freshness and immediacy unusual in Spanish painting of the period.

At the same time, Hiepes demonstrates his distinctive eye for surface and material splendour. The richly embroidered cloth, the gleaming gilt ewer embossed with classical scenes, and the monumental platter of fruit all testify to a taste for opulent refinement among his clientele - merchants, clerics, and noble households of Valencia who prized works that combined naturalism with decorative display. Certain elements in the present composition recur throughout his oeuvre: the gilt

ewer, for example, is similar in type to those depicted in Hiepes’s signed still life of 1654 in a private collection, Madrid. An equally elaborate vase can be found in his 1643 still life, today at the Prado Museum.

The embroidered cloth upon which these objects stand is likewise a common element throughout Hiepes’s career, binding together his still lifes within a distinctively Valencian decorative tradition. While the principal objects, the ewer of flowers and the bowl of fruit, are presented in a traditionally simple frontal arrangement, close to the picture plane, Hiepes has by means of the casement window and the pear tree glimpsed beyond introduced a more complex spatial element into the composition. Such an element is rare in Hiepes’s known oeuvre; it can otherwise only be found in the still life of fruit, also signed and dated 1654, in the Arango Collection, Madrid.

The fruit composition - apples, pears, plums, figs, and grapes heaped upon a silver-gilt tray - forms the pictorial and symbolic centre of gravity. Hiepes’s treatment of these objects is notable for its restraint: despite the abundance, the forms are clearly delineated, the colours harmoniously balanced, and the light evenly diffused. Unlike the moralising austerity of earlier Castilian still lifes, Hiepes’s approach is one of cultivated delight, offering the viewer a vision of nature perfected through art.

When the painting was sold in 2000, Alfonso Pérez Sánchez suggested a date of execution in the 1640s.

### **Agustín Logón**

(Active c. 1640)

This painter is known to us solely through a signed and dated still life preserved in a private Madrid collection. Scholars specialising in the field have not reached a consensus regarding his identity. According to Oña Iribarren, the artist’s name would be “Agustín Logor” and the date 1610; by contrast, Peter Cherry maintains the name given here and dates the work to around 1640. The surname is uncommon in Spain, and an Italian derivation from Logone has been suggested, possibly linked to Longone al Segrino near Como, or to Porto Logone (now Porto Azzurro) on

the island of Elba. Whatever his exact name, no other painter bearing this surname is known in seventeenth-century Spanish art, nor has any document or study come to light to date that might shed further light on his life or activity.



### *Still life with fruits and vegetables*

c. 1640  
Oil on canvas  
83.3 × 104.4 cm; 32 3/4 × 41 1/8 in.  
Provenance: Marquis of Aracena Collection, Seville.

Literature:  
R. Torres Martín, “Blas de Ledesma, un pintor recién descubierto: precursor de los bodegones de Zurbarán,” *Revista de Estudios Extremeños* 23, nos. 2-3 (1967): 305-309, illus.  
R. Torres Martín, Ramón, *La naturaleza muerta en la pintura española*. Barcelona: Seix Barral, 1971, p. 48, fig. 7.  
A. Marí, F. Q. Corella, J. Y. Gaso et al. *Incólume. Bodegones del Siglo de Oro*, exh. cat., Barcelona 2015, pp. 64-65 and pp. 128-129, reproduced.

Exhibited:  
Madrid, Club Urbis, *Maestros del Tenebrismo Español*, 1967.  
Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya, *Incólume. Bodegones del Siglo de Oro*, 9 October 2015 – 28 February 2016.

Dominating the centre of the composition, a slim, gilded bowl is filled with different varieties of fruit, in-

cluding grapes (white and red), peaches, pears and a quince. On either side, some vegetables are arranged symmetrically on a windowsill: from left to right, a whole lettuce,<sup>1</sup> a fragment of cabbage, carrots (one cut in half), an open melon with a slice at the side, radishes with leaves, a *pâtisson* courgette and a cardoon.<sup>2</sup>

The central bowl is an elegant piece of domestic silverware, relatively common in contemporary still lifes, that was used to denote the social and financial status of nobles, functionaries or merchants.<sup>3</sup> Similar goblets can be found in artworks by northern Italian artists from Lombardy such as Fede Galizia (1578–1630) and Panfilo Nuvolone (1581–1651), but also Flemish painters like Osias Beert (c. 1580–1624).

The present *bodegón* was first published by Torres Martín in 1967 and subsequently in 1971, with a tentative attribution to Juan Sánchez Cotán. However, the inclusion of a windowsill and a cardoon at one end of the composition does not in itself substantiate an attribution to Sánchez Cotán, as the stylistic execution diverges markedly from his known works. Rather, Sánchez Cotán's still lifes served as influential prototypes for other Spanish artists active during the first half of the seventeenth century, particularly within Castilian circles centred in Madrid and Toledo. It is plausible that the artist of the present painting was acquainted with *Still Life with Fruit and Vegetables* from the Várez-Fisa Collection, dated circa 1602, from which both the cardoon and the lettuce appear to have been directly borrowed.

In 1999, Peter Cherry published the photograph of an almost identical composition, signed and dated by Agustín Logón in 1640.<sup>4</sup> The present painting may thus be regarded as another version of the signed canvas, executed by the same hand. Our work also evokes the manner of Alejandro de Loarte (c.1590/1600–1626), whose idiom the painter appears to emulate while simultaneously synthesising specific details. The affinity is particularly evident in the treatment of the grapes and the sliced melon, which closely recall those in Loarte's *Still Life with a Basket of Grapes and Fruit* from the Arango Collection and now at the Prado Museum, signed and dated 1624.

<sup>1</sup> Torres Martín states that the represented vegetable is instead a cabbage - see R. Torres Martín, *Maestros del Tenebrismo español*,

Madrid 1967 and R. Torres Martín, *La naturaleza muerta en la pintura Española*, Barcelona 1971.

<sup>2</sup> This kind of courgette was particularly rare at the time. It is a "Cucurbita pepo", of the "pâtissonina" variety, from the Americas, also known in English as the "pattypan" and in French as the "pâtisson" or "artichaut d'Espagne" (artichoke of Spain). The cultivation of this vegetable dates to pre-Columbian times, and the earliest reference to it may be found in the 1591 edition of *Plantarum seu stirpium icones*, published by the Flemish botanist Matthias de l'Obel.

<sup>3</sup> See M. F. Puerta Rosell, "Piezas de plata en la pintura Española de bodegón", *Goya. Revista de Arte*, 1999, no. 269, pp. 83-92.

<sup>4</sup> P. Cherry, *Arte y Naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*, Madrid 1999, p. 200. The signature, however, had been published at an earlier date, see G. Oña Iribarren, *165 firmas de pintores españoles tomadas de cuadros de flores y bodegones*, Madrid 1944, pp. 23 and 91.

## Luis Egidio Meléndez

(Naples, 1716 – Madrid, 1780)

Meléndez is undoubtedly a singular painter, one of the greatest names in Spanish still life of all time, a master of realism who connects the poetic objectivity of Sánchez Cotán with the perfectionist craftsmanship of Dalí. Born in Naples, he trained in Madrid alongside his father, also a painter, and later became a pupil of the French artist Louis-Michel Van Loo, mastering portrait technique, as demonstrated by his Self-Portrait in the Louvre.

Due to his rebellious nature, he was expelled from the Academy in 1748, travelled to Italy, and later returned to Spain, where he specialized in two minor genres: miniatures for jewellery and still life. In still life, Meléndez found the perfect arena to develop his precise and clear technique, grounded in drawing and the contrast of light and shadow. His compositions are Cartesian, orderly, and he painted all the edible products that the Spanish climate produces in a series of remarkable canvases for the Royal Palace of Aranjuez, which now hang in the Prado Museum and represent the most extraordinary achievements of the genre in his time, while also resonating admirably with contemporary tastes.

He delighted in the materiality of objects: the skins of fruits, the transparency of glass, the roughness of

wooden boxes or cork, achieving effects on his canvases that reveal his expertise in rendering surfaces. In this obsession with detail, translated into technique, one can discern the background of an enlightened man, his almost scientific desire for accuracy to capture the objects he painted with rigor and didactic intent.

Meléndez has been called the "Spanish Chardin," yet his painting is less ethereal and poetic than that of the French artist, and his realism is more objective and colder. After two unsuccessful attempts to become the king's painter, he died in poverty in Madrid in 1780.



### A dessert still life with Sweet Rolls, Jelly Boxes and Two Honey Pots

Oil on canvas

36.8 × 49.2 cm; 14 1/2 × 19 3/8 in.

monogrammed at lower right: L.M

Provenance:

The Infante Don Sebastián Gabriel Borbón y Braganza (1811 – 1875);<sup>1</sup>

Thence by descent to his son Don Luis de Borbón y Borbón, Duque de Ansola (1864 – 1889);

Thence by descent to his son Don Manfredo de Borbón y Bernaldo de Quiros (1893 – 1979), Duque de Hernani;

Thence by descent to a European noble private collection;

By whom offered for sale, London, Christie's, 7 July 2004, lot 74 (where unsold and then acquired by private sale by the present owner).

Literature:

J. Cavestany, *Floreros y bodegones en la pintura española*, Madrid 1936–40, p. 161 & plate LXV, no. 2; 'La Galleria de Pinturas de S.A.R. el Sermo. Señor. Y infante Don Sebastián Gabriel', in M. Agueda Villar, 'La colección de pinturas del infante Don Sebastián Gabriel', *Boletín del Museo del Prado*, III, 8 May – August 1982, p. 109, no. 90;

J. J. Luna, *Luis Meléndez, bodegonista español del siglo XVIII*, exh. cat., Madrid 1982, reproduced on p. 30;

E. Tufts, 'Luis Meléndez, Still Life Painter sans pareil', *Gazette des Beaux-Arts*, VI, C, 1982, p. 160, no. 66, reproduced;

L. C. Gutiérrez Alonso, 'Precisiones a la cerámica de los bodegones de Luis Meléndez', *Boletín del Museo del Prado*, XII, 4, 1983, p. 166;

E. Tufts, *Luis Meléndez: Eighteenth-Century Master of the Spanish Still Life with a Catalogue Raisonné*, Columbia 1985, p. 99, no. 73, reproduced on p. 181;

J. J. Luna, *Los alimentos de España en la pintura: bodegones de Luis Meléndez*, Madrid 1995, no. 30;

P. Cherry, in P. Cherry et. al., *Luis Meléndez. Bodegones*, exh. cat., Madrid 2004, pp. 196-98;

P. Cherry, *Luis Meléndez: Still Life Painter*, Madrid 2006, pp. 53-54, fig. 36, pp. 91, 165, 186, 538, reproduced in colour on p. 453, cat. no. 73.

Exhibited:

Madrid, Palacio de la Biblioteca Nacional, *Floreros y bodegones en la pintura española*, May 1935, no. 82;

Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Tesoros de las colecciones particulares madrileñas*, May – June 1987, no. 87;

Madrid, Museo Nacional del Prado, *Luis Meléndez. Bodegones*, 17 February – 16 May 2004, no. 21;

Lisbon, Museu Calouste Gulbenkian, *The Object Observed. Five Centuries of European Still Life Painting*, 15 October 2009 – 3 January 2010.

This seemingly unassuming *Still life* of dessert comestibles has been judged to be among the Meléndez's most attractive works.<sup>2</sup> The studied artlessness of the composition is, in fact, belied by the sophistication of its spatial organisation, where a subtle displacement of solids and voids imparts a series of opposing vertical thrusts within the closely cropped, horizontal picture plane that is characteristic of Meléndez. Dr Peter Cherry compares this compositional method to that employed by Juan van der Hamen (1596 – 1631) in his

dessert still lifes, for example the one in the Museo de Bellas Artes, Granada.<sup>3</sup> Eleanor Tufts dates the present work to 1770–71, that is just before the artist's meeting with the Prince and Princess of the Asturias.<sup>4</sup>

In a similar way to his contemporaries – Jean-Baptiste Chardin in France and Carlo Magini in Italy – Luis Meléndez used simple foods and homely objects in his paintings because, like them, he was interested in the abstract, geometrical possibilities of still life composition, rather than in the magniloquent displays of the late Baroque or Rococo fantasy. Therefore, the same comestibles and artefacts reappear in more than one of the artist's crowded, complex canvases. The tilted, wooden jelly boxes included in the present work are a recurring motif in his work, and the sweet rolls are found in a more elaborate *Dessert still life* in a private collection.<sup>5</sup> The shorter honey pot from Biar or Lucena (with a green glaze around its neck) in the present picture also features in the *Still life with limes, a box of jelly, a butterfly and vessels* in the Prado,<sup>6</sup> while the taller slender one (with blue flower like markings) from Manises in Valencia is of a type often repeated in Meléndez's work, although with different colours and decoration.<sup>7</sup> An unusual feature of this *Dessert still life* is that it is painted on a reused canvas, having originally been intended to serve as a support for a double portrait of Ferdinand IV and his Queen, Barbara of Braganza. Meléndez turned the canvas upside down and painted the present picture, just as he did with the *Still life with oranges* and walnuts in the National Gallery, London, which has an unfinished portrait of Charles III underneath it.<sup>8</sup>

Because the present *Dessert still life* belonged to the Infante Don Sebastián Gabriel Borbón y Braganza (1811–1875) as early as 1835, when it is listed in an inventory of his paintings, it has been suggested that he may have inherited it from his great uncle Charles IV and, therefore, that it could possibly be one of the 'four or five' canvases by Meléndez that the then Prince of the Asturias owned prior to commissioning the others. The Infante Don Sebastián Gabriel was an enthusiastic collector who added to the paintings which he had inherited, both by marriage and acquisition. Although his preferences were for classic Spanish paintings of the Golden Age, he owned works by Goya and other still lifes by Meléndez, as well as the latter's celebrated *Self Portrait* in the Louvre. He was also a painter in

his own right and championed young Spanish artists. In 1837, the Infante's possessions were confiscated for political reasons, and his paintings were exhibited in public. His collection was returned to him shortly before his death. What, like the present picture, was not sold in the auctions of 1876, 1890 and 1902, remained with his descendants in Madrid.

<sup>1</sup> In whose collection this still life is recorded in 1835 as in the 'Pieza de despacho' (the study) of his Picture Gallery: '90. Otro en id. (canvas) de 1 pie y 4 1/2 pulgadas de alto, por 1 pie y 9 1/2 pulgadas de ancho. Hay en el unos trenzados unas cajas de dulces y dos tarros de lo mismo. Está restaurado por Bueno y tiene marco tallado y dorado....Luis Melendez (firmado)'.

<sup>2</sup> P. Cherry, in P. Cherry et. al., *Luis Meléndez. Bodegones*, exh. cat., Madrid 2004, p. 196, cat. no. 21.

<sup>3</sup> Cherry et. al. 2004, *Luis Meléndez. Bodegones*, fig. 97.

<sup>4</sup> See Literature.

<sup>5</sup> Reproduced in Cherry et. al. 2004, *Luis Meléndez. Bodegones*, cat. no. 22.

<sup>6</sup> Cherry et. al. 2004, *Luis Meléndez. Bodegones*, cat. no. 19.

<sup>7</sup> Cherry et. al. 2004, *Luis Meléndez. Bodegones*, cat. nos. 4, 5 & 6.

<sup>8</sup> Discussed and reproduced in Cherry et. al., *Luis Meléndez. Still Lifes*, Dublin 2004, pp. 24-25, fig. 8.



***Still life with a plate of grapes, melons, and apples***

Oil on canvas

41.5 × 61.5 cm; 16 1/3 × 24 1/4 in.

Provenance:

Private collection, Madrid;

With Caylus, Madrid, 1993–1994;

Private collection.

Literature:

E. Tufts, *Meléndez. Eighteenth Century Master of the Spanish Still Life*, Columbia 1985, p. 183, reproduced fig. 77.

J. J. Luna, 'Novedades y cuadros inéditos de Luis Meléndez', *El arte en tiempo de Carlos III*, Jornadas de Arte. Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", Madrid 1989, p. 373.

J. J. Luna, *Los alimentos de España en la pintura de bodegones de Luis Meléndez*, Madrid 1995, cat. no. 14, reproduced p. 85.

P. Cherry, *Luis Meléndez. Still-Life painter*, Madrid 2006, cat. no. 127, p. 548, reproduced p. 507.

This beautiful still life serves as a testament to Meléndez's masterful craftsmanship. Arranged simply on a wooden table are two melons, a bunch of grapes on a silver platter, and three apples, all forming a balanced composition dominated by spherical shapes of various sizes. Like his contemporaries - Jean-Baptiste Chardin in France and Carlo Magini in Italy - Luis Meléndez favoured simple food items and everyday objects in his art. His interest lay in exploring the abstract, geometrical possibilities of still life, diverging from the extravagant displays typical of the late Baroque and Rococo fantasy.

Meléndez's deliberate and sophisticated spatial arrangement of simple shapes, coupled with subtle interplays of solids and voids, render his work profoundly appealing to modern viewers. Indeed, from the lens of modernist formalism, his work echoes the aesthetic preoccupations of avant-garde twentieth-century artists like Cézanne, Picasso, and Braque. This piece also highlights Meléndez's adeptness at capturing the distinct characteristics of everyday items. His fascination with textural contrasts is evident in the depiction of rough melon rinds juxtaposed with the smooth, shiny grapes, as well as the silver platter atop the scratched wooden table. Each element showcases different surfaces, allowing Meléndez to display the full range of his artistic skill and repertoire.

The melons depicted here also appear in a signed picture by the artist, slightly smaller and in vertical format, housed today in the Alte Pinakothek, Munich. While most of Meléndez's variant paintings relate to the cycle of still lifes commissioned in 1771 by the Prince of Asturias - regarded by the artist to be the 'cavezas de la obra' - this is not the case here. Neither

of the paintings is dated, but the artist seems to have favoured painting in a horizontal format later in his career.

## Francisco Pacheco

(Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, 1564 – Seville, 1644)

Pacheco, beyond his role as a painter, was the most prominent Spanish theorist in Seville at the dawn of the seventeenth century. His intellectual activity, surpassing the artistic one, reflects the interests of the visual culture of his time. He trained in Italianate Mannerism, which dominated Seville throughout the last third of the sixteenth century. Through his uncle, a canon and influential figure in the cultured circles of the city, he received a rigorous humanistic education that culminated in his *Arte de la pintura*, published posthumously in 1649. This work—together with Vicente Carducho's *Diálogos de la pintura* (1633)—became the most important artistic treatise of the seventeenth century, preserving the earlier cultural tradition that valued painting as a liberal art and emphasizing the necessity of intellectual training for the painter.

For Pacheco, the primary foundation of painting lay in drawing, reflecting Florentine theoretical principles, which he then extended to doctrinal and iconographic aspects sanctioned by the Council of Trent. His painting, with a firm and smooth execution, closely aligned with the Flemish engravings circulating in Sevillian workshops, softened somewhat after his journey to Madrid, El Escorial, and Toledo in 1611. He produced some still lifes, rare within his oeuvre. Exposure to the royal collections and the work of El Greco likely influenced improvements in his treatment of colour and modelling, securing his prominence in Seville until shortly before 1630.

Around that time, Pacheco's art entered a period of clear decline, unable to compete with the younger generation of painters who came to dominate the Sevillian scene, such as Zurbarán and Herrera the Elder, who introduced new, more appealing, and modern pictorial ideas. Nevertheless, he was the teacher of Velázquez, the first to recognize the young apprentice's genius and to guide his career toward the high-

est achievements.

He died in Seville in 1644, witnessing his pupil Velázquez ascend to the pinnacle of painting.



### Lilies in ceramic urns from tonalá

A pair, both oil on panel

Each: 21 x 22 cm.; 8 1/4 x 8 5/8 in. They bear an old inscription on the reverse: “Pacheco,” labels M. d E. G. B., and the number 45.

Provenance:

From the predella of an altarpiece formerly in the Hospital de la Mendicidad, Seville (no longer extant); Private collection.

Over the course of his lengthy career, Pacheco produced numerous drawings, portraits, mythological compositions (ceilings of the Casa de Pilatos, Seville), and above all canvases and panels on religious subjects. He must also have painted a number of still lifes, as demonstrated by this pair of panels with their decorative and symbolic depiction of lilies.

The presence of cut stems of white lilies (*Lilium candidum*) in Tonalá ceramic vessels – considered luxury items during this period – casts some light on the

function of these unique decorative paintings. They offer pictorial proof of the high demand for Tonalteca-ware within court circles in 17th-century Spain, an appreciation also evident in still lifes by other artists such as Juan van der Hamen and Antonio de Pereda. Vessels of this type of Mexican red pottery, which was made with scented clay that gave the water stored in it a special fragrance and taste, are recorded in some early inventories as ‘barro bucarino de Guadalajara de Indias’ [‘a clay vessel from Guadalajara in the Indies’]. In the present case the jars, with their characteristic burnished surface, have wide mouths, two handles on the body and the same floral decoration.

Located against a plain background and adapted to fit the pictorial space, the sturdy leafy stalks of the lilies and the pure and majestic flowers of the bell-shaped lily (associated with purity) are precisely and delicately painted, each with six, separate lance-shaped petals in addition to the pictorial detail of the stamens and anthers.

A comparison of the lily flowers in these two paintings and those seen in *The Immaculate Conception* in the archiepiscopal palace in Seville of around 1610, in *The Immaculate Conception with Vázquez de Leca* (1621; private collection, Seville), in *The Immaculate Conception* in the parish church of San Lorenzo in Seville, and in *Saint Dominic de Guzmán* in the Museo de Bellas Artes de Seville, as well as with the roses in *The Immaculate Conception with Miguel del Cid* in Seville cathedral (1619), substantiates the argument for an attribution of the present pair of panels to Francisco Pacheco. Another example of the artist’s flowers appears in *The Mystic Marriage of Saint Agnes* (1628) in the Museo de Bellas Artes de Sevilla.

With regard to painted depictions of ceramics, mention should be made of the pair of canvases by Pacheco depicting the potter saints Justa and Rufina in a private collection.

Pacheco’s appreciation of flower painting is demonstrated in a short commentary in his *Arte de la pintura*, in chapter VII, entitled ‘On burnished and matte gilding on a range of materials and on the painting of flowers, fruit and landscapes’. The text reads: ‘The painting of flowers, imitated from life in Spring can be very entertaining; and some have been eminent in

this field, particularly the famous Florencio in Flanders, whose portrait can be seen among the illustrious Flemish Painters. Neither was antiquity lacking in this amusing genre, for the founder of this type of painting was Pausias Sicionius. In his youth he fell in love with Glisera, a maker of garlands, and in imitation of her he brought to art an innumerable variety of flowers. And he painted his Lady seated and making a garland: which painting was called *stephanopoli* as Glisera made her living from selling garlands. In Athens, Lucius Luculus bought a copy of this panel for two talents. In our own time there is no want of painters who are fond of the entertainment afforded by this genre, which can be easily learned and gives delight by its variety. Among those who have done it with power and skill can be counted Jan van der Hamen, member of King Philip IV’s royal guard of archers. Oil painting is most suitable for this genre because you can retouch numerous times and refine the colours so that they truly imitate natural flowers. You must also master the painting of vases of glass, clay, silver and gold and the little baskets in which flowers are usually placed, and the choice of lighting and the arrangement of all these things. And occasionally good painters can amuse themselves this way, although not with much glory, given the nature of these paintings.’

This previously unpublished pair of paintings by Francisco Pacheco open up a new direction with regard to the pictorial corpus of this Andalusian painter and theoretician, given that until now almost no still lifes by the artist have been known, aside from the canvas *Christ served by the Angels in the Desert* of 1616, painted for the refectory of the convent of San Clemente in Seville and now in the Musée Goya in Castres (268 x 418 cm.; inv. no. 93-1-1), which has a small still life on the table. One other example is a pair of panels (present whereabouts unknown) published by Valdivieso and Serrera,<sup>1</sup> which depict a *Vase of lilies* and a *Vase of roses* and which were part of the *predella* of an altarpiece formerly in the no longer extant Hospital de la Mendicidad in Seville. On the basis of their characteristics, those two panels and the present two may have been part of the same work.

Bearing in mind the specific subject of these two floral compositions by Pacheco, it seems probable that they formed part of the decoration of a chapel dedicated to the Virgin, their symbolism highlighting purity and

innocence and as such offering a visual representation of Mary’s virginity.

Both panels are similarly inscribed *Pacheco*. in ink on the reverse and both have identical labels with numbering and the annotation *M. de E./ G B*. Each painting has a simple gilded moulding with a recessed inner section, two straight parallel sides on the top and bottom and two curved sides.

A note on the provenance

The present two panels are from the *predella* of an altarpiece formerly in the Hospital de la Mendicidad in Seville, which is no longer extant. This altarpiece was very probably dedicated to the Immaculate Conception, as suggested by the symbolic values of the lily flowers depicted here. The front panel of the altarpiece’s tabernacle, which depicted the Christ Child, is signed by Pacheco.

José Gómez Frechina

<sup>1</sup> E. Valdivieso & J. M. Serrera, *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid 1985, nos. 291-92, pl. 87. Oil on panels, each 40 x 40 cm.

### Juan Pedro Peralta

(Madrid, c. 1686/1688 – 1756)

Within the context of late Baroque painting in Madrid, the figure of Juan Pedro Peralta stands out. Appointed court painter to Philip V from 1708 onwards, he specialised both in still lifes and theatrical scenery, as well as in genre scenes. Owing to their ephemeral nature, the stage curtains and painted sets executed “entirely by his hand” have been lost, and only the canvases he produced for Elisabeth Farnese have survived: *Still Life with a Chocolate Snack, Cup and Sugar Loaf, Box of Sweets, Glasses, Bread, Walnuts, Fruit and Two Cats* (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), signed and dated 1745; *Sleeping Hunter* (Patrimonio Nacional); and *Bird Seller*, bearing the fleur-de-lis painted in the lower right corner indicating the same royal provenance, now preserved in the Museum of Budapest. His work is characterised by precise draftsmanship and densely populated compositions that connect with Lombard realism, particularly with the

work of the Danish-born, Italian-trained painter Bernard Keil, known as Monsù Bernardo.

Upon the accession of Ferdinand VI, Peralta's salary was suspended, though apparently only briefly, as by 1747 he seems to have regained royal favour, and two years later he is still documented as working at the Buen Retiro Palace. He died in Madrid on 30 March 1756, at his home on Calle de Huertas, at the age of seventy, according to the death record.



### *Satirical portrait of a youth with a coin and bird game*

1747  
Oil on canvas  
42.5 × 60 cm; 16 3/4 × 23 5/8 in.  
Signed and dated lower centre: R / JP. DE PE / RALTA / 1747  
Provenance: Private collection, France.

The painting presents a youth of modest appearance who fixes the viewer with a knowing smile. In his hand he displays a gold doubloon dated 1747, struck with the effigy of the recently crowned King Ferdinand VI (1713–1759), in the first full year of his reign. In the same hand he holds a lifeless partridge, its neck gripped firmly. On the table before him lie further birds and vessels, set against a wooded backdrop. At first glance the canvas recalls a familiar bodegón, yet the coin - placed at the very centre - turns the picture into pointed dynastic satire. By pairing Ferdinand VI's coin with the dead game, the painting likens sovereign authority with hunted quarry, stripping the new king's image of vitality and reducing it to mere merchandise. The boy's smirk and showman's gesture

make the mockery explicit: royal power is presented as consumable, no more enduring than the feast it will serve. Painted in the aftermath of King Philip V's death (d. 1746), whose memory Peralta had long served and celebrated, the canvas encodes loyalty to the late monarch while exposing the artist's precarious status under Ferdinand VI. In this painting, Peralta masterfully uses his brush to transform the language of kitchen still life into a vehicle of political critique.

The dating of 1747, both in the artist's signature and on the coin, takes on particular significance when placed within the trajectory of Juan Pedro Peralta's career. Born in Madrid around 1688 and trained in the workshop of his uncle, the court painter Juan Vicente de Ribera (1668–1736), Peralta soon entered the orbit of the crown. He accompanied the court to Seville (1729–33), where he worked on the apartments in the Alcázar of Queen Elisabeth Farnese (Philip V's second wife) and produced sets for performances. On 28 July 1731, Philip V rewarded him with the esteemed title of Pintor de Cámara (confirmed in 1734), thus beginning a court career devoted to decoration, scenography and the embellishment of royal residences, above all the Buen Retiro. Philip V's death in 1746 marked the most delicate turning point in Peralta's life. That year, under the direction of Giacomo Bonavía, Peralta executed the great curtains for the royal catafalque in the Coliseo del Buen Retiro, sealing his role as painter of the late monarch's public memory. But the succession of Ferdinand VI, Philip's son by Maria Luisa Gabriela of Savoy and thus the stepson of Elisabeth Farnese, brought a more hostile atmosphere. Peralta's salary was suspended at the start of the new reign; although reinstated in 1747, the rupture was evident. In 1748 he submitted a petition requesting to be entrusted with the new decorations of the Cuarto Nuevo and the Salón de Reinos, commissions already in other hands - a clear sign of professional friction in the reorganisation of artistic patronage. At the same time, he unsuccessfully sought the post of Pintor de Obras y Bosques. It is within this political context that the painting assumes its full significance.

A further detail of the artist's signature, seen lower centre at the edge of the table, strengthens this reading: the crowned "R". This almost certainly refers to Peralta's status as Pintor de Cámara - the initial "R"

(Ricordo/Real/R.) combined with the crown as a declaration of rank. It also echoes the signature on his earlier *Bodegón de merienda* of Farnese provenance and now in the Real Academia de San Fernando. That work also bears inventory marks and the fleur-de-lis, further signs of the Queen's collecting milieu. This variant of signature with the crowned "R" can therefore be read not only as a sign of the painter's professional pride but also, in that charged moment, as a discreet signal of fidelity to the late Philip V despite his son's accession.

The history of this particular subject matter is also worth noting. The posthumous inventory of Elisabeth Farnese's collection (1768) records "Un retrato de un muchacho con una perdiz y un doblón de a ocho en la mano", sold to the Countess of Campoalange on 22 April 1768 - a description that seems to correspond with the present painting. The work however is now identified with the version in the Szépművészeti Múzeum, Budapest, which has Farnese provenance, bearing the inventory mark of the collection and the fleur-de-lis. The identification of the painting mentioned in the Farnese inventory helps clarify the sequence between the two versions: since the present canvas is signed and dated 1747, the year the coin was first minted and assumed political charge, it is likely the original conception; Elisabeth Farnese, having seen or heard of it, then commissioned her own variant - more refined in the rendering of birds and metal - for her collection. Thus the present canvas stands as the conceptual prototype, while the Budapest version is an autograph replica, tailored to royal taste as well as the queen's fondness for "kitchen" allegories that cloak politics in everyday guise.

Peralta's favour with the Queen is confirmed by other works associated with her collection: alongside the aforementioned *Bodegón de merienda* (1745), the artist's *Cazador dormido* (Patrimonio Nacional, (no inv. 10015004), Palacio Real) is also recorded in royal inventories, and he produced a further repertoire of bodegones and small genre scenes which, for all their modest subject matter, served as instruments of court memory and - in cases like this - as dynastic satire. Alfonso E. Pérez Sánchez dissertation *La pintura de bodegones y floreros en España en el siglo XVIII* (2006) gathers all the documentation that provide the archival framework that support this iconographic reading.

In summary, the present painting is far more than a charming genre picture. It constitutes a veiled act of political dissent, sharpened by its dynastic dimension: a widowed stepmother commissioning a version of a painting that mocks her stepson who had expelled her from the Court. It constitutes a veiled act of political dissent, in which Peralta's technical finesse in still-life painting is harnessed to embed dynastic commentary within the guise of everyday kitchen imagery. By transforming the language of the bodegón into political allegory, Peralta exposes Ferdinand VI's fragile authority while affirming his own loyalty to Philip V. Its success was immediate: Elisabeth Farnese, recognising the painting's satirical charge, commissioned her own variant for her collection. The present work thus stands as the original conception, where Peralta's crowned "R" makes explicit that his brush continued to serve the late king's memory even under a hostile new regime.

### **Juan van der Hamen y León**

(Madrid, 1596 – 1631)

Van der Hamen, despite the brevity of his life, is a seminal figure in Spanish naturalistic still life of the first half of the seventeenth century. The son of Flemish parents, he was born and died in Madrid. His still lifes have often been linked to contemporary Flemish works, yet they fit best within the line of Spanish Golden Age still life, between Sánchez Cotán and Zurbarán. He grew up in a cultured and refined environment and, following family tradition, was part of the Flemish guard of archers. His importance and influence in what was then a minor genre—still life in Spain—must have been immense, for he furthered its development through the compositions produced in his workshop. He was also an excellent portraitist and painter of religious subjects in a tenebrist naturalist style, although it was his still lifes that brought him fame. He cultivated a wide market, ranging from King Felipe IV to the Marquis of Leganés, as well as lesser court officials.

The significance of Van der Hamen lies in having invented his own model for representing still life and in his ability to adapt it to his clientele, which explains the varying quality of his works. Throughout the second

decade of the seventeenth century, and for more than ten years, he elaborated Sánchez Cotán's conception of still life—edible items set upon a windowsill or a neutral grey shelf—organising his compositions with a strikingly liturgical precision. Yet Van der Hamen moves beyond the Toledan master, complicating his arrangements through double-tiered ledges on which he sets ceramics and bronzes alongside fruits, sweets, and confections, thereby creating a prototype of still life whose influence would endure until the end of the century

He was a man with strong ties to the world of letters – his brother Lorenzo was a writer – and he was acquainted with Lope de Vega, who, following the Horatian principle *Ut pictura poesis*, dedicated laudatory poems to his still lifes.



### Still life with basket of fruit

1622–1623

Oil on canvas

55 × 104 cm; 21 5/8 × 41 in.

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. 50-52 and p. 126, 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.

This controlled *bodegón*, attributable to Juan van der Hamen in his early Madrid years, compresses the entire arrangement into the narrow ledge of a stone windowsill. The side jambs are omitted, reducing the setting to a shallow stage and directing attention wholly to the objects. At the centre sits a wicker basket filled to excess with velvety peaches, two of which have rolled forward to occupy the space directly before it with deliberate precision.

On either side, fruit-laden stalks hang from thin cords: to the left, five blushed pears; to the right, a cluster of pale, translucent grapes rendered with precise observation of their powdery bloom and the fall of light across the skins. At the lower left, fig leaves and ripe figs fill the remaining space on the ledge, preventing any sense of visual vacancy and filling every part of the composition, as is typical of his works from this period.

The composition follows the scheme Van der Hamen developed between 1622 and 1624: a central basket, pendant motifs at the flanks, and calibrated intervals of negative space. Comparable works include *Still Life with Basket of Fruit and Birds* (private collection, 1622) and *Basket of Peaches, Figs and Hanging Grapes* (Naseiro Collection, c. 1623). The treatment of the peaches and the glassy skin of the grapes aligns closely with both. The inclusion of leaves on the hanging stalks connects the picture to Van der Hamen's early engagement with the austere naturalism of Juan Sánchez Cotán, a device he abandoned after 1626 when he adopted more elaborate, shelf-based structures.

This compositional model - a central basket bracketed by hanging fruit - quickly gained traction among other still-life painters. Alejandro de Loarte adapted it in his signed *Still Life with a Basket of Grapes and Fruit* (Arango Collection, 1624), albeit with markedly different handling. Miguel de Pret employed the same underlying structure in his *Still Life with Basket of Plums, Figs and a Melon on a Windowsill with Peppers, Grapes and Hanging Quinces* (Abelló Collection). Its rapid uptake indicates how strongly Van der Hamen's formula influenced the development of Spanish still life in the early seventeenth century.



### Still life with fruit and vase

1626

Oil on canvas

56 × 99 cm; 22 × 39 in.

Signed and dated lower right:

“Ju Valderamen fa’/1626”.

Provenance: Private collection.

Literature:

J. R. Triadó, “Juan van der Hammen bodegonista”, *Estudios pro Arte*, no. 1, 1975, p. 50;  
J. R. Triadó, *El bodegón en la pintura española del siglo XVII*, Universitat de Barcelona, 1982, II, p. 491;  
A. Marí, F. Q. Corella, J. Y. Gaso et al. *Incólume. Bodegones del Siglo de Oro*, exh. cat., Barcelona 2015, pp. 54-57 and p. 126-127, reproduced.

Exhibited:

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

In this signed *Still Life with Fruit and Vase* (1626), Juan van der Hamen sets an array of fruits and objects upon two staggered stone ledges. The composition is boldly asymmetrical yet balanced. On the upper shelf, a wicker basket brims with large golden pomegranates, its round forms silhouetted against a dark void. The lower level displays a single overripe pomegranate (its rind burst to reveal red seeds), a cluster of plums, a small goldfinch perched inquisitively, a dangling bunch of grapes at upper right, and a lidded jug or vase of dark, reflective metal. This “graded shelf” arrangement - one ledge above another - was an innovative departure from the strict, single-plane still lifes of the previous decade. Van der Hamen carefully orchestrates the objects in space: the basket on

the higher left ledge and the vessel on the lower right create a diagonal dialogue, while the scattered fruits and the bird link the two tiers visually. The result is a dynamic yet harmonious still life, where each element is given breathing room in an airy, spacious setting.

A single light source from the left brilliantly illuminates the pale geometry of the stone ledges and the roundness of the fruit, casting crisp shadows to the right. The basket of pomegranates projects a sharp shadow on the front face of the upper shelf, and the lone pomegranate on the lower slab casts a shadow on the surface beneath it. Meanwhile, the background is plunged in deep tenebrist darkness, similarly to the stark voids of Juan Sánchez Cotán's earlier *bodegones*. This canvas recalls other still lifes by van der Hamen, in which he has recourse to the graded shelf format, in particular one also dated 1626, the *Still Life with Fruit and Glassware* currently preserved at the Museum of Fine Arts, Houston. In both works the basket of pomegranates stands on the top shelf to the left of the observer, while on the shelf below we see the jug and plums.

The array of ripe fruits likely carries multiple connotations. Pomegranates, with their myriad seeds, were traditional symbols of fecundity and resurrection (in Christian art they evoked the Church or eternal life through Christ's rebirth). Grapes similarly could signify the Eucharist - the grapes' juice recalling the wine of the Last Supper and the blood of Christ - or more broadly the autumn harvest and the transience of earthly delights. The plums and other stone fruits might allude to the fleeting pleasures of the senses, a common theme in Golden Age still lifes. The presence of the goldfinch is especially telling: this bird was associated with Christ's Passion (according to legend, the goldfinch acquired its red facial mark by plucking a thorn from Christ's crown, staining itself with His blood) and often appears in religious paintings as a symbol of sacrifice or salvation. The arrangement also evokes the ancient Greco-Roman anecdote of Zeuxis and Parrhasius, two Greek painters from the fifth century BC, who painted grapes so lifelike that birds flew down to peck at them. Van der Hamen had already used this *topos* in still lifes from 1621 and 1622, in which he based his compositions on those of Frans Snyders (1579–1657).

Each object is distinct in surface quality, almost inviting the viewer to feel the cool ceramic or metal and taste the ripe fruit with their eyes. Van der Hamen was especially lauded for his ability to recreate reality; indeed, his learned friends in Madrid - including Lope de Vega and Luis de Góngora - singled him out for praise, marveling at how his painted objects could rival nature. This blend of scientific observation and aesthetic arrangement is a hallmark of van der Hamen's style. His works were sophisticated enough to be praised by poets and housed in palaces, yet they remained true to the everyday imagery of fruit, fauna, and household items. In this way, the present canvas embodies the Spanish Baroque still life's dual nature: austere yet sumptuous, realistic yet allegorical, drawing from international influences yet forging a distinctly Spanish vision: the culmination of the realist tendencies of Northern Europe combined with the fruit of Renaissance humanism.

By 1626, van der Hamen was about 30 years old and at the height of his creative powers. His personal style had crystallised, and he was experimenting with novel compositions (the graded shelf format) that would set a trend. It is around this time that he also began painting more flamboyant works featuring luxurious objects (fine glassware, imported porcelains, elaborate confectionery), catering to the cosmopolitan taste of patrons in Madrid. Stylistically, the painting sits at the crossroads of van der Hamen's influences. Early in his career (*circa* 1615–1620), his still lifes were more symmetrical, frontal, and austere, reflecting the influence of Juan Sánchez Cotán and other Spanish pioneers, as well as the precision of Flemish miniaturists and the dramatic intensity of Caravaggio. By the mid-1620s, however, van der Hamen had fully embraced asymmetry and depth, pioneering new still-life formats. *Still Life with Fruit and Vase* is one of the very first of these experiments; in fact, 1626 marks the introduction of his “graded shelves” formula, which was to become his signature contribution to Spanish still-life painting.



### *Still life with pears*

c. 1622

Oil on canvas

21 × 27.8 cm; 8 1/4 × 11 in

Provenance: Private collection, Madrid.

#### Comparative Literature:

P. Cherry, *Arte y naturaleza. El bodegón español en el siglo de oro*, Madrid, 1999.

W. Jordan, *Juan van der Hamen*, Ann Arbor, 2002.

W. Jordan, *Juan van der Hamen y León and the Court of Madrid*, New Haven & London, 2005.

W. Jordan and P. Cherry, *Spanish Still Life from Velázquez to Goya*, London, 1995

This delightful ensemble of lush summer fruits is typical of the small still lifes which the accomplished Spanish artist Juan van der Hamen painted for sale to private collectors. According to the scholar William Jordan, still-life compositions like this one became so famous even in the artist's lifetime “that anyone seeing them would immediately know whose it was”.

The work studied here adopts the window-setting device employed by the illustrious pioneer of Spanish still-life painting, Juan Sánchez Cotán. But whilst Sánchez Cotán described his objects with an almost ascetic naturalism, van der Hamen selected objects with a luxuriance appealing to his courtly clientele.

Beyond the immediate appeal of its subject, the painting displays the carefully calibrated structure and detailed surface that define Van der Hamen's most successful *bodegones* of the early 1620s. A low ledge

cuts the composition horizontally, supporting a broad metal platter, most plausibly tin or pewter, typical of 16th- and 17th-century domestic settings. A raking light from the left models each form with minute attention to contour and skin, catching on the finely placed highlights that ring the vessel's lip and glitter on the convexities of the fruit. They seem to “settle” into a collective rhythm, their curved silhouettes echoing one another and the elliptical sweep of the dish. This poise is heightened by the deliberate restraint of the palette, olive-green, straw, and muted ochre enlivened by small, coral-toned passages on several pears, so that colour serves structure rather than competing with it.

Van der Hamen's *Plate with Plums and Morello Cherries* (c. 1631, Museo del Prado) is identical in size and reprises a similar metal dish; in both works the light spreads softly from the left and enables the scrupulous rendering of the fruits' form, firmness, texture and colour - attesting to the artist's preoccupation with exact description and offering the viewer, then and now, the appearance of reality.

### Juan de Zurbarán

(Llerena, 1620 – Seville, 1649)

Juan de Zurbarán was born in Llerena in 1620, the son of Francisco de Zurbarán from his first marriage. He was trained alongside his father in Seville and is thought to have collaborated with him until his own marriage in 1641. By 1644 he was probably already working as an independent painter with his own workshop, as he is described as a “painter” at the time of his father's third marriage. He died in 1649 as a result of the plague epidemic.

Very little is known about his artistic personality, as documentary evidence is scarce and his paintings are closely intertwined with his father's style. Only two precisely signed works are known: *Plate with Grapes*, in a private collection in Bordeaux, dated 1639, and *Kitchen Still Life*, now in the Museum of Kyiv, dated 1640. His compositions merge the models of Juan van der Hamen with those of his father, yet are distinguished by meticulous attention to detail and a markedly tenebrist lighting. He pursued the most

extreme lighting effects, intensifying the illusion of almost sculptural volume and the modelling of forms through deepened blacks. His paintings reveal the influence of contemporary Neapolitan still lifes, which enabled him to move beyond the classical paradigm of the *bodegón* and to explore more daring solutions, establishing him as one of the great masters of the genre in Spain.



### *Basket of plums and slice of melon*

1640–1650

Oil on canvas

25.5 × 28.8 cm; 10 × 11 3/8 in.

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. 68-71 and pp. 129-130, reproduced.

#### Exhibited:

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

*We are thankful to Dr. Ángel Aterido for having confirmed the attribution of the present painting to Juan de Zurbarán.*

This intimate still life centres on a wicker basket, heaped with purple European plums whose taut skins catch and reflect the light. One plum has rolled

from the basket and sits isolated to the left, casting a soft shadow. Resting atop the mound of fruit is a slice of melon of the so-called “Santa Claus” or *pell de gripau* (“toad’s skin”) variety, then cultivated on the Iberian Peninsula. Oblong in form, with a thick, green-striped rind and pale, whitish flesh, it contrasts markedly with the round Cantaloupe melon with pumpkin-coloured flesh familiar from Italian and French still lifes. Particularly striking is the delicate rendering of the pips against the whitish flesh, and the half-blurred fly, attracted by the sweetness of the fruit, which alights on its surface.

Although the position of the melon slice, precariously resting on the plums, is somewhat unusual, it represents an innovation of considerable imaginative and visual power. The melon was a recurrent motif in the still-life tradition from its earliest stages - one thinks of Sánchez Cotán, Van der Hamen and Loarte - yet no clear precedent or parallel for this specific arrangement can be identified within the pictorial tradition of the Spanish Golden Age. Some analogies may nonetheless be drawn with other compositions in which a melon slice is placed upon another element, usually the remainder of the fruit itself: for example Miguel de Pret’s *Still Life with Basket of Figs, Basket of Plums, Melon and Hanging Fruit* (Abelló Collection, dated between 1630 and 1640), a still life by Peter Binoit (d. 1632), sold at Christie’s on 5 July 2007 (lot 51), and an anonymous still life formerly attributed to Louise Moillon, now in a private collection and dated between 1630 and 1640.<sup>1</sup> The motif of the fly on the melon is also a familiar device in still-life painting, as in the aforementioned work by Miguel de Pret and Giovanna Garzoni’s *Still Life with Melon* (Palazzo Pitti, Florence, dated between 1642 and 1650).

The prominence given to the wicker basket in such a small canvas suggests that the painting may originally have formed part of a larger composition, perhaps a religious scene, from which this fragment was cut. In its present state the work is characterised by an austere, tightly controlled arrangement. The stringent realism, earthy palette and forms modelled by a sharp contrast of light against a dark background recall the manner of Francisco de Zurbarán. One might compare, for instance, his *Basket of Apples and Peaches* (45 x 54 cm), circa 1630, whose present whereabouts are unknown.<sup>2</sup>

The motif of a single piece of fruit fallen from the basket is common in early Spanish still lifes, notably those of Van der Hamen and the Master of Stirling Maxwell, which Zurbarán could have studied in court collections or during his visit to Madrid in 1634. A Zurbaranesque spirit is also evident in two still lifes with baskets of fruit against a dark ground, in private collections and published by Torres Martín, initially attributed to Francisco de Zurbarán and later to an anonymous follower (with the possibility that the latter may have been Pedro de Camprobín).<sup>3</sup> A further, closely related still life in the Raleigh Museum, North Carolina, was attributed by Pemán to the “Zurbarán school” and by Torres Martín to an anonymous seventeenth-century Sevillian painter.<sup>4</sup>

On the basis of these considerations, the painting clearly belongs to the Sevillian still-life tradition of around 1640–1650 and reveals a profound dependence on the language of Francisco de Zurbarán.

1 D. Alsina, *Louyse Moillon: Paris, vers 1610–1696: la nature morte au Grand Siècle: catalogue raisonné* (Dijon: Fatou, 2009), 228.

2 O. Delenda, *Francisco de Zurbarán, 1598–1664: catálogo razonado y crítico*, vol. 1 (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2009), 152–53.

3 R. Torres Martín, *Zurbarán: el pintor gótico del siglo XVII* (Sevilla: Gráficas del Sur, 1963), cat. no. 109. R. Torres Martín, *La naturaleza muerta en la pintura española* (Barcelona: Seix y Barral, 1971), 62, pl. 34 and fig. 29.

4 C. Pemán, “Juan de Zurbarán,” *Archivo Español de Arte* 31, no. 123 (1958): 193–211, esp. 207 and pl. VI.

## Master of Stirling-Maxwell

(Toledo, active c. 1610–1640)

It is common in art-historical scholarship to designate an anonymous artist by the name of a collector. Thus, the name Master of the Stirling-Maxwell Collection is used to group the works of an anonymous seventeenth-century painter specialising in still life, following the analysis by Cherry and Jordan presented in the exhibition *Spanish Still Life from Velázquez to Goya*, held in London in 1995. Hispanic scholars based their attribution on a still life, *Still Life with Fish and Basket of Fruit*, which had belonged to the Scottish art historian Sir William Stirling Maxwell, a key nineteenth-century figure in both collecting and Hispanic

scholarship. Stirling Maxwell himself was a distinguished scholar, author and collector, whose estate is now partly preserved at the University of Glasgow. Jordan proposed identifying this master with Alonso de Escobar, a suggestion that has found little acceptance among Spanish specialists.

What does seem clear, however, is that the Master of Stirling-Maxwell emerges from the milieu of Juan Sánchez Cotán, as evidenced by his use of the window-frame device and the symmetrical arrangement of objects. He remains an anonymous painter, yet one endowed with a distinct personality, solid technical command, and a pronounced concern for conveying the physical reality and surface textures of the fruits, objects or animals depicted in his compositions.



### *Still life with basket of fruit, melon and grapes*

1615–1625

Oil on canvas.

66 x 82 cm; 26 x 32 1/4 in.

Provenance: Private collection.

Literature:

W. B. Jordan and P. Cherry, *Spanish Still Life from Velázquez to Goya*, New Haven and London: Yale University Press, 1995, pp. 32–33, fig. 19.

A. Marí, F. Q. Corella, J. Y. Gaso et al. *Incólume. Bodegones del Siglo de Oro*, exh. cat., Barcelona 2015, pp. 42–44 and p. 125, 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.

Assembled upon the shallow ledge of a fictive window, this *bodegón* presents a meticulously ordered array of produce that appears at once casual and studied. Centrally positioned is a wicker basket overflowing with figs and dark grapes, its rim aligned with the horizontal axis of the sill to anchor the scene. Flanking this fulcrum, four sun-blushed peaches rest directly upon the stone ledge, their velvety surfaces subtly catching the raking light.

Suspended above, and thus isolated against the tenebrous background, hang a sequence of provisions secured by slender cords: first a string of scarlet peppers; then two compact clusters of grapes whose dusty bloom is rendered with jewel-like precision; and finally, a modest *cucurbita* - in fact a spaghetti-squash variety, mistakenly identified by some writers as a melon. The lower right corner, a space that several contemporaries might have left void, is animated by a pair of cardoon blossoms, their spiny bracts protruding beyond the pictorial plane and reinforcing the illusion of tangible depth.

By depicting fruit kept cool in a dim interior and suspended for preservation, the painter declares his commitment to unvarnished naturalism. Yet this ostensible straightforwardness also serves two strategic ends. First, it affords the artist an opportunity to parade his technical prowess in the rendition of surface, weight and translucency. Secondly, it functions as a calculated appeal to contemporary taste: early-seventeenth-century patrons valued such ostensibly ingenious compositions, in which Nature seemed neither idealised nor arranged to flatter courtly splendour.

The present canvas reprises, on a slightly reduced scale, a work of identical subject (104 x 79 cm., private collection) attributed to the same anonymous hand. Although at first glance the two appear near-replicas - the constituent objects occupy broadly corresponding positions - closer scrutiny reveals significant divergences. The larger version admits more breathing space between the suspended bunches of grapes and

the central basket, thereby loosening the compositional tension and, arguably, diminishing the viewer's sense of trompe-l'œil immediacy. Such contrasts suggest that the smaller painting may well constitute the preliminary statement, its more compressed format heightening the theatrical impact.

In its formal language the still life is unmistakably indebted to Juan Sánchez Cotán: the orthogonal windowsill, the dramatically lit void behind the objects, and, above all, the motif of produce hanging by cords attest to the Castilian master's enduring influence. That very idiom, disseminated through Cotán's pioneering panels, underpins the early development of still life within central-Spanish circles and informs the compositions of later practitioners.

One discerns the same lineage, for example, in canvases attributed by Peter Cherry and William Jordan to Juan van der Hamen - *Basket of Peaches, Figs and Hanging Bunches of Grapes* (formerly Naseiro Collection) and *Still Life in a Kitchen* (Marquis and Marchioness of Marañón Collection) - as well as in Miguel de Pret's signed *Still Life with Basket of Figs, Basket of Plums, Melon and Hanging Fruit* (Juan Abelló Collection).

Seen in this light, the present *Still Life with Basket of Fruit, Melon and Grapes* shows the Master of Stirling-Maxwell taking Cotán's model and adjusting it to his own ends, tightening the composition and giving it a balanced, vivid presence that quickly found favour with collectors.

## Master of the vanitas texts

(Active around 1650)

An anonymous painter of the second half of the seventeenth century, active in Madrid. His known corpus has recently expanded with a group of still lifes that had previously been incorrectly attributed to Francisco Palacios, two of which were sold in London in 1979 and came from the Quejigal estate of the Hohenlohe family. Art historical scholarship has designated him by this name because of his habitual inclusion of Latin inscriptions within his compositions.



### Vanitas still life

with a Zodiac Globe, a Lit Candle, Dice, Books, Cards and Flowers, all on a Draped Table, c. 1650

Oil on canvas stuck on wood  
50 × 63 cm; 19 3/4 × 24 3/4 in.  
Inscribed on a book *VERUM ET FALSUM* ("True and false") and on a sheet of paper *HEC SOLA VIRTUS* ("This alone is virtue")  
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. 84-87 and pp. 132-133, reproduced.

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

At the centre rises a zodiacal globe set within an armillary frame, its pale surface catching light that falls from the left. To its left, a dark glass vase holds fresh flowers, while, below, a stack of volumes is bound with cords and mottled by age. At the right edge, a small open book and a brass candlestick with a short, waning flame complete the ensemble. Dice lie near the globe's base and a deck of Spanish playing cards peeps from the lower left, all resting on a richly patterned cloth.

The painter's close attention to surface, from the parchment-like pages and worn leather to the fragile

petals, turns the objects into silent emblems of time's passage. Within seventeenth-century Hispanic painting, *Vanitas* compositions enjoyed marked success among courtly and ecclesiastical patrons.<sup>1</sup> The present work deploys a repertory of motifs grounded in Counter-Reformation culture, where meditation on the brevity of life (*memento mori*) and the deception of worldly goods was understood as a spur to spiritual reform.<sup>2</sup> Here, the books assume a privileged role. The inscription on one volume, *VERUM ET FALSUM* ("True and false"), frames the act of reading as moral discernment, while the paper slip set among the folio pages, *HEC SOLA VIRTUS* ("This alone is virtue"), offers a direct exhortation to virtue as the sole enduring good. Yet the very worn materiality of the library tempers its positive connotation, reminding the beholder that human works, even intellectual ones, succumb to time unless aligned with divine truth.

The zodiac globe and its armillary support signal the learned measurement of the cosmos and, by extension, the ambition to comprehend the order of creation. The dice and playing cards denote "worldly deceits" and they counter the disciplined study represented by the books. The candle, already reduced to a short stump, introduces a temporal accent: its flickering flame evokes life's fragile duration, while the surrounding darkness suggests the imminence of extinction. The flowers, poised between bloom and decline, provide the most immediate natural analogue to that theme. Notably, the skull is absent; instead, the painter relies on the contrast between devotional learning and idle diversion, and on the visible ageing of matter itself, to visualise mortality.

The painting is convincingly attributable to the anonymous Madrid-based hand conventionally known as the Master of the Vanitas Texts, active in the mid-seventeenth century.<sup>3</sup> Over the last decades an identifiable corpus has coalesced around this personality, comprising small-format *Vanitas* still lifes unified by a distinctive iconographic and stylistic language, including the recurrent insertion of Latin moralising inscriptions, frequently written on separate slips of paper or on book spines. Several works now associated with this master were formerly attributed to Francisco Palacios, a view no longer generally accepted.<sup>4</sup> The paintings from the Hohenlohe Collection sold in London in 1979, together with the remainder of the estate

from Quexigal, have been central to disentangling the two hands. As already observed in the literature, neither those canvases nor the present work bear meaningful stylistic affinity to Palacios's two signed still lifes published by Xavier de Salas and dated 1648.<sup>5</sup>

Among the master's recorded works, a *Vanitas* sold at Sotheby's New York in 2005 offers the closest parallel to the present composition. It shares not only the small scale, the arrangement of learned and gaming motifs, and the painter's cool, even illumination, but also two highly specific traits: the same emphatic drapery covering the table, with analogous fold patterns, and the repetition of the Latin maxim "Hec sola virtus" on a protruding paper sheet. A further, very similar composition appeared at Sotheby's Monaco, 17-18 June 1988, lot 819 (one of a pair), confirming the persistence of a template within the workshop or practice of this still anonymous artist. For other comparable works see the pair of *Vanitas Still Lifes* sold at Christie's, Monaco, 3 April 1987, lot 60 and that sold at Sotheby's, London, 5 July 1995, lot 286.

- 1 See W. B. Jordan and P. Cherry, *Spanish Still Life from Velázquez to Goya*, London 1995, pp. 21-23.
- 2 See W. B. Jordan, *Spanish Still Life in the Golden Age, 1600-1650*, Fort Worth: Kimbell Art Museum / Toledo Museum of Art, 1985, p. 20.
- 3 We are thankful to Dr. Ángel Aterido for having confirmed this attribution.
- 4 For more information about the painter see J. L. B. Moya, "El pintor Francisco de Palacios. Algunas ..." in *Archivo Español de Arte*, 1987, pp. 425-436.
- 5 X. de Salas Bosch, "Sobre dos bodegones de Francisco de Palacios," *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XI, no. 33 (1935), pp. 275-278.

## 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

