



LO FINGIDO VERDADERO

Bodegones españoles de la colección Naseiro adquiridos para el Prado

LO FINGILDO VERDADERO

MUSEO N

Dup. 2809

6082

Sig.: Dup. 2809
Sig. Supl.:
Tít.: Lo fingido verdadero
TITN: 49437
Cód.: 1157794



LO FINGIDO VERDADERO

Bodegones españoles de la colección Naseiro
adquiridos para el Prado



Dup. 2809

LO FINGIDO VERDADERO

Bodegones españoles de la colección Naseiro
adquiridos para el Prado

*Edición a cargo de Javier Portús
Con un ensayo de Alfonso E. Pérez Sánchez*

Del 24 de octubre de 2006 al 7 de enero de 2007

MUSEO NACIONAL DEL PRADO

Faint, illegible text, possibly bleed-through from the reverse side of the page.

CON EL PATROCINIO DE:

BBVA

R. 101369

Ministra de Cultura
Carmen Calvo

Subsecretario de Cultura
Antonio Hidalgo López

Director del Museo Nacional del Prado
Miguel Zugaza Miranda

*Director Adjunto
de Conservación e Investigación*
Gabriele Finaldi

*Director Adjunto
de Administración*
Miguel Vidal Ragout

MUSEO NACIONAL
DEL PRADO



REAL PATRONATO
DEL MUSEO NACIONAL DEL PRADO

Presidencia
SS. MM. los Reyes

Presidente
Rodrigo Uría Meruéndano

Vicepresidenta
Amelia Valcárcel y Bernaldo de Quirós

Vocales
Esperanza Aguirre Gil de Biedma
José Luis Álvarez Álvarez
Gonzalo Anes Álvarez de Castrillón
Justo Barreda Cueto
M.^a Concepción Becerra Bermejo
Antonio Bonet Correa
José M.^a Castañé Ortega
Luis Alberto de Cuenca y Prado
M.^a de las Mercedes Díez Sánchez
José Guirao Cabrera
Antonio Hidalgo López
José Luis Leal y Maldonado
Antonio López García
Julio López Hernández
Emilio Lledó Íñigo
Julián Martínez García
José Milicua Illarramendi
Carlos Ocaña Pérez de Tudela
Alfonso Emilio Pérez Sánchez
Yago Pico de Coaña y de Valicourt
José Manuel Pita Andrade
Moisés Plasencia Martín
Ana María Ruiz Tagle
Alberto Ruiz Gallardón
Consuelo Sánchez Naranjo
Juan Manuel Urgoiti López-Ocaña
Carlos Zurita, Duque de Soria

Secretaria
M.^a Dolores Muruzábal

CON LA EXPOSICIÓN *LO FINGIDO VERDADERO* se da a conocer al público la reciente adquisición para el Museo Nacional del Prado de cuarenta excepcionales bodegones españoles, en algún caso auténticas obras maestras, de la colección reunida en las tres últimas décadas por don Rosendo Naseiro. Sin duda, esta adquisición resulta todo un acontecimiento para nuestra primera pinacoteca, por el número de obras y por el carácter especializado del conjunto, que viene a completar una laguna histórica de la colección del Museo.

La singularidad del género en la pintura española queda patente en su propia denominación de bodegón, que integra las más variadas formas de aproximación a la realidad inanimada por parte de los principales maestros españoles. El afán naturalista de la pintura española, una de sus señas de identidad, tiene en el desarrollo del género un desahogo extraordinario desde fechas muy tempranas. Junto con algunos antecedentes remotos, encontramos ya en torno a 1600 formas definitivas de esta práctica moderna, como es el caso paradigmático de la obra de Juan Sánchez Cotán. Desde entonces hasta hoy se despliega en una secuencia histórica ininterrumpida de más de cuatro centurias, que no encuentra parangón en ninguna otra escuela europea.

A pesar de su importancia, la reivindicación historiográfica de este capítulo del arte español es relativamente reciente, así como su valoración social. Después del pionero esfuerzo del estudioso Julio Cavestany, tenemos que esperar a la memorable exposición *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*, organizada por el Museo Nacional del Prado en 1983 bajo el experto cuidado de su director en esos momentos, el profesor Alfonso E. Pérez Sánchez, para encontrar recuperados y ordenados obras, artistas y principales escenarios de la trayectoria del género en España. A partir de entonces se han sucedido un gran número de exposiciones y publicaciones, dentro y fuera de nuestro país, que nos han ayudado a profundizar en la personalidad de los principales maestros del género y a extender la visión de la experiencia histórica del bodegón español hasta nuestros días.

En este contexto de recuperación se inscribe la formación de la colección de don Rosendo Naseiro, que en las últimas décadas ha sabido reunir un gran número de ejemplos de excepcional calidad. Celebramos ahora la incorporación al Museo Nacional del Prado de la considerada como la mejor colección especializada en manos privadas, adquirida gracias a la acción coordinada entre los Ministerios de Cultura y de Economía y Hacienda, y a través de la dación en pago de impuestos del BBVA.

Quiero manifestar mi gran satisfacción por el extraordinario enriquecimiento de nuestro patrimonio artístico que supone esta adquisición y expresar, al mismo tiempo, mi agradecimiento a cuantas personas e instituciones han participado en esta histórica operación.

CARMEN CALVO
Ministra de Cultura

LA ADQUISICIÓN DE UNA PARTE FUNDAMENTAL de la colección de bodegones españoles de don Rosendo Naseiro constituye un acontecimiento histórico para el Museo Nacional del Prado.

Desde la donación fundacional —esencial y generosísima— de las Colecciones Reales hasta hoy, el Estado y el propio Museo han realizado importantes esfuerzos para completar los fondos del Prado mediante la adquisición de obras fundamentales. En otros casos, ha sido la generosidad de los coleccionistas privados la que nos ha permitido integrar obras singulares o colecciones completas en nuestros fondos.

Con la adquisición de estos cuarenta bodegones, fruto del cariño, la pericia, la paciencia y la excepcional sensibilidad de don Rosendo Naseiro durante tantos años, el Prado está de fiesta al incorporar a su colección permanente un conjunto admirable de obras. Admirable porque completa —de forma conspicua— nuestra colección de bodegones españoles, y admirable por su calidad intrínseca, como reconocen y aplauden los ensayos especializados que contiene esta publicación.

He de agradecer también, una vez más, la generosa y reiterada buena disposición del Gobierno español a la hora de comprometer los caudales públicos en las adquisiciones de nuestro Museo que hacen posible la consecución del más alto de los fines de nuestra institución: poner a disposición de los estudiosos y los ciudadanos del mundo una colección viva y creciente que es la mejor muestra del ser, la historia y el arte de España.

Deseo expresar mi gratitud, asimismo, a uno de los miembros benefactores del Museo, el BBVA, que con su colaboración en esta operación ha permitido utilizar la fórmula de dación en pago.

Y por último —y como siempre— reconocer la profesionalidad de los responsables y técnicos del Museo que han estudiado y orientado la adquisición con excepcional sentido de la responsabilidad hacia el Museo del Prado.

Celebremos hoy, pues, con gran júbilo, la nueva adquisición y demos una bienvenida emocionada a esas obras de arte que son de las más importantes incorporaciones en nuestra historia casi bicentenaria.

RODRIGO URÍA MERUÉNDANO
Presidente del Real Patronato del Museo Nacional del Prado

LA INAUGURACIÓN DE UNA EXPOSICIÓN patrocinada por BBVA siempre nos resulta emocionante. Es el momento en el que comprobamos que el esfuerzo ha merecido la pena. En esta ocasión, la satisfacción es doble. En primer lugar, porque esta exposición recoge un conjunto de bodegones y floreros españoles realmente espléndidos. Y, además, porque BBVA adquirió estas obras, procedentes de la colección privada de don Rosendo Naseiro, para entregarlas posteriormente, mediante el procedimiento de la dación, al Estado español, que las adscribió a su vez al Museo Nacional del Prado.

Este proyecto prolonga la trayectoria de colaboración estrecha y fructífera que el Grupo BBVA ha venido manteniendo con el Museo y de la cual estamos muy orgullosos. Para nuestro Grupo es un honor colaborar con el Prado que es, sin duda, uno de los activos más importantes de nuestro país. Mirando atrás, recordamos que ya en los años ochenta y noventa participamos en el patrocinio de exposiciones que se han convertido en referencias de la vida cultural española, como las dedicadas a Zurbarán, Ribera o Goya, o las muestras: *Últimas adquisiciones 1982-1995* y *Los cinco sentidos y el arte*.

En el año 2003, el Museo Nacional del Prado y BBVA suscribieron un convenio en virtud del cual nuestra entidad se convirtió en "miembro benefactor" del Museo y se comprometió a apoyar su *Programa de Grandes Exposiciones*, con la finalidad de garantizar la realización de muestras temporales de la máxima calidad. En este marco, patrocinamos *Vermeer y el interior holandés*, en 2003, y *El retrato español. Del Greco a Picasso*, en 2004 y 2005.

Ahora, la cooperación entre el Grupo BBVA y el Museo se extiende al uso de la dación. Nuestra entidad ya había utilizado este procedimiento en distintas ocasiones, lo que ha hecho posible el enriquecimiento del patrimonio artístico español con diferentes obras maestras que ya forman parte de la colección de varios museos nacionales, como el Reina Sofía, el de Bellas Artes de Bilbao o el de Artes Decorativas de Madrid.

La colección de naturalezas muertas que ahora presentamos, la primera dación que hemos llevado a cabo con el Museo Nacional del Prado, incluye un conjunto de cuarenta cuadros, fechados entre los siglos XVII al XIX y firmados por reconocidos autores de bodegones como Juan van der Hamen, Juan Fernández el Labrador, Juan de Espinosa, Pedro de Campobón, Juan de Arellano o Luis Meléndez, entre otros. Se reúnen así algunas de las aportaciones más significativas a este género pictórico, reforzando, de manera muy destacada, los fondos de naturalezas muertas del Prado.

Para finalizar, deseo expresar nuestro agradecimiento al Ministerio de Economía y Hacienda por haber hecho posible esta operación. Y, también, nuestro reconocimiento al Ministerio de Cultura y al Museo Nacional del Prado, por brindarnos la oportunidad de participar en este proyecto, punto de encuentro entre la iniciativa pública y la privada que vuelve a poner de manifiesto la importancia de la sociedad civil en el desarrollo de la cultura.

Espero que disfruten de esta exposición, por lo menos tanto como lo hacemos nosotros al ver hecho realidad un proyecto que hemos desarrollado con tanto cariño.

FRANCISCO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ
Presidente de BBVA

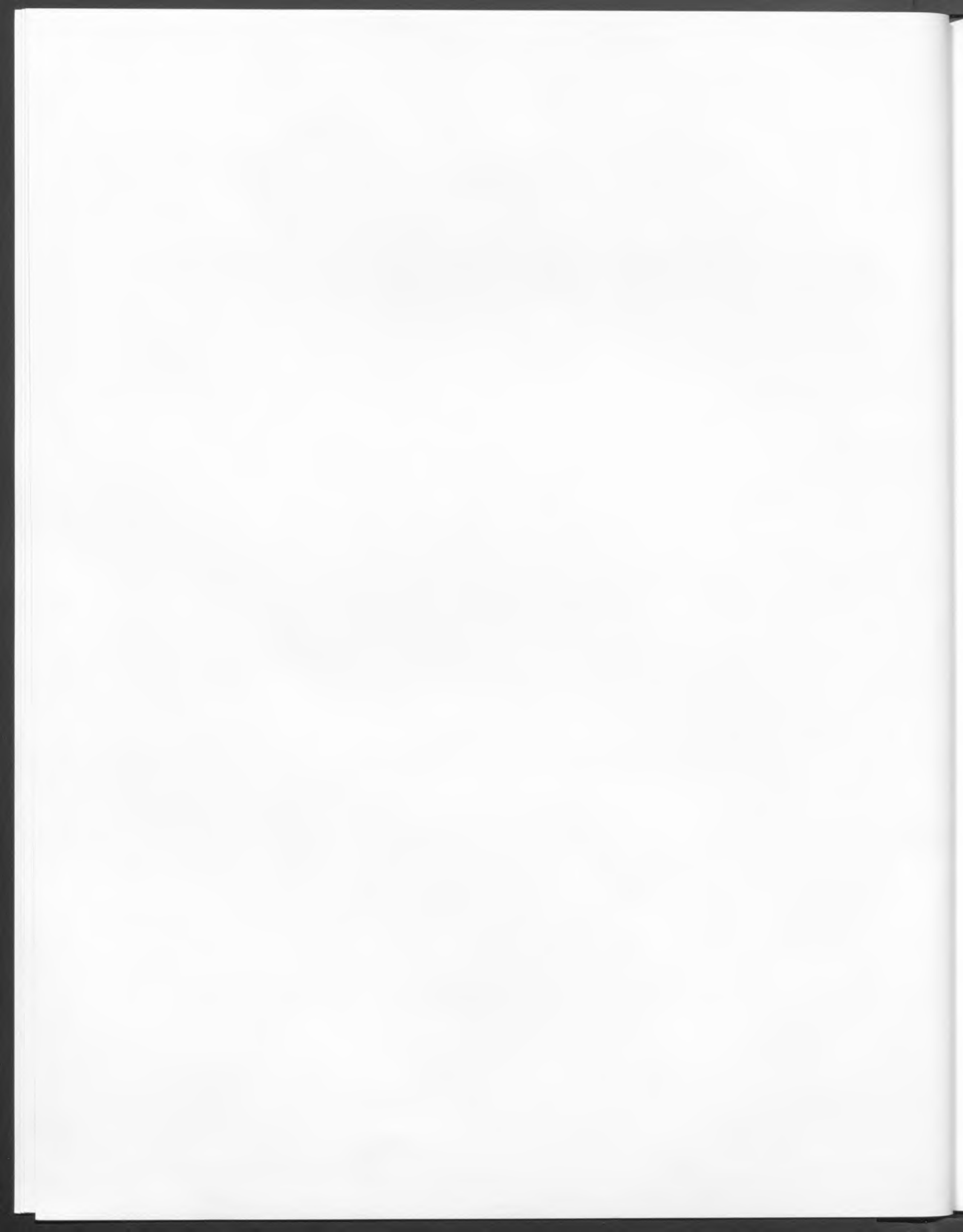
EL MUSEO DEL PRADO HA SIDO a lo largo de toda su historia un organismo vivo que ha ido creciendo tanto en lo que se refiere a sus espacios, como a su personal y a sus fondos. Ejemplo de ello es la historia de su colección de bodegones españoles, que se inició con el conjunto de Luis Meléndez y algunas pinturas más, y se ha ido enriqueciendo poco a poco hasta convertirse en la más importante de su clase que existe. Desde hace unos años cuenta con obras maestras de Juan Sánchez Cotán, Francisco de Zurbarán o Goya, cuya presencia se ha hecho obligada en cualquier publicación o exposición dedicada a este género. La calidad de esas pinturas y el hecho de que se hayan mostrado en una institución como el Prado, han sido factores importantes en la historia de la reivindicación crítica de la naturaleza muerta en España, que, como es bien conocido, ha sido un fenómeno relativamente reciente. A esa historia el Museo ha contribuido también mediante la organización de exposiciones de carácter general, como la que dirigió en 1983 Alfonso E. Pérez Sánchez, o muestras monográficas, como las dedicadas a Meléndez, Sánchez Cotán, la pintura de flores o la colección de bodegones de la institución.

A pesar de su calidad, en la colección estaban ausentes autores o tipologías importantes para la historia del género en el país, y se hacía necesario llenar algunas lagunas. En esas condiciones se iniciaron conversaciones con don Rosendo Naseiro, que a lo largo de más de veinte años había conseguido formar una colección de bodegones importante y representativa, en la que figuraban obras de varios pintores ausentes del catálogo del Prado, y en la que no faltaban varias obras maestras, cuya posesión era codiciable por cualquier museo. Se inició así un proceso de selección, para el que se tuvo en cuenta la calidad de los cuadros y su aportación a la colección, que ha dado como resultado la adquisición por parte del Estado (por vía de dación en pago de impuestos) de cuarenta cuadros que se suman a los fondos del Museo para ofrecer entre todos la posibilidad de hacer un seguimiento puntual a la historia de la naturaleza muerta en España desde sus inicios a principios del siglo XVII hasta mediados del siglo XIX.

Para compartir con el público la alegría que supone esta aportación, se ha decidido organizar una exposición que muestra el conjunto de obras, algunas de las cuales, firmadas por Juan van der Hamen, Juan de Espinosa, Tomás Hiepes, Juan de Arellano o Pedro de Campobón, constituyen ya hitos importantes en las carreras de sus respectivos autores y en la historia de la naturaleza muerta española. Para difundir el conocimiento de esta adquisición se ha editado el presente catálogo, en el que el interesado encontrará noticia pormenorizada de cada uno de los cuadros, así como una valoración crítica del conjunto y un recorrido por la aleccionadora historia de la colección de bodegones españoles del Museo.

Termino agradeciendo a todos los que han entendido la importancia de esta nueva adquisición para el Museo Nacional del Prado y han contribuido con su esfuerzo a lograrlo. Un agradecimiento especial al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez por su colaboración en esta publicación. Y a Javier Portús, por el entusiasmo y rigor que ha aplicado tanto al estudio de la colección para su adquisición como a su presentación pública con esta exposición.

MIGUEL ZUGAZA MIRANDA
Director del Museo Nacional del Prado



ÍNDICE

- 15 EL PRADO ENRIQUECIDO
Alfonso E. Pérez Sánchez
- 23 LA COLECCIÓN DE BODEGONES
ESPAÑOLES DEL MUSEO DEL PRADO
Notas para una historia sin final
Javier Portús
- 56 CATÁLOGO
- 96 EXPOSICIONES Y BIBLIOGRAFÍA





EL PRADO ENRIQUECIDO

ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ

Con la incorporación, por dación del BBVA, de cuarenta obras de la colección Naseiro de bodegones, se cierra una importante operación de enriquecimiento del Museo del Prado. Cuando, entre 1983 y 1984, abordé desde el Museo la exposición *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*, logré llamar la atención hacia este género del bodegón, que sufría una especie de "desprestigio". Hasta 1935 no había recibido atención pormenorizada. En aquella fecha, inmediata a la Guerra Civil, se expusieron por iniciativa de la Sociedad Española de Amigos del Arte ciento setenta y seis floreros y bodegones desde los inicios del siglo XVI hasta fines del XIX, reunidos por Julio Cavestany, marqués de Moret. El catálogo de aquella exposición, que no salió publicado hasta terminada la guerra, en 1940, constituyó un punto de referencia obligado para el estudio de un sector de nuestro arte, hasta entonces considerado marginal. Pero, como contrapartida negativa, propició, en los años de confusión y de relajación del control institucional, la salida al extranjero de muchas obras que figuraron en la exposición, al reclamo que la misma les brindaba y al calor del renovado interés —científico y también económico— por el género de naturaleza muerta que se advertía en los museos y colecciones de Europa y América. "De los ciento setenta y seis lienzos entonces exhibidos, no menos de cuarenta dejaron nuestro país, quizás para siempre. Sólo unos pocos han sido recientemente repatriados por nuevos coleccionistas entusiastas, acreedores de nuestro agradecimiento." Así escribía yo mismo en la presentación de la exposición de 1983-1984.

A esta nueva generación de "coleccionistas entusiastas" pertenece Rosendo Naseiro (Villalba, Lugo, 1935), que si bien no ha repatriado demasiados bodegones —sólo tres de los ingresados en el Museo proceden de subastas en Londres—, ha hecho una colección de alrededor de cien, de los cuales cuarenta se incorporan al Prado con todos los honores.

Para comprender cómo esta aportación enriquece nuestro Museo, basta con indicar que en la exposición de 1983-1984, que organizó el Prado bajo mi dirección, las pinturas españolas pertenecientes al propio Museo eran cuarenta y dos, muchas de ellas sacadas de los depósitos y restauradas para la ocasión. Con la aportación que esta llegada representa se duplica el número de representantes de la pintura de floreros y bodegones hasta completar la historia de este género en España. Pero la importancia de la adquisición no está en el número, sino en la calidad objetiva de las piezas que se añaden a las colecciones.

Si se repasan los bodegones que se describen en las páginas que siguen, es posible advertir lo que su incorporación representa. Los dos cuadros con cuatro racimos de uvas de Juan Fernández, el Labrador (doc. entre 1630 y 1636) [CATS. 3-4], son excepcionales, pues no se conservan muchas obras de este enigmático pintor y el Prado no poseía más

que un *Florero* (p2888). Pero el Labrador era conocido en su tiempo por su especialidad en la pintura de uvas, de lo que constituye una buena prueba el que en 1631 el embajador de Carlos I de Inglaterra intentara obtener para su soberano un cuadro suyo de "uvas pintadas".

Dos son los cuadros que se incorporan de Juan van der Hamen (1596-1631). El Prado ya tenía cinco lienzos de este artista, pero los nuevos son excepcionalmente buenos. En la exposición monográfica dedicada al pintor, que se celebró el año pasado en el Palacio Real, se eligió para la portada uno, el fechado en 1627, que perteneció al marqués de Leganés y es de una elegancia refinada sin rival [CAT. 2], y se incluyó el pequeño *Plato con ciruelas y guindas*, que corresponde al final de su carrera y es exquisito [CAT. 1].

Otra de las incorporaciones que hay que celebrar con extraordinario gozo, es la de las cuatro obras del manchego avecindado en Sevilla Pedro de Campobín (1605-1674), un nombre que todos lamentábamos que estuviese ausente del Prado. La pareja de floreros con jarrones de bronce y revoloteo de mariposas, fechada en 1663 [CATS. 17-18], es de una contenida y elegante expresividad que contrasta con el fastuoso modo de su contemporáneo madrileño Arellano. Éstos son los cuadros que Naseiro "repatrió" procedentes de Londres y ahora se incorporan al Prado. El óleo circular con el *Jarrón de bronce con rosas* [CAT. 19] es otra prueba de su sensibilidad, elegante y contenida, y el *Cesto con melocotones y ciruelas* [CAT. 20], fechado en 1654, con su excepcional estado de conservación, es de una calidad aterciopelada, que contrasta, en su humildad y silencio, con lo que se hacía en la Corte por Pereda y Cerezo, por ejemplo.

Un sevillano, Pedro de Medina (ca. 1620-1691), algo posterior a Campobín y también ausente del Prado hasta ahora, ofrece una sensibilidad, algo análoga a la del sevillano de adopción, en su *Bodegón con manzanas, nueces y caña de azúcar* [CAT. 24], fechado en 1645. Medina es otro artista con escasa producción conocida y por eso mismo ha de celebrarse el ingreso de una obra suya tan significativa en el Museo.

Un raro bodegonista madrileño, Ignacio Arias (ca. 1618-1653), del que también se carecía de obra en el Museo, presenta una obra maestra en el gran *Bodegón con recipientes de cocina y espárragos* [CAT. 23], firmado sin fecha. No se conocen más que dos o tres bodegones de su mano y éste es indudablemente el más significativo, por la refinada calidad de las diferentes texturas de los objetos representados, en un alarde de virtuosismo.

Madrileños son también Antonio Ponce (1608-1677) y Juan de Espinosa. Del primero, discípulo documentado de Van der Hamen, del que copia algunos motivos, el Prado tenía una sola pintura, ingresada en 1987 (p7294). El bodegón de granadas [CAT. 21], firmado sin fecha, contribuye a que la representación del artista —especialmente afortunado en la pintura de frutas, bañadas por una luz difusa— sea importante. Del segundo, del cual se ignoran las fechas extremas de su vida pero que está perfectamente documentado en Madrid, desde 1628 hasta 1659, había hasta tres bodegones en el Prado (p702, p703 y p1989). Pero ahora se incorpora una pareja de pequeños bodegones de frutas, uno con manzanas, higos y ciruelas y otro con sólo manzanas (fechados en 1646?) [CATS. 15-16], y sobre todo, el soberbio *Bodegón ochavado con racimos de uvas* [CAT. 14], firmado en 1646, —otro de los "repatriados" desde Londres— que es una de sus obras maestras y que muestra su relación con Juan Fernández, el Labrador en el tratamiento de las uvas y de las bellotas que surgen entre los sarmientos en la parte superior, una semejanza que ha dado ocasión a más de una confusión entre los dos maestros. La confrontación con los lienzos que ahora se incorporan al Prado facilitará la resolución de la controvertida atribución del *Bodegón de uvas y manzanas* (p703), del Museo del Prado, que ha sido tradicionalmente considerado de Espinosa, y que Peter Cherry ha atribuido al Labrador.

Un artista madrileño del siglo XVII del que apenas se tienen noticias, Gabriel Felipe de Ochoa (act. en 1667), se incorpora al catálogo del Prado con un bodegón de frutas, garrafa,



CAT. 17 (detalle)



CAT. 22 (detalle)

vaso de vidrio y un enorme pastel de carne sobre un plato, donde va la firma y la fecha de 1667 [CAT. 25]. Es un absoluto desconocido al que habrá que seguirle la pista, pues no es inferior en calidad a otros bodegonistas más celebrados. Su presencia en el Museo del Prado facilitará el conocimiento de este recién llegado a la Historia del Arte.

Otro nombre ausente del catálogo del Prado, éste sí bien conocido, es Gabriel de la Corte (1648-1694), madrileño, pintor de flores y guirnaldas, del que Palomino dice que pintaba flores "con gentil bizarría y manejo". En esta ocasión se incorporan al catálogo dos composiciones decorativas con mascarones y guirnaldas florales, firmadas ambas y una con una fecha que no se lee bien pero que deja entrever las cifras 169..., lo que permite afirmar que corresponde a los últimos años de su vida. Son unas composiciones típicas en su carácter, que representan perfectamente a un pintor bien significativo en el barroco madrileño.

Y una incorporación que puede parecer sorprendente dada la cantidad de piezas (diez), que del mismo artista poseía el Prado, es la de un *Florero de cristal* [CAT. 22] de Juan de Arellano (1614-1676). La extraordinaria calidad de la pintura y el hecho de que esté firmada en 1668, ocho años antes de su muerte, la convierten, sin embargo, en "una de las obras más bellas y significativas de estos años", como se dijo en la exposición monográfica de 1998.

Pero lo que más enriquece la colección de bodegones del Museo del Prado, es la cantidad de artistas valencianos que, por diversas circunstancias, constituían parte sustancial de la colección Naseiro. Empezando por el patriarca de toda la producción bodegonista en Valencia y su reino, Tomás Hiepes o Yepes, cuya fecha de nacimiento se ha fijado,



*Si uander Sammenfæ,
1627*



CAT. 8 (detalle)

según investigación documental reciente, en 1598, y que falleció en 1674. El Prado ya tenía representación de este artista. En el legado Pastrana de 1889 se registran cuatro bodegones de frutas de pequeño tamaño (P3658, P3999, P6942 y P6943), uno firmado en 1649, de los cuales dos se mostraron en la exposición de Madrid de 1983-1984, y volvieron a exhibirse en la monográfica de Valencia de 1995, que supuso la consagración de Hiepes como nombre mayor entre la, ya nutrida y valorada, constelación de pintores de "naturaleza muerta" españoles. Y en 1970 se adquirió en Londres un *Bodegón de cocina* (P3203), firmado y fechado en 1658.

Pero la adquisición de hasta siete bodegones y floreros de su producción, todos los cuales figuraron en aquella memorable exposición, convierte al Prado en el Museo que más —y más variada— obra conserva del fundador de toda la pintura de bodegones y floreros valencianos, del cual dijo Orellana, su primer biógrafo: "tuvo un particular numen en cuanto era imitar al natural en cuya clase llegó a un sumo grado de habilidad, y casi a la de inimitable maestro". Los bodegones ahora adquiridos —dos firmados en 1642, otros dos en 1643 y otros tres sin fecha— ofrecen un repertorio de las cosas que con más frecuencia representaba (frutas, flores, dulces, frutos secos, cerámica, encajes, cestos de mimbre, etc.) y algunas que son excepcionales en su producción, como la muestra de carnes que se exhiben en el *Bodegón de aves y liebre* o *Carnicería* [CAT. 11] o el *Paisaje con una vid* [CAT. 13] colmada de racimos, en primer término.

Otro valenciano del siglo XVII es Miguel March (ca. 1633- 1670), pintor de variados registros que cultivó el bodegón esporádicamente y casi siempre con un amplio escenario

CAT. 2 (detalle)

de paisaje. A este apartado de su producción pertenece el lienzo firmado, *Milano atacando un gallinero* [CAT. 26], que ahora se incorpora al Prado, y al que se refiere Orellana con estas palabras: "en poder del difunto Manuel Fuster, librero, vi un bello lienzo y el pintado un milano en acto, y además de embestir a un gallinero, y allí el gallo o gallinas o clueca erizada y despavorida, en acto de defender a sus polluelos, todo ejecutado con bellísima naturalidad". Esta "naturaleza viva" constituye uno de los enriquecimientos más significativos del Prado, pues no tenía representación alguna de esta faceta del artista, y ésta es una obra mayor y singular.

Y valencianos son la mayoría de los restantes bodegones y floreros, que representan, con excelentes ejemplos, la continuidad del género durante el siglo XVIII y la primera mitad del XIX. Una excepción la constituye el *Bodegón con frutos del bosque* [CAT. 29], en un paisaje, de Luis Meléndez (1716-1780), que trabajó en la Corte. A pesar de los muchos bodegones de Meléndez que conserva el Prado éste ofrece una singularidad que no está presente en ningún otro bodegón de su mano: la presencia de las avellanas, con sus envolturas verdes y rizadas, que se subrayó en el catálogo de la exposición que el Prado le dedicó en 2004.

Otro artista que no es valenciano, sino segoviano de Sangarcía, es Bartolomé Montalvo (1769-1846), de quien se ofrece un *Besugo* [CAT. 30], colgado de una espetera, con una sensación de realidad que obligará a reconsiderar los otros trabajos de su mano que mantenía el Prado un tanto olvidados.

Pero valencianos son todos los restantes artistas que se incorporan al Prado, como hemos dicho testimonio de la continuidad del género y con un tono delicadamente "dieciochesco" en algunos de ellos. Casi todos son profesores o alumnos de la Sala de Flores y Ornatos establecida en la Academia de San Carlos valenciana de 1778, diez años después de su fundación por decisión real y de los que ninguno, salvo el maestro de todos, Benito Espinós (1748-1818), estaba representado en el Prado.

Ahora se incorporan a su catálogo los nombres de José Ferrer (1746-1815), Juan Bautista Romero (1756-1804), Miguel Parra (1780-1846), José Romá (1784-1852) y Santiago Alabert (act. en 1779).

Ferrer, nacido en Alcora y oficial de la fábrica de cerámica de aquella localidad, está presente con un par de bodegones de frutas firmados y fechados en 1781 [CATS. 31-32], testimonio de que, aunque el pintor sea más conocido por sus cuadros de flores, era capaz también de expresarse con facilidad en este género de bodegones, en el que es inconfundible el recuerdo de las composiciones del siglo precedente. Este carácter es el que da singularidad a estas tablas que se incorporan al Prado.

Juan Bautista Romero, tras un periplo que incluye una etapa de discipulado en la citada Sala de Flores en la Academia valenciana de San Carlos, recaló en la Real Fábrica de Porcelanas del Buen Retiro. El Prado no tenía hasta ahora ninguna obra de Romero. Su producción comprende un buen número de bodegones de cocina y de mesas servidas de dulces, pero son los floreros, de exquisita composición e iluminación naturalista, los que le sitúan entre los más refinados pintores de su género en España. Prueba de ello son la pareja de floreros, firmados, que se incorporan al Prado [CATS. 33-34].

De Miguel Parra, llamado "el Vicente López de las flores", tampoco presente en el catálogo del Museo, se incorporan tres lienzos firmados, que dan buena muestra de su maestría y de la versatilidad de su arte. El primero es un bodegón con plato de dulces [CAT. 39], donde sin duda rinde homenaje a Hiepes, que se complacía en representar estos delicados postres casi dos siglos antes. Los dos restantes, de dimensiones idénticas, y fechados ambos en 1844, son más típicos de su dedicación a las flores. Uno representa un florero de bronce [CAT. 37], recortado sobre un paisaje; el otro es una especie de sorprendente trampantojo, con un cestillo de flores sobre una butaca en la que reposa un cuadro con una vista del Palacio Real de Valencia [CAT. 38].



CAT. 39 (detalle)



Colección Naseiro. Vista de las salas antes de la adquisición de una parte de las pinturas para el Museo del Prado.

Las dos son obras mayores que dan la medida de su habilidad, y su incorporación al catálogo del Prado constituye una agradable sorpresa a la vista de la próxima inauguración de la sección del XIX, donde han de ocupar puesto acorde a su importancia.

De José Romá, discípulo también de la Academia de San Carlos y de Benito Espinós, hay un cuadro que representa una especie de cartela con un motivo escultórico y una guirnalda de flores y la banda de la orden de Carlos III [CAT. 40]. Es una buena prueba de la habilidad de este artista de quien se han identificado pocas obras, y ni que decir tiene que no había ninguna en el Prado.

Y del último pintor representado, Santiago Alabert, que fecha en 1799 una de las tablas que constituyen pareja [CATS. 35-36] y que revelan una relación directa con Juan Bautista Romero, no se encuentran referencias. Es un perfecto desconocido, de calidad no menor a otros, lo que muestra cuánto queda aún por documentar. La presencia de estos "enigmas" en un museo como el Prado es conveniente, pues están a la disposición de los investigadores y no sepultados en colecciones privadas, tantas veces inaccesibles.

En resumen, el Prado se enriquece con un conjunto de floreros y bodegones que desde ahora permiten recorrer la historia del género en España sin apenas cesuras y con la más rigurosa calidad. La preocupación que había en los últimos años por cubrir las lagunas que existían en este género, que ha conocido en este tiempo un aumento desmesurado de precio y demanda, se ha visto colmada con creces.

Y el Prado cuenta ahora con un conjunto de obras maestras excepcionales, de todos los artistas que han cultivado este tipo de pintura desde los orígenes del género hasta el siglo XIX.



LA COLECCIÓN DE BODEGONES ESPAÑOLES DEL MUSEO DEL PRADO

Notas para una historia sin final

JAVIER PORTÚS

Como es bien sabido, las bases del prestigio internacional que el Museo del Prado ha tenido desde su fundación hasta nuestros días se asientan sobre las colecciones que fueron acumulando los reyes españoles desde principios del siglo XVI. A ellas debemos los conjuntos de obras de pintores como Velázquez, Tiziano, Rubens, Rafael o el Bosco, y, a nivel general, la extraordinaria representación de la pintura veneciana del siglo XVI, la flamenca del XVII y la española. Para la mentalidad decimonónica, que concebía el museo como institución que aspiraba a mostrar el desarrollo más completo posible de una disciplina determinada, el Prado era básicamente una colección inigualable, pero no un museo propiamente dicho, pues sus lagunas eran muchas y algunas de ellas muy profundas¹. Aunque desde la segunda mitad del siglo XIX cada vez ha sido mayor el número de aquellos capaces de ver en esas circunstancias no una limitación, sino una seña de identidad², lo cierto es que hasta hoy mismo ha perdurado esa conciencia del carácter supuestamente "incompleto" del Prado, y a lo largo del tiempo se han sucedido las iniciativas institucionales y privadas para tratar de paliarlo. A ello obedece, por ejemplo, la llegada de cuadros desde El Escorial en 1839 y en 1939, la incorporación del Museo Nacional de la Trinidad, el traspaso de los cartones de Goya para tapices en 1872 desde el Palacio Real, o la cesión, por Real Orden de 1901, de obras maestras de Murillo y Goya procedentes de la Academia de San Fernando³.

Aunque esas iniciativas han dado como resultado un importante enriquecimiento de las colecciones del Prado, en muchos casos no han hecho sino seguir alimentando los que ya eran puntos fuertes del Museo, de manera que gran parte de las colecciones que otorgan actualmente una personalidad diferenciada a la institución son las mismas que podía ver un visitante a mediados del siglo antepasado. Aun así, dentro de esa tónica general es posible establecer importantes matizaciones. Aunque el Museo nació para dar a conocer a Europa la "escuela española", y en los años inmediatos a su apertura se hicieron importantes adquisiciones de obras de maestros nacionales, el panorama que presentaba hasta 1850 distaba mucho de ser completo, y existían autores y géneros insuficientemente representados. Los casos más notables son los del Greco y Goya, por cuanto su presencia en las salas durante las primeras décadas de vida del Museo fue muy limitada y hoy, en cambio, sus colecciones constituyen importantes pilares de la institución. La historia de la formación de la colección de Goya, desde su racimo de obras inicial hasta los más de ciento treinta cuadros y varios centenares de dibujos actuales, es la mejor prueba de cómo la sociedad española ha puesto generosamente en marcha sus resortes institucionales y privados para enriquecer su principal Museo⁴. También nos enseña, con ejemplos como *La condesa de Chinchón* (P7767), que todavía es posible adquirir obras maestras. En cuanto al Greco, si bien su

representación no es tan notable como la del aragonés, incluye ya obras de calidad y variedad suficientes como para constituir el conjunto más importante que se puede ver en una sola institución. En este caso, también, el proceso de su enriquecimiento ha sido gradual y sostenido, y sin duda todavía no ha acabado.

Ambas historias están directamente vinculadas, como es obvio, a la mayor disponibilidad de obras de éstos y otros artistas españoles en el mercado local; pero también se relacionan íntimamente con los vaivenes de sus respectivas fortunas críticas y con una de las principales vocaciones del Museo desde que nació: la de convertirse en el depositario más importante de la memoria histórica de la pintura española. Eso ha hecho que se haya tratado de llenar lagunas importantes, y que haya habido un interés en acopiar el mayor número de obras de los artistas locales más destacados, lo que en varias ocasiones ha animado a recurrir al mercado internacional, como ha ocurrido recientemente con Velázquez.

Junto con los casos de Goya y el Greco, la parcela de la colección de pintura española que ha experimentado un cambio más notable desde la apertura del Museo hasta nuestros días es el bodegón. Su último episodio ha sido la adquisición de cuarenta cuadros que eran propiedad de don Rosendo Naseiro, y que se estudian a lo largo de este catálogo. Tras ella, el Museo puede ofrecer una visión de la evolución de este género si no completa, al menos muy digna, y a la altura de lo que se espera de la institución. En la historia de la formación de esta colección del Museo, que vamos a trazar someramente a continuación, se entremezclan factores de naturaleza muy diversa, relacionados con las diferentes fórmulas de enriquecimiento de las colecciones, los cambios en los criterios histórico-artísticos, las modas expositivas, la reflexión sobre la identidad colectiva o los vaivenes del mercado de pintura. Además, esta historia nos mostrará cómo el Museo del Prado no se ha limitado a ser un sujeto pasivo de la historia del arte, sino que a través de sus colecciones y de su exhibición ha podido influir en la formación de algunos juicios histórico-artísticos.



FIG. 1. Jan Brueghel de Velours, *Florero*, 1615. Óleo sobre tabla, 44 x 66 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P1422



FIG. 2: Andrea Belvedere, *Florero*. Óleo sobre lienzo, 151 x 100 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P549

Las líneas generales de esta historia pueden trazarse con los rasgos siguientes: durante ciento veinte años los bodegones españoles estuvieron virtualmente ausentes de las salas del Museo, a excepción de la muy numerosa representación de Meléndez y alguna obra más. Paralelamente, esa parcela de nuestra pintura fue ignorada o apenas tenida en cuenta en las reflexiones generales sobre el arte español. Pero inmediatamente antes y después de la Guerra Civil se produjeron dos fenómenos que tendrían una gran importancia para la revalorización del género: la exposición organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte y comisariada por Julio Cavestany, que dio lugar a un importantísimo catálogo; y el ingreso en el Museo del Prado, en 1940, procedente de la donación Cambó, del *Bodegón con cacharros* (P2803) de Francisco de Zurbarán. A partir de entonces la naturaleza muerta ha ocupado un lugar cada vez más importante en los acercamientos históricos a la pintura española, y la colección del Prado ha ido incrementándose en un proceso paralelo que se ha acelerado notablemente en las últimas décadas.

Hoy nadie discute la calidad general de la pintura de naturaleza muerta que se ha hecho en España, ni el grado de originalidad que alcanzaron sus mejores representantes. Más bien si se peca por algo es por cierta sobrevaloración. Sin embargo no siempre fue así, y sobre estas obras han pesado una serie de prejuicios que limitaron su representación en las Colecciones Reales y, a la larga, han retrasado mucho su recuperación crítica. Aunque el bodegón nació en España en un medio urbano, se vinculó a coleccionistas que supieron guiarse por criterios de "gusto" y no de "juicio" y estuvo estrechamente relacionado con artistas y entendidos cercanos a la Corte, la representación de obras españolas de este tipo en las Colecciones Reales durante el siglo XVII fue más bien escasa⁵. Eso no quiere decir que en los palacios reales españoles no hubiera cuadros de naturaleza muerta. En realidad abundaban, pero la mayoría eran de procedencia flamenca (FIG. 1). A lo largo del siglo XVII, en Flandes se había dado una auténtica explosión del bodegón y se multiplicaron las formas en las que se manifestó el interés por la naturaleza muerta. Así, se prodigó la pintura de animales (domésticos o no) o la representación de seres mitológicos (floras, sátiros, etc.) acompañados de festones de frutas, cornucopias, etc. Igualmente, se desarrollaron temas muy cercanos a la pintura de género, como los relacionados con la Creación, los cinco sentidos o las partes de la tierra; y se hicieron muy variados los formatos a través de los cuales se representó la naturaleza muerta, que no era objeto exclusivamente de cuadros pequeños, sino que dio lugar a obras de destacadas dimensiones, inhabituales entre los pintores españoles. Si a todo esto añadimos la extraordinaria calidad media de la pintura flamenca de la época y el hecho de que muchos de estos cuadros se pintaron en el estilo jugoso, colorista y vistoso que propagaron Rubens y su escuela, no podemos extrañarnos de las preferencias de nuestros reyes.

La lectura de los inventarios que se levantaron tras la muerte de Carlos II es concluyente a este respecto, y resulta muy útil también para conocer el uso que se daba a este tipo de obras y cuáles eran las tipologías principales. En el Alcázar de Madrid se citan bodegones o pinturas similares en varios cuartos, como el importantísimo Salón de los Espejos, donde colgaban dos obras de Rubens que representaban unas ninfas con una cornucopia y un sátiro "exprimiendo un racimo de uvas, y una leona"⁶. Pero llama sobre todo la atención la concentración de este tipo de obras en salas determinadas, lo que prueba que había una relación entre el uso de los espacios y su decoración, y al lector contemporáneo le sirve también para definir mejor dentro de qué orden de cosas se encuadraba el mundo de la naturaleza muerta. Conociendo esa relación entre uso y decoración, no puede extrañar que la sala "donde Su Majestad cenaba" contuviera varios bodegones, todos ellos de factura flamenca. Se citan "un frutero", un "bodegón de pescados", un "bodegón de jabalíes", "unas flores y un perro", "un garabato [por gancho] con diferentes aves" y "un frutero". Pero, además, se decoraba con obras que no pertenecen exactamente al género aunque se encuentran



FIG. 3: Luis Meléndez, *Bodegón con ciruelas, brevas y pan*. Óleo sobre lienzo, 35 x 48 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P924

cerca de él, como *El sacrificio a Baco* de Massimo Stanzione (p259), una “fábula de Baco” de Ribera, un cuadro que representaba a Orfeo, una “mujer con sátiro, con frutas en las manos” que se atribuía a Rubens, dos cuadros de caza de Frans Snyders, etc. De las dieciséis obras que decoraban la sala, las únicas que pertenecían a un universo diferente eran los retratos ecuestres del cardenal infante, por Rubens (p1687), y de Cristina de Suecia, por Sébastien Bourdon (p1503)⁷. Muy cerca de allí se encontraba la pieza “donde Su Majestad comía”, cuya composición también nos sirve para adivinar los anchos límites del mundo al que pertenecía el bodegón. No había naturalezas muertas propiamente dichas, pero sí más de una docena de cuadros atribuidos a los Bassano, con quienes se daba de la mano la pintura de historia y el todavía nonato bodegón. Tres de ellas representaban los tiempos del año, dos la entrada y salida del Arca de Noé, otra “muchas figuras y cabañas”, y las siete restantes otros tantos episodios (probablemente campesinos) del Antiguo Testamento. Completaban la decoración, entre otros, dos retratos y un “festón de frutas” atribuido a Rubens⁸.

Otra sala que también concentraba un número importante de bodegones era el “despacho de verano”, muy conocido porque en él se encontraban *Las meninas*. Las treinta y cuatro pinturas que lo decoraban pertenecían a géneros profanos y habían sido realizadas por una gran variedad de artistas. La sala debía de ser uno de los lugares del Alcázar que transmitiera mayor alegría vital, a juzgar por los temas y el estilo de sus pinturas; y poseía una coherencia temática que, sin duda, no era producto de la casualidad.

Abundaban las flores, ya fueran en forma de festones y floreros (como los seis de Mario Nuzzi) o acompañando personajes, como la “ninfa con flores” de Rubens, o la cabeza femenina de Guido Reni “con una rosa en la mano” (p218). También colgaban varias pinturas mitológicas de tema amable, como dos Cupidos atribuidos a Guercino y Reni, un “Vertumno y Pomona” de Rubens o un “Bacanario de unas ninfas” atribuido a Van Dyck. Además, había siete “bodegoncillos de mano de un flamenco”, “un tronco y muchos pájaros en él” y un bodegón de Frans Snyders, entre otras pinturas que rodearían la obra maestra de Velázquez de un entorno vital y alegre⁹.

Los primeros Borbones que reinaron en España continuaron con las tendencias de los Austrias (FIG. 2). De los ciento treinta y tres cuadros de bodegones que ingresaron en las Colecciones Reales en época de Felipe V e Isabel de Farnesio, sesenta eran flamencos, treinta y nueve italianos, dos franceses y sólo doce españoles, de los cuales únicamente cuatro son de autor conocido (Juan de Espinosa, Pedro de Peralta y Gabriel de la Corte)¹⁰. La importancia numérica del conjunto italiano se debe a que había un grupo de veinticuatro bodegones de Giacomo Nani (la mayoría actualmente en Patrimonio Nacional), que se



FIG. 4: Francisco Bayeu, *El vendedor de claveles*. Óleo sobre lienzo, 334 x 119 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P7181

exponían juntos en el Palacio de San Ildefonso¹¹, y que constituyen un claro precedente de la extensa serie de naturalezas muertas que realizó Luis Meléndez en torno a 1771 para decorar el Gabinete de Historia Natural de Carlos IV, por entonces príncipe de Asturias¹² (FIG. 3).

En lo que se refiere a la presencia de la naturaleza muerta española en las Colecciones Reales, durante la segunda mitad del siglo XVIII el hecho más destacable fue la incorporación de obras de artistas vivos. Afectó especialmente a pinturas de flores y a nombres como Luis Paret o Benito Espinós. También hay que señalar la proliferación en esa época de obras que no caen estrictamente dentro de la calificación de "bodegones", pero cuyos contenidos son cercanos al género. Se trata de los cartones para tapices, que se concibieron formando series que en su mayor parte describen, de manera por lo general idealizada, las costumbres, las fiestas y la vida popular españolas. En ellas no faltan escenas de caza, meriendas campestres o vendedores ambulantes, como *La naranjera* (P3936) o *Tres floreras* (P5521) de José del Castillo, *El cboricero* (P2451) de Ramón Bayeu, *El vendedor de claveles* de su hermano Francisco (FIG. 4) o *El cacharrero* (FIG. 6) de Goya. Este tipo de obras constituyeron una respuesta local al interés que había existido secularmente en la Corte española por los géneros de carácter decorativo, y que, durante el siglo XVII, como hemos visto, se había satisfecho a base de cuadros de procedencia flamenca. Entre los cartones para tapices no faltaban escenas muy próximas al mundo del bodegón, como *Perros en trauilla* (P753) y *Caza con reclamo* (P2856) de Goya, el *Bodegón de caza* de José del Castillo (FIG. 5) o el conjunto de decoraciones pompeyanas que realizó este mismo artista (P5058 y ss.) y que en su mayor parte consisten en estilizadas guirnalda de flores mezcladas con aves.

Todo ello dio como resultado que a lo largo del siglo XVIII se intensificara progresivamente la presencia de imágenes con contenidos cercanos a los de la naturaleza muerta en los Sitios Reales¹³.

Las obras que se consideraron más importantes de este conjunto pasaron a formar parte del Museo del Prado, y en su mayoría están recogidas en el inventario firmado en 1849 que recoge los cuadros de la institución¹⁴. Su estudio es muy revelador, no sólo porque permite valorar la presencia de bodegones en los fondos originales del Museo, sino también porque sirve para acercarse a los criterios que se siguieron en su selección. Hemos contabilizado doscientas siete pinturas de naturaleza muerta. De ellas, noventa y seis se reparten entre veintinueve artistas flamencos del siglo XVII, y sólo ocho se catalogan actualmente como anónimos de dicha procedencia. Tanto el número de obras, como el prestigio de sus autores (entre los que se cuentan los principales representantes del género en Flandes) y, sobre todo, la calidad de muchas de ellas convierten la colección del Museo en una de las más importantes de bodegón flamenco que existen. Con ellas convivían veintinueve pinturas de procedencia italiana, entre las que hay una discreta representación de Andrea Belvedere, Mario Nuzzi y Giuseppe Recco. En cuanto a la escuela española, incluía setenta y siete obras, aunque es un número que puede engañar en cuanto a la variedad y la calidad del conjunto, pues treinta y siete de ellas fueron realizadas por un solo autor, Luis Meléndez, y la calidad de otras nueve es tan discreta como para que actualmente se cataloguen como obras anónimas españolas del siglo XVII. Los pintores representados de ese siglo son Juan de Arellano, con cinco obras, su hijo José, Juan van der Hamen, con tres, Juan de Espinosa con otras tres y Bartolomé Pérez, del que había cinco cuadros suyos o de un estilo próximo. A épocas posteriores correspondían los bodegones ya citados de Meléndez, la pareja de floreros de Paret, los siete cuadros de flores de Benito Espinós y los cuatro bodegones de Bartolomé Montalvo. Estas cifras sugieren que, a la hora de elegir los bodegones de las Colecciones Reales que se integraron en el Museo del Prado, se fue mucho más selectivo en lo que se refiere a obras de procedencia italiana o flamenca que española, pues de esta escuela se trató de acopiar el mayor número de piezas, lo que explica que en bastantes casos su calidad sea irregular.



FIG. 5: José del Castillo, *Bodegón de caza*, 1774. Óleo sobre lienzo, 134 x 134 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P2894

FIG. 6: Francisco de Goya, *El cacharrero*, 1779. Óleo sobre lienzo, 259 x 220 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P780

Muchos de esos bodegones españoles estuvieron a la vista del público desde el momento mismo en que el Museo abrió sus puertas, en 1819. La ordenación topográfica de los catálogos de la institución durante sus tres primeras décadas de existencia permite precisar las salas donde se expusieron esas obras y describir el contexto del que se rodeaban. El primer dato que se extrae de su estudio es que la presencia de la naturaleza muerta fue habitual; pero no es posible decir si eso se debía a una conciencia de su valor histórico-artístico o a otros motivos. A este respecto, hay que tener en cuenta que los criterios de agrupamiento de las obras durante el primer siglo de existencia del Prado eran muy distintos a los que existen actualmente. Hoy estamos acostumbrados a instalar las pinturas aisladas unas de otras para potenciar así las condiciones de su percepción individualizada. Durante el siglo XIX los cuadros se agrupaban muy próximos unos de otros y a diferentes niveles de altura, con lo que las paredes parecían tapizadas de pintura. En esas condiciones, los cuadros de pequeño tamaño resultaban muy útiles, pues permitían rellenar los huecos que dejaban las obras medianas y grandes entre sí. Probablemente, la exposición sistemática de los bodegones de Meléndez y otros artistas españoles durante esa época responde, en parte, a este tipo de necesidades decorativas. De hecho, entre las más de doscientas obras del Museo que figuran en la *Colección Litbographica* que publicó José de Madrazo a partir de 1826 no figura ningún bodegón español¹⁵.

Cuando, en 1819, se abrió el Museo, sólo se ocuparon tres salas, que estuvieron dedicadas íntegramente a exponer pintura española¹⁶. De los poco más de trescientos cuadros que se exhibían, cincuenta y ocho eran bodegones, entre ellos la serie íntegra de Meléndez. En la ordenación del conjunto no se había seguido ningún criterio de escuela, autoría o cronología, excepto en la tercera sala, que estaba dedicada a los contemporáneos españoles. Obras religiosas se exponían junto a retratos, floreros, escenas mitológicas o paisajes, y las tablas de Juan de Juanes convivían con los lienzos de Velázquez, Murillo, Paret o Bayeu. En el catálogo con frecuencia los bodegones se citan próximos entre sí, y a veces aparecen agru-



pados. Dado su tamaño, servirían para establecer secuencias horizontales o verticales. Aunque se citan bodegones en todos los sectores, había zonas donde su concentración era mayor. Así, mientras que en el "salón primero" se exponían treinta y seis, en el "segundo" su número se limitaba a la mitad; y en aquél existía algún sector especialmente rico. Es lo que ocurría entre los números diecinueve y treinta y tres, donde se citan diez obras que se disponían según la siguiente secuencia: dos parejas de bodegones de Meléndez a ambos lados de *La Anunciación* de Murillo; *La Magdalena* atribuida a este pintor y *Sacrificio de Isaac* de Pedro de Orrente; otro bodegón de Meléndez entre los dos floreros de Paret; la *Jura de Fernando VII*, de este pintor y *La coronación de la Virgen* de Velázquez; más dos Meléndez entre un florero de Espinós. Este tipo de obras también se situaban cerca de *Las meninas*, que por entonces ya se consideraba el cuadro más importante de Velázquez. Así, a un lado se sucedían dos "cabañas" de Orrente y otros tantos meléndez; y al otro, dos lienzos de este pintor y una pareja de "marinas" de Maella. La gran altura de *Las meninas* sugiere que esas cuatro obras se disponían en una sucesión vertical, escoltando el cuadro de Velázquez. En cuanto al "salón tercero" (actual sala XXIV), que reunía cuadros de artistas contemporáneos, el bodegón estaba representado por dos parejas de Montalvo, que se citan entre tres vistas de puertos de Mariano Sánchez.

El montaje de 1819 se hizo algo apresuradamente, debido al interés por abrir pronto la institución. Durante los años siguientes hubo una importante actividad tendente sobre todo a ocupar la galería central con obras de escuela italiana, que ya figuran en el catálogo de 1824¹⁷. Al mismo tiempo las salas españolas sufrieron algunas modificaciones, que necesariamente afectaron a los bodegones, dado su carácter de comodines. En algunos casos fueron variaciones puntuales, como ocurrió con *Las meninas*, que conservaban junto a sí cuatro meléndez y los dos cuadros de cabañas de Orrente. En otras ocasiones fueron transformaciones más amplias. La mayor concentración de bodegones se daba entre los números treinta y cinco a cincuenta y uno del salón primero, en el que colgaban doce bodegones de Arellano (FIG. 7), Meléndez y Bartolomé Pérez, que enmarcaban obras como



FIG. 7: Juan de Arellano, *Florero*.
Óleo sobre lienzo, 83 x 63 cm.
Museo Nacional del Prado, P592

FIG. 8: Benito Espinós, *Florero*.
Óleo sobre tabla, 60 x 42 cm. Madrid,
Museo Nacional del Prado, P4293



FIG. 9: Luis Meléndez, *Bodegón con un trozo de salmón, un limón y tres vasijas*, 1772. Óleo sobre lienzo, 42 x 62 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P902

San Pablo ermitaño de Ribera, *Vista de la ciudad de Zaragoza* de Mazo, *La Magdalena* de Murillo y dos combates navales de Juan de Toledo. En el resto de esa sala se establecieron asociaciones curiosas. Así, las vistas de la Villa Médici de Velázquez se situaron entre un meléndez, escoltando un cuadro mayor, a cuyo otro lado se encontraban dos bodegones de este artista entre una "Cabeza de viejo" atribuida a Velázquez. En la sala de contemporáneos, a los cuatro montalvo se sumaron la pareja de floreros de Paret y el cuadro de igual tema de Espinós, que unos años antes se citaron en la sala de pintores antiguos (FIG. 8). La operación no hacía sino añadir confusión, pues se separaba a Paret de artistas cronológicamente próximos a él, como Bayeu. La presencia del florero de Espinós es interesante para comprender hasta qué punto ese tipo de obras se utilizó a modo de comodín, pues encontramos cuadros de este pintor tanto en esa sala como en las otras dos, sin duda porque en todos los casos eran útiles para organizar la pared.

Ese año había expuestos cincuenta y dos bodegones españoles, un número alto que iría decreciendo en fechas posteriores. Ese descenso se debía principalmente al hecho de que el espacio disponible para exposición de cuadros de escuela española seguía siendo el mismo, al tiempo que el número de obras crecía con aportes muy importantes, como las que llegaron de la Academia de San Fernando en 1827¹⁸. Las nuevas pinturas eran mayoritariamente de tema religioso, y hubo que hacer hueco en las salas para alojarlas, lo que se consiguió mediante un proceso selectivo que redujo la representación del bodegón. El inventario que se levantó en 1834 a consecuencia de la testamentaría de Fernando VII recoge cuarenta y una pinturas de naturaleza muerta, que se repartían de manera bastante equilibrada entre las tres salas¹⁹. Persistía la tendencia a agruparlas; y así, en la primera sala los números quince a diecinueve eran bodegones, cuatro de ellos de Meléndez (FIGS. 9 y 10); y algo muy similar ocurría entre los números ciento treinta y cinco y ciento cuarenta y uno. En el espacio dedicado a los españoles contemporáneos volvemos a encontrar una obra



FIG. 10: Luis Meléndez, *Bodegón con picbones, cesta de comida y cuencos*. Óleo sobre lienzo, 50 x 36 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P933

de Espinós, quien también estaba representado en las otras salas. Pero la novedad es que el mismo fenómeno se daba ya con Meléndez, del que había nada menos que ocho cuadros.

Como vemos, fue una parte de la colección muy sensible a los cambios, lo que en buena medida se explica gracias al carácter seriado de muchas de esas obras, que aparecían o desaparecían en función de intereses decorativos. Unos años después de levantado el inventario anterior se publicó el primer catálogo del Museo redactado por Pedro de Madrazo²⁰—hijo de José, por entonces director de la institución— y refleja que el intenso proceso de acondicionamiento espacial y expositivo que se había dado a finales de la década de los treinta afectó también a la distribución de la pintura española. Los espacios disponibles seguían siendo los anteriores; pero no así su distribución interna. En esos años se había hecho un gran esfuerzo por colgar el mayor número de obras, lo que, en el caso de la escuela española, dio como resultado su mayor aglomeración. Básicamente se respetó el orden que refleja el catálogo de 1828 y se aprovecharon algunos huecos para colgar nuevos cuadros²¹. Frente a las ciento cuarenta y cinco obras que había en el salón occidental en 1828, quince años después se citan ciento cincuenta y cinco; y en lo que respecta al oriental, la relación es de ciento treinta y dos a ciento noventa y una. Ese aumento de la presión expositiva afectó favorablemente a la representación de los bodegones, al menos en lo que se refiere a su número. Se citan un total de cincuenta y cuatro, con la ya comentada presencia de obras de Espinós y Meléndez en las tres salas. Son frecuentes los agrupamientos por parejas, aunque la tónica general es una mayor dispersión que en los primeros catálogos. La principal novedad es la incorporación de dos obras de Espinosa y Van der Hamen (FIG. 15), hasta entonces ausentes de la exposición pública.



FIG. 11: Bartolomé Pérez, *San Francisco Javier dentro de una guirnalda*. Óleo sobre lienzo, 95 x 73 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, 11056

Las décadas siguientes a 1850 fueron decisivas para la historia de la colección de pintura española del Prado, tanto en lo que se refiere a su composición como a los espacios dedicados a su exposición, lo que no dejó de afectar también a los bodegones. Los decretos desamortizadores de 1835 se tradujeron en Madrid en la creación del llamado Museo Nacional de la Trinidad, que recogió cuadros procedentes de instituciones religiosas de Madrid y algunas provincias limítrofes. Tras la revolución de 1868 y la nacionalización del Museo del Prado surgieron iniciativas para fundir las dos instituciones, que se tradujeron en la llegada al Prado a partir de 1870 de los más de mil cuadros de la Trinidad²². Como es natural, la mayor parte eran obras de temática religiosa, muchas de las cuales nunca llegaron a exponerse en salas del Museo y con el tiempo se han depositado en instituciones repartidas por todo el país. A primera vista sorprende la presencia de más de veinte floreos de escuela española; aunque cualquier persona familiarizada con el tratado de Palomino o el *Viaje* de Ponz recordará que ambos escritores describen piezas de este tipo en interiores religiosos; lo que no deja de resultar lógico si tenemos en cuenta que la decoración floral (aunque fingida en este caso) se ha ligado con frecuencia a la liturgia. Abundan las obras anónimas y de mediocre calidad, aunque también hay varias atribuidas a Bartolomé Pérez (FIG. 11) y a Gabriel de la Corte²³. De la Trinidad procede también el *Bodegón de frutas y bortalizas* de Juan van der Hamen (1165)²⁴. En cualquier caso, ni por el número ni por la calidad de los cuadros, un suceso tan destacado para la colección de pintura española como la incorporación del Museo de la Trinidad apenas tuvo consecuencias para la representación en el Prado de la naturaleza muerta local.

Otro fenómeno importante en la vida del Museo en aquellas décadas fue la ampliación de espacios expositivos mediante la apertura del llamado "salón de la reina Isabel", y la redistribución de las colecciones en los años sesenta. El salón se situaba en la parte superior del gran espacio basilical perpendicular al eje del edificio. Reunía obras maestras de diferentes escuelas, y no hay que decir que en ningún momento se expuso allí un bodegón español, aunque sí uno atribuido al flamenco Jan Fyt²⁵. La apertura del salón de la reina Isabel obligó a replantear la distribución de las colecciones, lo que dio lugar a un proceso que culminó en 1864 y afectó a espacios muy importantes del Prado, como la galería central. Hasta entonces el lugar se había consagrado a la llamada "escuela italiana", que era aquella que desde el punto de vista de los juicios historiográficos se consideraba más importante. Sin embargo, con el paso del siglo esos juicios fueron cambiando y, al mismo tiempo, se produjo en toda Europa una revalorización de la "escuela española". En Madrid se era consciente de que el principal imán que atraía a nacionales y extranjeros hacia el Museo eran pintores como Velázquez y Murillo. La institución actuó en consecuencia, y el resultado fue que el tópico tan extendido que calificaba al Prado como "una colección de obras maestras" se vio reflejado en el uso que se dio a la sala basilical, mientras que la conciencia del interés que suscitaban los pintores españoles hizo que gran parte de sus obras pasaran a ocupar uno de los tramos de la galería central, con lo que el espacio reservado a esa escuela se amplió, pues además de la mitad de la galería y parte de la sala de la reina Isabel, siguió ocupando el espacio de entrada a la galería, uno de los salones adyacentes a la rotonda de entrada (el occidental) y diferentes espacios en la rotonda y en las llamadas "piezas de escuelas varias y bajada a las mismas", donde convivía con obras de autores de procedencias geográficas muy variadas. En los años siguientes se produjeron algunos ajustes en la distribución de los cuadros, debido a la incorporación de pinturas procedentes de la Trinidad. El testimonio más preciso sobre la colocación de los cuadros más importantes de las escuelas italiana y española que nos queda de esa época es el conjunto de fotografías de J. Laurent realizadas con vistas a su utilización en el "grafoscopio" que había ideado. Datan de 1882-1883 y reflejan el aspecto de la galería central²⁶. En ella, la pintura española se concentraba en la sala de acceso y en los dos tramos siguientes (actuales salas XXIV, XXV y

XXVI), por lo que ocupaba la mitad del espacio. Como venía siendo tradicional, el primer ámbito se reservaba a "españoles contemporáneos", calificación que acogía las obras realizadas en el último siglo. En él se podían contemplar dieciséis bodegones de Meléndez, cuatro floreros de Espinós y dos bodegones de Montalvo, lo que constituye una proporción muy elevada en relación con las cincuenta y cuatro pinturas que albergaba la sala, entre las que se incluían retratos y cuadros de historia de Goya, José de Madrazo o Vicente López. En la mayor parte de los casos los bodegones y floreros aparecen en grupos de dos o tres, como había sido habitual hasta entonces²⁷ (FIG. 12).

Esa proporción de obras de naturaleza muerta bajó radicalmente en el tramo de la galería dedicada a pintura antigua española, debido a la alta calidad media de los cuadros elegidos y a la discreción general, en cuanto a número e importancia, de los floreros y bodegones a los que se podía recurrir, una vez que Meléndez ya había ocupado un puesto entre los "contemporáneos". De los ciento veintiocho cuadros antiguos españoles que colgaban en la galería central, sólo cuatro pertenecían al género de la naturaleza muerta. Se trataba de dos floreros de Bartolomé Pérez (P1048 y P1049) que flanqueaban la copia del *Autorretrato* de Murillo, a la altura de la cornisa en la sala XXV (FIG. 13), y otros tantos floreros de Juan de Arellano (P592, P593) que, además, se encontraban en un lugar bastante discreto, en el espacio que separa la sala XXIV de la XXV.

Durante el siglo XIX al visitante del Museo del Prado se le dieron muchas oportunidades para conocer el altísimo nivel de calidad que había alcanzado la naturaleza muerta en Flandes y la riqueza de la colección madrileña en ese campo. Pero si tuviera que juzgar sobre la historia del bodegón español en función de lo que veía expuesto, su conclusión sería sin duda que se trataba de una parcela de la expresión pictórica que apenas había interesado en el país, tan escasa y poco variada era su representación. De hecho, los viajeros que describen el Prado apenas llaman la atención sobre ellos, incluso los más prolijos e interesados. Clement de Ris, en una obra publicada en 1859 que tendría bastante influencia, se limita a consignar que hay "un gran número de cuadros de frutas de Menéndez [sic.] (1682-1744), que recuerdan el colorido vigoroso de Michel-Ange Cerquozzi"²⁸; André Lavice, en 1864, pasó revista a gran parte de los artistas representados en el Museo, y por lo tanto menciona a algunos autores de naturaleza muerta como Arellano, Espinós, Montalvo, Bartolomé Pérez y Meléndez. De éste critica su manera de iluminar, y los demás le merecen silencio o algún comentario peyorativo. La excepción es la liebre muerta del *Bodegón de caza*





FIGS. 12 y 13: Vista parcial de las pinturas de la galería central del Museo del Prado entre 1882-1883, según el panorama del grafoscopio de J. Laurent y Cía

de Montalvo (FIG. 14), que le parece que está "bien muerta" y adecuadamente iluminada²⁹. Su compatriota Fernand Petit no cita a ningún autor de naturaleza muerta entre la docena de pintores de escuela española que menciona al tratar sobre el Prado; y cuando, más adelante, discurre de manera general acerca del bodegón español, lo hace para afirmar que los especialistas locales en este género nunca han tenido ambiciones, aunque reconoce los méritos de Meléndez³⁰. La única publicación sobre el Prado en la que hay un intento de reivindicar la calidad de los bodegones españoles de la colección es el catálogo "extenso" de 1872 de Pedro de Madrazo, en el que se estudian los cuadros de las escuelas española e italiana, ordenados por sus respectivos autores. En las biografías que preceden a las obras de cada pintor elogia las cualidades de algunos especialistas en naturaleza muerta como Espinós, Arellano o Meléndez. Pero son elogios relativos, pues se basan en la comparación con artistas extranjeros. Así, de Espinós comenta que sobresalió "en la pintura de flores, que tocaba con suma gracia, imitando el estilo flamenco y holandés"; de Arellano reconoce su prestigio, pero establece una comparación con Mario dei Fiori; y para alabar a Meléndez afirma que rivaliza "con los holandeses y flamencos del mejor tiempo"³¹.

La utilización de artistas extranjeros como paradigmas era imprescindible dado que todavía no había conciencia de la existencia de una historia de la naturaleza muerta en España; es decir, de una continuidad creativa que hubiera dado lugar a una tradición propia. Ese hecho, por supuesto, no se debe a que no haya existido esa continuidad, o a que esta parcela de la pintura no se haya desarrollado en España con unos niveles de calidad y originalidad importantes. Tampoco fue debido a que los primeros tratadistas e historiadores no aportaran noticias sobre esos artistas, las cuales abundan en las obras de Palomino o Ceán³². La principal causa a la que hay que atribuir el fenómeno es la invisibilidad del género. La mayor parte de la pintura de naturaleza muerta se guardaba en colecciones privadas, y apenas existía en los principales lugares que alimentaron el interés por el conocimiento de la pintura española: esto es, en primer lugar el Museo del Prado, y tras él los museos,

iglesias y monasterios de ciudades como Sevilla o Valencia, o algunas instituciones internacionales. El público nacional y europeo apenas tuvo ocasión de ver reproducidos cuadros españoles de naturaleza muerta en publicaciones especializadas o de difusión general³³.

La historiografía artística también ignoraba este aspecto de nuestra historia pictórica. Louis Viardot, a propósito del Prado, escribió uno de los libros más importantes y difundidos sobre pintura española de mediados de siglo. Cuando habla del museo se refiere muy rápidamente a los bodegones de Meléndez, y entre los veintiocho artistas españoles cuya biografía traza al final de su volumen, no menciona a ningún especialista en naturaleza muerta³⁴. Algo más rico en información es el volumen de *Histoire des peintres de toutes les écoles* dedicado a pintura española, que coordinó Charles Blanc y que incluye sesenta biografías. Cuando cita a Zurbarán no menciona ningún bodegón; pero alude al *Sueño del caballero* de la Academia de San Fernando y a una naturaleza muerta de Pereda del Hermitage; y elogia a Arellano, de quien dice que tuvo "ese gran gusto por el naturalismo que se encuentra en un grado mayor o menor en todos los pintores españoles"³⁵. Entre las obras que se reproducen mediante la xilografía figuran *Los borrachos* de Velázquez, una de las escenas infantiles de Murillo y las *Postrimerías* de Valdés Leal, del Hospital de la Caridad de Sevilla.

Se trata de obras que fueron importantísimas en la formación de una imagen de la pintura española tanto dentro como fuera del país, y que nos pueden aclarar algo sobre el estatus de la pintura de bodegón en la historiografía. *Los borrachos* y otros cuadros tempranos de Velázquez, con su naturalismo desmitificador y descarnado; las pinturas infantiles de Murillo que podían verse en Múnich, Gran Bretaña o París y que exhibían un realismo cercano y encantador; el *Patizambo* de Ribera, en el Louvre; los "jeroglíficos" terroríficos y malolientes de Valdés Leal o el conceptista *Sueño del caballero* eran pinturas de extraordinaria personalidad que alimentaron poderosamente el mito del inveterado realismo español,



FIG. 14: Bartolomé Montalvo, *Bodegón de caza*. Óleo sobre tabla, 54 x 72 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P4515



FIG. 15: Juan van der Hamen, *Bodegón*, 1622. Óleo sobre lienzo, 52 x 88 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P1164

y que constituirían una alternativa sin rival a cualesquiera otros cuadros de género, bodegones incluidos. De hecho, aunque numéricamente este tipo de obras son poco representativas de la pintura española, su singularidad era tal que por sí solas constituyeron uno de los principales cimientos sobre los que se asentó la idea de que el arte español se había adherido mayoritariamente al lenguaje realista y que la personalidad colectiva del país había podido expresarse a través de una pintura de género muy apegada a las cosas. La utilización de esas obras para reflexionar no sólo sobre la tradición artística local sino también sobre la identidad colectiva, venía propiciada por el hecho de que era posible encontrar un reflejo de ese mismo mundo en la riquísima literatura del Siglo de Oro. Aunque se hubieran conocido mejor las obras de Sánchez Cotán, Van der Hamen, los Zurbarán o Hiepes, habrían quedado eclipsadas por la densidad narrativa y la capacidad para suscitar asociaciones históricas y literarias que tenían los cuadros anteriores. Era necesario un profundo cambio de mentalidad para descubrir en las austeras naturalezas muertas españolas significados más complejos.

Muchos de esos cuadros se reprodujeron también en *La peinture espagnole* de Paul Lefort, uno de los principales especialistas franceses en nuestro arte³⁶. Su libro transmite la idea del apego al natural de los pintores españoles, que se manifestaría sobre todo en este tipo de composiciones. Cuando lo escribió, a finales del siglo XIX, los cartones de Goya para tapices ya habían ingresado en el Prado, con lo que a la lista anterior pudo sumar las escenas populares del último de los grandes genios españoles, y con ello se establecía una tradición que se había abierto con Velázquez y Ribera y se cerraba en Goya. En cuanto a los cuadros de naturaleza muerta propiamente dichos, apenas hay otra cosa que una rápida mención a pinturas de Meléndez ("sólidos cuadros de naturaleza muerta"), Arellano y Bartolomé Pérez que se exhiben en el Prado. Los historiadores españoles no tenían una actitud muy diferente. Así, Manuel Bartolomé Cossío, en su *Aproximación a la pintura española*, escrita en 1884, no menciona a Meléndez y, en cuanto a los demás, se limita a decir: "pintores de flores fueron: Juan de Arellano y sus discípulos José Arellano y Bartolomé Pérez"³⁷.

Los años cercanos a 1900 constituyeron un momento importante para la historia de la colección de bodegones españoles del Museo del Prado. Ese mismo año que cerraba un

siglo y a bría otro se produjo la adquisición de *Un pavo muerto* (FIG. 16) y *Aves muertas* (P752), de Francisco de Goya. Fue una incorporación de gran relevancia, porque el Museo podía exhibir ya naturalezas muertas de un pintor español de primera fila. Sin embargo, no era la primera vez que llegaba a la institución una obra de ese género por una vía distinta de las Colecciones Reales o el Museo de la Trinidad. Además de las piezas del siglo XIX que fueron llegando procedentes de las exposiciones nacionales, en 1889 se produjo la donación de la duquesa viuda de Pastrana, que incluía doscientos trece cuadros. Entre ellos había cuarenta y un bodegones, de los cuales veinte estaban atribuidos a artistas españoles. Su calidad media era más bien discreta, aunque había cuatro de Tomás Hiepes³⁸. Otros seis eran del pintor decimonónico José María Corchón. A partir de entonces, las donaciones, legados y adquisiciones han constituido la principal vía de enriquecimiento de los fondos del Museo, y el instrumento a través del cual la institución ha podido hacerse con una colección de bodegones españoles del nivel que tiene actualmente. El contenido de esas donaciones y adquisiciones es muy significativo de los intereses museográficos e historio- gráficos. Así, aunque los años comprendidos entre 1900 y 1939 fueron ricos en nuevas adquisiciones, con legados tan importantes como los de Pablo Bosch o Fernández Durán, las únicas naturalezas muertas que ingresaron fueron las *Flores* (P2610) de Mariano Fortuny legadas por Ramón de Errazu³⁹, algún bodegón anónimo y las dos notables guirnaldas con paisajes de Juan de Arellano (P2507 y P2508) que legó Xavier Laffitte en 1930⁴⁰.

Con el cambio de siglo también se produjo una intensa actividad en las salas del Museo. La transformación, en 1899, de la antigua sala de obras maestras en sala de Velázquez obligó a la redistribución de numerosas obras, y en los años siguientes se produjo un frenesí expositivo que hizo que los principales espacios del edificio cambiaran en varias ocasiones de uso y disposición. Esas variaciones afectaron de forma significativa a la colección de bodegones españoles. Dos de los hechos más notables fueron la desaparición del espacio dedicado a los "contemporáneos" en la galería central y la creación de salas monográficas. Muchos de esos "contemporáneos" ya habían dejado de serlo, y las obras de los que de verdad lo eran pasaron a formar parte del Museo de Arte Moderno. En cuanto a las salas monográficas, además de la de Velázquez se crearon otras dedicadas a Goya, Murillo y Ribera. Ambas circunstancias fueron decisivas para la formación de una sala dedicada a los bodegones de Meléndez, que se agruparon en una zona contigua al extremo meridional de la galería central, muy cerca del salón ochavado donde se exponían las obras de Murillo⁴¹ (FIGS. 17-19). De ello se hizo eco Azorín en un irónico artículo donde se refería a los constantes cambios en la colocación de los cuadros del Museo que hacía su director, el pintor José Villegas:

«¿Sabe usted? —os dice [el ujier]—. Mañana tenemos otra mudanza. De los cuadros de Goya que habíamos bajado a la sala de la planta baja, vamos a subir aquí unos pocos; los bodegones de Meléndez, que están aquí, en el salón largo, vamos a meterlos todos en una sala pequeñita [...].

»¿Será la última esta mudanza? —decís al cabo.

»—No sé, no sé —os dice vuestro interlocutor, como presintiendo lejanas catástrofes—; es posible que la semana entrante volvamos a llevar los cuadros de Goya a la sala de abajo, y pongamos otra vez los bodegones de Meléndez donde estaban antes.»⁴²

Además de los bodegones de Meléndez había dos cuadros religiosos suyos (P900 y P901) y *Manzanas, ciruelas, uvas y peras* (P935) de Juan de Espinosa, un cuadro que por su tema y dimensiones tiene mucho en común con el resto. El aspecto de esa pequeña sala se conoce gracias a una colección de fotografías de 1911-1912 en las que se recogen casi todos los espacios del museo⁴³. Vemos las paredes literalmente tapizadas de bodegones hasta un poco más arriba del nivel de los dinteles de las puertas. Dentro de esa unidad temática, se trató de agrupar las obras en función de sus afinidades compositivas o de contenido. La regularidad de sus formatos y la homogeneidad de los marcos favorecían la operación.



FIG. 16: Francisco de Goya, *Un pavo muerto*, 1808-1812. Óleo sobre lienzo, 45 x 63 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P751

La concentración de obras de Meléndez en un espacio monográfico estimularía sin duda la atención del público. Sus efectos no tardarían en manifestarse, y así, en la relación de copias de obras del Prado realizadas en 1920, el pintor español ocupa el décimo lugar, con once cuadros, número superior a los de Zurbarán o Tiépolo⁴⁴.

La formación de la sala de Velázquez se acompañó de una reordenación de las colecciones que afectó a la galería central, que en los primeros años de siglo se dedicó a pintura española. Allí, al lado de obras religiosas del Greco, Claudio Coello, Ribera, Maíno, Ribalta o Cano se exponían floreros de Juan de Arellano y Bartolomé Pérez⁴⁵. Cuando, a finales de esa década, la galería volvió a transformarse y se dedicó a exponer obras de pintores venecianos del XVI y flamencos del XVII, los autores españoles que no contaban con salas monográficas fueron instalados en las salas altas del cuerpo meridional. En la medida en que la colección lo permitía se trató de hacer agrupaciones temáticas. Así, los cuadros de paisaje colgaban juntos en la misma sala, y los floreros se repartían principalmente entre dos paredes. En una de ellas había ocho cuadros de este tipo, en su mayor parte atribuidos a Arellano y Pérez, que se disponían a los lados de obras religiosas como una copia del *San Eugenio* del Greco (P831), *La divina pastora* de Bernardo Lorente Germán (P871) y *La Anunciación* de Francisco Rizzi (P1128) (FIG. 20). En otra pared, *La Adoración de los pastores* de Antonio del Castillo (P655) tenía a cada lado una guirnalda con santo de Bartolomé Pérez y un florero de Paret⁴⁶.

En 1918 Aureliano de Beruete asumió la dirección del Museo, y en el corto periodo de tiempo que le quedaba de vida se iniciaron importantes transformaciones arquitectónicas y grandes cambios desde el punto de vista de la ordenación y estudio de las colecciones. El catálogo de 1933, que está ordenado de manera topográfica, refleja claramente ese



proceso; y nos enseña que la galería central estaba nuevamente ocupada por la pintura española. En su tramo más meridional (sala XXIX) colgaban cuatro floreros de Bartolomé Pérez y uno de Arellano, aunque la mayor parte de los cuadros españoles de naturaleza muerta se concentraban en la sala XXXI; es decir, el pasillo que comunica con la zona donde desde hace unos años se exhiben las Pinturas Negras. Era un espacio misceláneo, que incluía algún cuadro flamenco de batallas, varias obras italianas de los siglos XVII y XVIII y retratos o escenas religiosas de autores españoles. Pero, desde un punto de vista numérico, el protagonismo lo tenían los bodegones y floreros, de los que colgaban treinta y nueve obras. Todas menos dos estaban juntas. Había ocho cuadros de Meléndez agrupados, y el resto era una mezcla de obras de este pintor, Bartolomé Pérez, Juan van der Hamen, Juan de Arellano o Juan de Espinosa. En cuanto a los floreros de Paret, se podían ver en la rotonda baja septentrional, que agrupaba obras españolas del siglo XVIII; y los de Goya estaban en las salas dedicadas al pintor⁴⁷. Como vemos, al bodegón español en cuanto a género se le reservaba un lugar específico en el Museo del Prado, si bien se trataba de un espacio marginal, sin apenas perspectiva y cuyo principal uso era distribuir la circulación de los visitantes. Incluso Meléndez, un artista siempre muy bien representado, sufrió las consecuencias de este cambio de criterios, pues en vez de disponer de una sala monográfica que acogiera todas sus obras, se le mezcló con varios pintores más y se restringió su representación a veinticinco cuadros.

En ese tiempo, el estatus historiográfico del bodegón español había sufrido pocos cambios, aunque alguno significativo. La exposición sobre Zurbarán que se celebró en 1905 en el Prado incluyó "Un corderito" y el *Cesto de flores y frutas* que está actualmente en el Art Institute de Chicago y se atribuye a su hijo⁴⁸. En esos años, además, los detalles de naturaleza muerta que aparecen en algunos cuadros del pintor extremeño estaban llamando la atención de artistas como Picasso, algunas de cuyas peras cubistas están inspiradas en ellos⁴⁹. La confirmación de la actividad de Zurbarán como pintor de naturalezas muertas llegó con la aparición del magnífico bodegón que estaba en la colección Contini-Bonacosi (hoy en Pasadena, Norton Simon Foundation), y que fue estudiado por August L. Mayer en 1926⁵⁰. Sin embargo, en ninguna monografía sobre el artista anterior a la Guerra Civil se hace



FIGS. 17 y 18: J. Lacoste, colección de vistas de las salas del Museo del Prado, 1911-1912. Disposición de las obras de Luis Meléndez en la planta principal

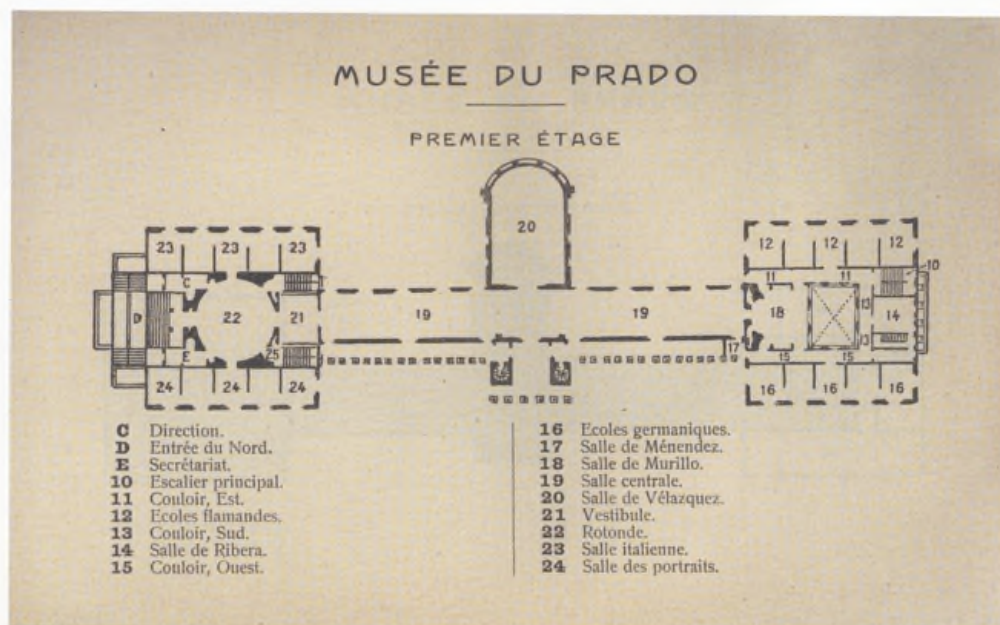


FIG. 19: Plano general de la planta principal del Museo del Prado en el catálogo de Madrazo de 1913. Con el número 17 aparece la sala de Meléndez

FIG. 20: J. Lacoste, colección de vistas de las salas del Museo del Prado, 1911-1912. Salas altas españolas

justicia a esta parcela de su producción, y libros como los de Hugo Kehrer o José Cascales no reproducen ninguna obra de este tipo.

También se observan algunas variaciones en las obras generales sobre pintura española que se publicaron en esos años. Una de las más difundidas y agudas fue *La pintura española*, del citado Mayer. El conocimiento del bodegón de Zurbarán le llevó a afirmar que "como retratista y pintor de naturalezas muertas produjo obras igualmente incomparables"⁵¹, y cuando se refiere a la naturaleza muerta en Madrid, a los nombres habituales de Juan de Arellano y Bartolomé Pérez, que cita elogiosamente, añade el de Juan van der Hamen, del que dice que tiene cierta "dependencia del estilo tenebroso"⁵². Menciona también algún bodegón de Sánchez Cotán y alude a Pereda, del que no sólo menciona su *Vanitas* de la Academia de San Fernando, sino también la magnífica del Kunsthistorisches Museum de Viena. Esta misma fue también mencionada (y reproducida) por Enrique Lafuente Ferrari en su *Breve historia de la pintura española*, cuya primera edición vio la luz en 1934, y que con el tiempo se iría engrosando hasta convertirse en punto de referencia imprescindible para el tema. En ese primer estadio el bodegón español mereció un tratamiento similar o un poco inferior al que le dio Mayer, e incluso se ignora la gran aportación de éste relacionada con Zurbarán, del que sólo se indica que "probablemente comenzó, como Velázquez, ensayándose en bodegones"⁵³.

1935, el año siguiente a la publicación del libro anterior, es una fecha clave para la historia de la revalorización crítica del bodegón español. El 11 de mayo se inauguró la exposición *Floreros y bodegones en la pintura española* organizado por la Sociedad de Amigos del Arte y comisariada por Julio Cavestany, marqués de Moret (FIG. 21). Había contado con la ayuda de una comisión entre cuyos miembros figuraban el citado Lafuente o Gelasio Oña, autor de un libro que recoge firmas de artistas de naturaleza muerta⁵⁴. En total concurren

ciento setenta y seis obras, realizadas por artistas españoles de los siglos XVII al XIX. Pertenecían a ochenta propietarios diferentes, de los cuales sesenta y siete eran particulares. Sólo dieciocho cuadros (un diez por ciento) pertenecían a instituciones museísticas, de las cuales dos eran extranjeras (la Gemäldegalerie de Berlín y el Rijksmuseum de Ámsterdam). Esas cifras nos dan la medida de hasta qué punto se trataba, como señalamos más arriba, de un género "invisible", mucho más relacionado con el mundo del coleccionismo privado que del institucional. En cualquier caso, por primera vez los aficionados y los especialistas podían ver un número elevado de pinturas españolas de naturaleza muerta y comprobar que había existido una continuidad en el desarrollo del género desde principios del siglo XVII hasta mediados del XIX. Había obras atribuidas a Alejandro de Loarte, Juan Sánchez Cotán, Juan Fernández el Labrador, Juan van der Hamen, Francisco de Zurbarán, Antonio de Pereda, Juan de Espinosa, Francisco Barrera, Juan de Valdés Leal, Tomás Hiepes, Ignacio Arias, Miguel March, Francisco de Herrera el Mozo, Juan y José de Arellano, Bartolomé Pérez, Pedro de Campobín, Gabriel de la Corte, Blas Muñoz, Luis Meléndez, Juan Bautista Romero, Luis Paret, Bartolomé Montalvo, etc. También figuraban piezas de artistas extranjeros que vivieron en España o cuya obra se difundió por el país, como Giuseppe Recco, Margarita Caffi, Mario Nani o Luca Giordano. El resultado es que cualquier espectador habituado a toparse con estos nombres en los tratados antiguos o a leer sus biografías en las obras de Palomino o Ceán, podía asociarlos ya con cuadros concretos.

La exposición fue resultado de una esmerada labor de recopilación, identificación y estudio, que se vio reflejada también en un espléndido catálogo publicado en 1940. En él, por primera vez, se traza la historia de la naturaleza muerta en España y se demuestra la existencia de una tradición. Igualmente se ofrece la biografía de más de trescientos pintores españoles dedicados al género y, en el apéndice documental, se transcriben varios documentos inéditos. Durante más de cuatro décadas, el catálogo de Cavestany ha sido la



FIG. 21: Vista de una sala de la exposición *Floreros y bodegones en la pintura española*, celebrada entre mayo y junio de 1930 por la Sociedad Española de Amigos del Arte



FIG. 22: Francisco de Zurbarán,
Bodegón con cacharros. Óleo sobre lienzo, 46 x 84 cm.
 Madrid, Museo Nacional del Prado, P2803

única publicación que ofrecía un panorama completo del desarrollo de la pintura de naturaleza muerta en España; y todavía hoy sigue siendo una fuente de consulta imprescindible. A propósito de la exposición, Lafuente Ferrari publicó un importante artículo en la *Gazette des Beaux-Arts*, que dio a conocer a la crítica extranjera las líneas maestras de la evolución del género en el país⁵⁵.

Una de las cosas que llamaron más la atención en la exposición fueron las obras de Sánchez Cotán. El *Bodegón del cardo* (Granada, Museo de Bellas Artes), se había mostrado en la Exposición Internacional de Barcelona en 1929, y desde 1935 se convertiría en una de las piedras angulares de la historia de la naturaleza muerta en España; y el *Bodegón de caza, bortalizas y frutas*, que era propiedad del duque de Hernani y actualmente lo es del Prado (P7612) sería reproducido en la edición de 1936 de la *Breve historia...* de Lafuente⁵⁶.

Simultáneamente a la publicación del catálogo de la exposición de Cavestany se produjo un hecho importante para la historia del Museo y del bodegón español: el legado de pinturas de Francesc Cambó, que se materializó en 1941, cuando llegaron al Prado ocho notables obras, entre las que se incluía el *Bodegón con cacharros* de Francisco de Zurbarán (FIG. 22), del que Gaya Nuño ha confesado que es uno de sus cuadros "más amados"⁵⁷. Desde que se expuso en el Prado se convirtió en otra de las referencias ineludibles para la historia del género en España. A ello contribuyeron extraordinariamente una serie de valores, como el silencio o la austeridad, que le otorgan una personalidad distinta y acusada y han permitido reivindicar el carácter singular y específico de los bodegones de Zurbarán y, por extensión, de la naturaleza muerta española en general. Aunque se trata de un planteamiento en cierta medida reductor, ha jugado un papel importante en la recuperación historiográfica del bodegón en España⁵⁸.

La muestra de Cavestany, su documentado catálogo y la exposición en el Prado de una obra con tanta personalidad como la de Zurbarán estimularon notablemente el interés de la crítica hacia este género. A ello contribuyó otro factor reseñable. Durante los años posteriores a la Guerra Civil se produjo una exacerbación del sentimiento nacionalista que llevó a buscar en los diferentes ámbitos de la cultura aquellas figuras, momentos o fenómenos que mejor se ajustaban a una determinada idea del país y que servían para marcar

diferencias respecto a corrientes generales de la cultura europea. Se estimuló una visión “esencialista”, en parte heredera de la propagada desde la Generación del 98 y que con frecuencia tuvo en el arte uno de sus objetos de estudio⁵⁹. En uno de los principales órganos de reflexión intelectual del nuevo régimen, la revista *Escorial*, un importante especialista en literatura y arte del Siglo de Oro, Emilio Orozco Díaz, publicó “Sobre el concepto del bodegón en el Barroco”, un notable artículo nacido al calor de la exposición y el catálogo de Cavestany⁶⁰. En él se reproduce el zurbarán del Prado, el que estaba en la colección Conti-ni-Bonacossi, el *Bodegón del cardo* de Sánchez Cotán y la naturaleza muerta de Felipe Ramírez que está basada en obras de aquél y que fue adquirida por el Museo en 1940 (FIG. 24). Las obras reproducidas marcan las pautas del artículo, en el que hay un interés por mostrar las diferencias entre la naturaleza muerta española y la flamenca e italiana. Existe una interpretación en clave mística de las pinturas de Zurbarán o Sánchez Cotán: “Fondos oscuros de atmósfera aislante, que prestan al objeto un sentido austero y religioso. Por este camino se llega al bodegón ascético: cuando el artista se deleita en anotar bellezas y perfecciones de lo creado con el mismo sentido de ejemplaridad y reflejo de lo divino que anima al escritor místico”⁶¹. En esa misma línea está su comparación de estos bodegones con algunos aspectos de la poesía de Fray Luis de Granada.

Este tipo de lecturas ya las sugirieron Mayer y Cavestany⁶²; se basan tanto en las características formales de los cuadros como en la imagen biográfica que nos ha sido transmitida de sus respectivos autores, y han estimulado reflexiones críticas de gran refinamiento, como las de Julián Gállego⁶³. A partir de entonces, la naturaleza muerta no sólo ocupó un lugar cada vez más importante en las historias generales de la pintura española (como se comprueba en las sucesivas ediciones de la *Breve historia...* de Lafuente)⁶⁴, sino que tuvo una presencia destacada en varios intentos de demostrar la “españolidad” de la pintura que se había hecho en el país. En su *Sentido del arte español*, de 1944, el crítico catalán José María Junoy trata de buscar las señas de identidad colectiva mediante temas como los grandes pintores españoles, *La dama de Elche*, El Escorial y las esculturas de Gregorio Fernández. Dentro de ese catálogo de tópicos, el bodegón había encontrado ya un lugar propio como género a través del cual se habían podido manifestar una serie de valores colectivos. Así, para calificar las obras de Cotán, Loarte o Zurbarán se refiere a “aquel orden riguroso escorialense, aquella pureza y condensación de materia”⁶⁵. Desde el punto de vista del Museo del Prado, el libro interesa por el importante peso que tiene dentro de él el bodegón de Zurbarán, al que considera la obra más importante que había ingresado últimamente en la institución⁶⁶. También se presta especial atención al género en *Constantes de lo español en la historia y en el arte*, de Antonio Almagro (1955), donde, de nuevo, se subrayan las diferencias entre la producción local y las obras flamencas e italianas, y se sugiere lo muy adecuado que resulta ese género para transmitir las esencias del arte español, en el cual, afirma, “cada ser, cada cosa posee una sustancia profunda que la individualiza al mismo tiempo que la eterniza”⁶⁷. Uno de los muchos problemas de este tipo de planteamientos es su naturaleza reductora, pues marginan a todas aquellas obras o fenómenos que no se ajustan a determinados intereses. En este caso, han traído como consecuencia el que durante varias décadas el protagonismo de Sánchez Cotán y Zurbarán ha sido casi absoluto en la historiografía española, eclipsando las importantes aportaciones de muchos otros artistas.

Pero la exposición de 1935 y el legado Cambó no sólo estimularon el interés por el bodegón entre los intelectuales que estaban a la búsqueda de “invariantes” nacionales. Otros historiadores, desde posturas de mayor amplitud de miras, se interesaron por el género. Es el caso de Gaya Nuño, que en su *El arte español en sus estilos y sus formas* (1949) cuestiona la existencia de ese tipo de constantes, lo que no le impide señalar la importancia que tiene el género de la naturaleza muerta en el contexto de la pintura local. Su obra está organizada



FIG. 23: Juan van der Hamen, *Ofrenda a Flora*, 1627. Óleo sobre lienzo, 216 x 140 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P2877



FIG. 24: Felipe Ramírez, *Bodegón*, 1628.
Óleo sobre lienzo, 71 x 92 cm. Madrid,
Museo Nacional del Prado, P2802

mediante un doble discurso: el textual y el gráfico, que actúan de manera autónoma. Es muy significativo que las cuatro últimas obras que se reproducen sean un fragmento con naturaleza muerta de *La transfiguración* de Bernardo Martorell, el zurbarán del Prado, un meléndez también del Prado y *Un pavo muerto* de Goya⁶⁸, lo que constituye también un índice de la importancia del Museo a la hora de estimular las valoraciones críticas. Son pinturas que demuestran la existencia de una continuidad cronológica en el cultivo de la naturaleza muerta en España; y su reproducción cerrando el libro no deja de ser un símbolo de la recentísima incorporación del género a la historia del arte local. A Gaya debemos también un sugestivo artículo publicado en la *Revista de Ideas Estéticas*⁶⁹, donde reflexiona sobre algunas cuestiones generales que plantea el género de la naturaleza muerta y donde muestra su conocimiento y aprecio por las obras de Sánchez Cotán y Zurbarán, que seguían siendo entonces (1958) los puntos de referencia del bodegón en España, con exclusión de otros artistas.

Como vemos, los años entre 1935-1940 marcan una frontera en la historiografía de la naturaleza muerta en España, que a partir de esas fechas encontró un lugar propio e importante, y dejó de tener una personalidad subsidiaria respecto a las escenas de Velázquez o Murillo, que hasta entonces habían protagonizado toda la discusión sobre la pintura de género en el país. Ese reconocimiento del interés y la calidad del bodegón español se ha visto reflejado también en las colecciones del Museo, que en las seis últimas décadas se han enriquecido con piezas notables.

Ya hemos visto cómo en 1940 el Museo decidió utilizar parte de los fondos del legado del conde de Cartagena para comprar el magnífico Felipe Ramírez, y que al año siguiente ingresó el Zurbarán de Cambó. En 1944 el conde de la Cimera legó la *Ofrenda a Flora* (P2877), de Van der Hamen (FIG. 23), muy interesante porque responde a una tipología poco habitual en España. Quince años después se adquirió el *Florero* (P2888) del Labrador, un artista con un halo mítico en las historias tempranas de la pintura española, pero del que no existía ninguna obra identificada en el Prado. En 1969 la condesa viuda de Moriles donó un par de interesantes arellanos (P3138 y P3139); al año siguiente, 1970, se adquirió el espléndido *Bodegón* (P3159) que se suele atribuir a Mateo Cerezo y una pieza parecida firmada por Hiepes en 1658 (P3203). En 1975 el marqués de Casa Torres legó, con derecho de usufructo, la *Cabeza de venado* de Velázquez (P3253), el cuadro de este autor de la colección del Museo cuyo tema se acerca más a la naturaleza muerta; y a partir de 1980 se han producido dos de las incorporaciones más importantes de las que se ha beneficiado el Prado: en 1986 se compró el *Agnus Dei* de Zurbarán (FIG. 25) y en 1991 el *Bodegón de caza, hortelizas y frutas* de Juan Sánchez Cotán (FIG. 27), que se pagó con fondos del legado Villaescusa. La compra de este último cuadro es tanto más importante cuanto que su autor no sólo ha sido uno de los máximos especialistas del género en España, del que fue además un pionero, sino también porque sus obras en este campo son limitadísimas.

Las dos últimas compras mencionadas se produjeron en una época muy especial dentro de la historia de la valoración crítica del bodegón español que se está trazando en estas páginas. En las décadas que median entre 1940 y 1980 se avanzó considerablemente en el conocimiento de los maestros españoles de naturaleza muerta, lo que afectó a algunos artistas muy importantes, como Zurbarán. También se publicaron algunas monografías sobre el tema, como el interesante libro de Bergström⁷⁰ o el de Torres Martín⁷¹, que proporcionaban al interesado una notable cantidad de imágenes. Además, la naturaleza muerta española ya se había hecho un hueco en estudios generales sobre el desarrollo del tema en Europa, como el muy perspicaz y difundido de Sterling⁷²; y ya se habían celebrado algunas pequeñas exposiciones⁷³, nutridas mayoritariamente con obras de colecciones particulares. Sin embargo, el siguiente paso decisivo en la historia del aprecio crítico de la naturaleza muerta española no se produciría hasta los años ochenta. En 1983 tuvo lugar la exposición *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*, organizada por el Museo del Prado y comisariada por Alfonso E. Pérez Sánchez. Reunía ciento noventa obras, de las que poco más de treinta eran de propiedad particular, lo que ofrece una situación inversa a la que existía en 1935 e indica que la presencia de bodegones españoles se había hecho más frecuente desde entonces en instituciones públicas. De hecho, al menos tres de las obras que entonces estaban en colecciones privadas actualmente se encuentran en el Museo del Prado. Los casi cincuenta años que median entre las exposiciones de Cavestany y Pérez Sánchez habían conocido una actividad historiográfica y crítica notables, y eso había de notarse no sólo en que el conjunto de obras es más selectivo y completo, sino también en sus respectivos catálogos. Si a aquél le corresponde el mérito de ser una obra pionera, éste presenta una historia de la pintura de naturaleza muerta en España muy completa en lo que se refiere a la evolución formal del género.

A partir de entonces el bodegón español ha suscitado un interés progresivo entre los historiadores de nuestra pintura⁷⁴, en un fenómeno paralelo al del espectacular despegue de su cotización económica. Sánchez Cotán, Zurbarán, Arellano o Meléndez dejaron de ser los nombres en torno a los cuales se generaba casi todo el interés que creaba el género, y a ellos se fueron sumando un elevado número de pintores. Uno de los beneficios de este fenómeno es que nuestra visión sobre el tema se ha hecho más rica y menos reductora, y cualquier persona mínimamente iniciada sabe ya que nuestra naturaleza muerta no se reduce a la concentración y austeridad de un Sánchez Cotán o un Zurbarán, ni a la advertencia



FIG. 25: Francisco de Zurbarán, *Agnus Dei*, 1635-1640.
Óleo sobre lienzo, 38 x 62 cm.
Madrid, Museo Nacional del Prado, P7293

moral de las "vanitas", pues conoció episodios muy variados e interesantes. La historiografía del bodegón español se ha enriquecido a través de medios muy diversos. Los artículos en revistas especializadas son cada vez más numerosos, y se han publicado últimamente varias monografías que hacen un recorrido histórico de la evolución del género, como las muy completas y ricas de Peter Cherry y Felix Scheffler, que son puntos de referencia imprescindibles⁷⁵, y la más breve y reciente, pero muy inteligente y sugestiva, de Ángel Aterido⁷⁶. También se han estudiado parcelas importantes, como la pintura de flores, y la naturaleza muerta española ocupa un lugar cada vez más importante en las reflexiones sobre el género en la pintura occidental, como prueba el ensayo de Norman Bryson⁷⁷. Sin embargo, una de las cosas que mejor definen las peculiares circunstancias por las que vive el bodegón es que una parte muy destacada de la revisión crítica que se está llevando a cabo en los últimos veinticinco años tiene como instrumento las exposiciones de carácter temporal. Algunas de ellas abordan el tema de manera amplia, como la que se celebró en el Kimbell Art Museum de Fort Worth (Texas) en 1985⁷⁸ o la que tuvo lugar en la National Gallery de Londres en 1995⁷⁹, que —al mismo tiempo que constituyeron un reconocimiento del valor y la importancia del género en España— sirvieron para difundir en Estados Unidos y Europa el conocimiento y el aprecio por una gran variedad de artistas. Un paso más en esa dirección se dio en el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1999, con una exposición que rebasó el tradicional límite cronológico que constituía Goya y mostró la tradición de la naturaleza muerta en España desde sus orígenes hasta Picasso y Dalí⁸⁰. Paralelamente, se han organizado varias exposiciones en las que se presenta y estudia la obra de un artista determinado o la colección de bodegones de una institución. Del primer caso se han beneficiado pintores como Sánchez Cotán, Hiepes, Van der Hamen, Arellano o Meléndez⁸¹; y entre los museos que han dedicado exposiciones a esa parte de su colección figuran el Cerralbo de Madrid y el de Bellas Artes de Valencia⁸².

Dentro de esta historia, el Museo del Prado ha jugado un papel destacado, y no sólo como prestador de obras importantes a esas exposiciones. Además de la de 1983, que fue básica, ha organizado varias muestras generales sobre el tema, como la que llevó a Tokio en 1992⁸³ o *La belleza de lo real*, que tuvo lugar en 1995 y estuvo a cargo de Trinidad de

Antonio y Mercedes Orihuela (FIG. 26). Las treinta y cuatro obras que concurrieron pertenecían a los fondos del Prado, y demostraban la riqueza y variedad que ya había alcanzado esta parte de la colección⁸⁴. Siete años después se celebró *Flores españolas del Siglo de Oro*, donde se hizo un completo repaso de esta modalidad de la naturaleza muerta⁸⁵. El Museo también ha organizado exposiciones sobre artistas concretos, como la que dedicó a Sánchez Cotán en 1992, con motivo de la adquisición de una obra suya, o las dos que han tenido como protagonista a Luis Meléndez, sobre quien recientemente ha sacado a la luz un volumen con los análisis técnicos de sus obras⁸⁶. Otra respuesta del Museo a la importancia que le va siendo reconocida a esta parcela de nuestra historia pictórica es la dedicación, a partir del último plan museográfico, de una sala (la XVIII) a la exposición exclusiva de bodegones españoles del siglo XVII, en la cercanía de espacios dedicados a Zurbarán y el retrato barroco (FIG. 29).

El énfasis historiográfico y expositivo sobre el bodegón español a partir de los años ochenta estuvo acompañado por una intensificación del interés del coleccionismo nacional e internacional por esta parcela de nuestra pintura, en un proceso que es inseparable del anterior, pues ambos se alientan entre sí. De la consolidación de este género en el mercado artístico es índice el hecho de que, en lo que se refiere a pintura antigua española, las naturalezas muertas sólo admiten comparación en cuanto a precios con las obras de la media docena de pintores más destacados. Los precios máximos en subastas que han alcanzado Sánchez Cotán, Meléndez, Camprobín o Hiepes han sido respectivamente 6.984.000; 3.600.000; 2.204.000; y 1.211.977 dólares. Y, recientemente, un bodegón de Pereda se ha vendido a un precio comparable al del Sánchez Cotán. Por su parte, los precios más altos por los que han sido subastadas pinturas de Murillo, Ribera, Zurbarán y Valdés Leal son 4.246.000; 4.500.000; 1.900.000 y 1.261.000 dólares. En todos los casos son pinturas muy apreciables, y en lo que respecta al Valdés Leal (*Sacrificio de Isaac*), se trata de una de sus piezas maestras.

Son obras, además, que están sujetas a un notable proceso de revalorización; mucho mayor que el de cualquier otro género o autor de pintura antigua española. Así, una obra maestra del género, el *Agnus Dei* de Zurbarán, costó en 1987 26.400.000 pesetas; y por el *Bodegón de caza, hortalizas y frutas* de Sánchez Cotán (FIG. 27) pagó el Museo en 1991 450.000.000 pesetas, que equivale a menos de la mitad del precio por el que en 2004 se vendió el mucho más discreto *Bodegón con cardo y francolín* de este mismo artista.

En el extraordinario interés del coleccionismo privado español hacia este género han influido varios factores, algunos de los cuales, curiosamente, sirven para explicar también las condiciones bajo las cuales nació y prosperó la pintura de naturaleza muerta desde finales del siglo XVI. En primer lugar, trata obras por lo general de tamaño mediano o reducido, adecuadas por tanto para integrarse en la decoración de los interiores modernos. Además, su carácter imitativo y la ausencia de narración lo convierten en un género "neutro" desde el punto de vista de su significado, lo que propicia también su uso doméstico, y permite al coleccionista aprovecharse del prestigio que ofrece la exhibición de pintura antigua de calidad sin necesidad de pagar el tributo de mostrar unos temas que en la mayor parte de los casos tienen poca afinidad con la sensibilidad actual. Sobre todo si tenemos en cuenta la naturaleza primordialmente religiosa del arte español de la Edad Moderna. En este sentido, no es ninguna casualidad que el bodegón haya sido uno de los géneros preferidos por los artistas de las primeras vanguardias, que buscaban en él un instrumento para la investigación formal, libre de ataduras narrativas. Probablemente, en el gusto actual por la pintura antigua de naturaleza muerta ha influido también el provecho que han sacado los artistas contemporáneos a este tema pictórico. En cuanto al "prestigio" de este tipo de obras para el coleccionista, está cimentado en parte por el interés historiográfico reciente, la continua actividad expositiva y el hecho de que sea un tipo de cuadros que todavía, en su mayor parte, se encuentra en manos privadas, lo que ha contribuido a su conversión en valor especulativo.



FIG. 26: Vista general de la exposición *La belleza de lo real*, celebrada en el Museo Nacional del Prado entre julio y octubre de 1995.



FIG. 27: Juan Sánchez Cotán, *Bodegón de caza, aves y frutas*, 1602. Óleo sobre lienzo, 68 x 89 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P7612

Otro factor a tener en cuenta a la hora de explicar el éxito de este género entre el coleccionismo actual tiene que ver con la estética y el estilo. Durante siglos el bodegón ha sido un género imitativo, cuyos autores han jugado a echar un pulso a la experiencia visual mediante la descripción exacta de objetos naturales y manufacturados. Para ello han desarrollado técnicas de imitación muy sofisticadas, que les han permitido describir con exactitud formas, volúmenes y texturas. El mérito del buen pintor de naturaleza muerta se medía no sólo en función de su ingenio para construir composiciones bellas o realizar asociaciones sorprendentes, sino también en relación con su capacidad para confundir lo representado con su representación. Eso ha hecho que, desde el punto de vista del espectador, la naturaleza muerta sea un género fácilmente valorable o juzgable (al menos en sus niveles de lectura más inmediatos), pues cualquiera tiene instrumentos para opinar si el besugo o las uvas que ve pintadas guardan un parecido estrecho con las que le ofrecen en el mercado. Por eso, mucho más que cualquier otro género pictórico, el bodegón ofrece valores que la sociedad burguesa ha considerado secularmente seguros y que con mucha frecuencia ha vinculado al mérito artístico: la pericia artesanal, fácilmente contrastable con el cotejo entre lo vivo y lo pintado; y el esfuerzo, que suele traducirse en una escritura pictórica minuciosa y detallada.

Este tipo de valores han hecho que en los últimos años la presencia de bodegones en las principales colecciones particulares españolas sea cada vez mayor; y ha propiciado también una especialización en este campo. El caso más importante lo protagoniza



FIG. 28: Antonio de Pereda, *San Jerónimo* (detalle),
1643. Óleo sobre lienzo, 105 x 80 cm.
Madrid, Museo Nacional del Prado, P1046



FIG. 29: Vista parcial de la sala XVIII del Museo del Prado tal y como quedó tras la reordenación de las colecciones en 1999

don Rosendo Naseiro, que empezó reuniendo pintura española antigua en general y a principios de los años ochenta decidió dedicarse exclusivamente a la naturaleza muerta, una decisión que le permitió aprovechar una coyuntura del mercado mucho más favorable que la actual, e ir reuniendo una colección de más de cien obras fechadas entre las primeras décadas del siglo XVII y mediados del XIX. Desde el punto de vista de su ámbito cronológico y de la variedad de artistas representados, se trata sin duda de la colección privada que ofrecía un desarrollo más completo del género⁸⁷. El conjunto destaca por el buen estado de conservación general y por la notable calidad de buena parte de sus obras, lo que es resultado de un cuidadoso proceso de selección y ha hecho que sea habitual la presencia de muchas de esas piezas en las exposiciones a las que hemos hecho referencia.

Cuando, hace más de un año, se ofreció la posibilidad de adquirir parte de la colección, el Museo del Prado inició un proceso de selección en el que se tuvo en cuenta tanto la calidad y el interés intrínseco de las obras como su aportación a la colección de bodegones de la institución. Finalmente el Estado adquirió con destino al Museo cuarenta pinturas, de las que veintinueve están fechadas en el siglo XVI, siete en el XVIII y las cinco restantes en el XIX. Son obras de diecinueve autores diferentes, diez de los cuales no estaban hasta ahora representados con obras de naturaleza muerta en el Prado. En este catálogo el lector podrá encontrar un ensayo sobre el conjunto por don Alfonso E. Pérez Sánchez y un comentario individualizado de cada una de las obras.

Para terminar, sólo quiero hacer hincapié en lo que estas aportaciones suponen dentro de la historia que se ha contado en las páginas anteriores. A partir de ahora, un pintor tan interesante como Pedro de Campobón va a tener obras en el Museo [CATS. 17-20], y en uno de los casos, además, de una calidad excepcional, pues conserva todos los valores pictóricos que convierten a su autor en uno de los puntos de referencia de la evolución del género en el siglo XVII. Otros artistas de los que ya existían pinturas van a ver notablemente mejorada su representación. Así, el visitante podrá apreciar, con cuatro cuadros más [CATS. 3-6], cómo se granjeó el Labrador un nombre casi mítico en la historia temprana del bodegón en España; y a través del Prado será posible, como en ningún otro lugar, apreciar la extraordinaria versatilidad temática de Hiepes a través de una colección donde ha dado lo mejor de sus facultades [CAT. 7-13]. Igualmente, tanto el *Bodegón ochavado con racimos de uvas* de Espinosa [CAT. 14] como el *Florero de cristal* de Arellano [CAT. 22] se cuentan entre las obras más logradas de sus respectivas carreras, y el *Bodegón con alcachofas, flores y recipientes de vidrio* de Juan van der Hamen [CAT. 2] servirá para demostrar desde el Museo del Prado por qué su autor merece ocupar un puesto destacado en la historia del bodegón europeo. Como ocurriera con el *Bodegón con cacharros* o, más recientemente, el *Agnus Dei* de Zurbarán, su exposición en esta institución servirá, sin duda, para difundir su conocimiento y fomentar su aprecio.

Con este conjunto de obras recientemente adquiridas el Museo del Prado ha dado un paso muy importante en su empeño de formar una colección que muestre la evolución de un género importante para la historia de la pintura española, a través, además, de ejemplos de la máxima calidad y belleza. Pero, aunque importante, esperemos que esta adquisición no sea la última y definitiva, y que dentro de unos años podamos ver al lado de las obras maestras de Zurbarán, Sánchez Cotán, Meléndez, Goya, Van der Hamen, Campobón o Arellano una conmovedora "vanitas" o un maravilloso, pongamos por caso, Juan de Zurbarán.

NOTAS

- 1 Viardot, que escribió uno de los libros más difundidos sobre la institución, lo calificaba como un "inmenso gabinete de aficionado"; y a partir de entonces se hizo tópica esa consideración. *Les musées d'Espagne. Guide et memento de l'artiste et du voyageur*, París, 1860, p. XXX. Fueron varios los escritos encaminados a describir los vacíos principales, o a proponer remedios para llenarlos. Entre ellos cabe citar, por la relevancia intelectual de su autor, Manuel Bartolomé Cossío, "Algunos vacíos del Museo del Prado", *La Ilustración artística*, n.º 86, 1883, pp. 271-272. Se ocupa de los "vacíos" referentes a la pintura extranjera, y no española.
- 2 Por ejemplo, el alemán Arthur Stahl: "El que aquí busque una Academia, una escuela pictórica, una historia del desarrollo de la pintura, una sistematización no lo encontrará del todo. Si, en cambio, lo que arde en su pecho es el santo ardor por el arte, si lo que busca es la más pura belleza [...] no hay nada como visitar estas salas". *Spanien Reiseblätter*, Leipzig, 1866, t. I, p. 125.
- 3 Para una visión contextualizada de estas iniciativas de enriquecimiento de los fondos sigue siendo básico Juan Antonio Gaya Nuño, *Historia del Museo del Prado*, León, 1969.
- 4 Ha sido trazada por Alfonso E. Pérez Sánchez, "Goya en el Prado. Historia de una colección singular", en *Goya. Nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*, Madrid, 1987, pp. 307-322; y Margarita Moreno de las Heras, *Goya. Pinturas del Museo del Prado*, Madrid, 1997, pp. 9-18.
- 5 Peter Cherry, *Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*, Madrid, 1999, pp. 48 y ss.
- 6 Gloria Fernández Bayton (ed.), *Inventarios reales. Testamentaria del rey Carlos II*, Madrid, 1975-1985, t. I, n.º 15a y b.
- 7 *Ibidem*, n.º 231-246.
- 8 *Ibidem*, n.º 247-257.
- 9 *Ibidem*, n.º 275-296.
- 10 Son datos que resultan del cotejo del catálogo de las colecciones establecido en Ángel Aterido, Juan Martínez Cuesta y José Juan Pérez Preciado, *Inventarios reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel de Farnesio*, Madrid, 2004, t. II, pp. 346-515.
- 11 *Ibidem*, t. I, p. 173.
- 12 Ha sido estudiada en numerosas ocasiones. La más reciente, en el catálogo de la exposición *Luis Meléndez. Bodegones*, P. Cherry y J. J. Luna (comisarios), Madrid, 2004.
- 13 Juan J. Junquera, *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, Madrid, 1979.
- 14 Han sido publicados en *Museo del Prado. Inventario general de pinturas. I. La Colección Real*, Madrid, 1990.
- 15 La relación de obras que formaban parte de la Colección..., en Jesusa Vega, *Origen de la litografía en España*, Madrid, 1990, pp. 366 y ss.
- 16 Están recogidos en Luis Eusebi, *Catálogo de los cuadros de escuela española que existen en el Real Museo de Madrid*, Madrid, 1819. Sobre estas primeras etapas de la vida del Museo es fundamental Pedro Beroqui, *El Museo del Prado. Notas para su historia. I. El Museo Real*, Madrid, 1933.
- 17 Luis Eusebi, *Catálogo de los cuadros que existen colocados en el Real Museo de Pinturas del Prado*, Madrid, 1824.
- 18 Beroqui, *El Museo del Prado... op. cit.*, pp. 116 y ss.
- 19 El inventario está recogido en Gonzalo Anes, *Las colecciones reales y la fundación del Museo del Prado*, Madrid, 1996, pp. 121 y ss.
- 20 Pedro de Madrazo, *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y Escultura de S.M.*, Madrid, 1843.
- 21 José Manuel Matilla y Javier Portús, "Ni una pulgada de pared sin cubrir". La ordenación de las colecciones en el Museo del Prado, 1819-1920", en *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado* (cat. exp.), Madrid, 2004, p. 36.
- 22 Véase José Álvarez Lopera, *El Museo de la Trinidad en el Prado* (cat. exp.), Madrid, 2004.
- 23 El inventario del Museo de la Trinidad ha sido publicado en Mercedes Orihuela, *Museo del Prado. Inventario general de pinturas. II. El Museo de la Trinidad (Bienes desamortizados)*, Madrid, 1991.
- 24 Álvarez Lopera, *El Museo de la Trinidad... op. cit.*, n.º 7.
- 25 *Bodegón con un perro y un gato* (P1529). Hay dudas sobre su atribución. Véase Pierre Géral, "El salón de la Reina Isabel en el Museo del Prado (1853-1899)", en *Boletín del Museo del Prado*, XIX, 37, 2001, p. 154.
- 26 Han sido estudiadas y reproducidas en Matilla y Portús, "Ni una pulgada...", *op. cit.* Existe una edición facsímil de la tira de fotografías realizadas para su utilización en el grafoscopio publicada por el Museo del Prado en 2004.
- 27 El aspecto de esa sala a finales del siglo XIX también puede conocerse a través de una pintura de Eugenio Álvarez Dumont que reproduce una zona de la misma (colección particular). Ha sido estudiada por Julián Gállego en *Pinturas de cuatro siglos*, Madrid, 1998, pp. 296-302.
- 28 Athanase Clément de Ris, *Le Musée Royal de Madrid*, París, 1859, p. 13.
- 29 André Lavice, *Revue des Musées d'Espagne*, París, 1864, pp. 31, 71, 93, 98 y 113.
- 30 Fernand Petit, *Notes sur l'Espagne artistique*, Lyon, 1878, p. 114.
- 31 Pedro de Madrazo, *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid. Escuelas italianas y españolas*, Madrid, 1872, pp. 396, 348 y 451.
- 32 Palomino, por ejemplo, incluye las biografías de Juan de Arellano, Gabriel de la Corte, Juan Bautista Crescencio, el Labrador, Bartolomé Pérez, Sánchez Cotán, etc. Sobre el estatus del bodegón en la pintura española del Siglo de Oro véase, entre otros, José María Quesada, "La pintura de género en los tratados españoles del Siglo de Oro", en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 47, 1992, pp. 61-81; y Felix Scheffler, "Das Stilleben im Spiegel der Kunsttheorie", en su *Das spanische Stilleben des 17. Jahrhunderts. Theorie, Genese und Entfaltung einer neuen Bildgattung*, Fráncfort, 2000, pp. 33-153.
- 33 Una de las excepciones es el florero de Arellano reproducido en Lucien Solvay, *L'art espagnol*, París, 1883, p. 243 y que estaba en la colección de Mme. A. B. Blodgett.
- 34 Viardot, *Les musées d'Espagne... op. cit.* Es la tercera versión de un texto publicado en 1834.
- 35 Charles Blanc (dir.), *Histoire des peintres de toutes les écoles. École espagnole*, París, s. a. (ca. 1870). La biografía de Arellano es de Lefort.
- 36 Paul Lefort, *La peinture espagnole*, París, 1893, p. 141. Reproduce *El sueño del caballero*, atribuido a Pereda; *El patizambo* de Ribera; el *Niño mendigo* de Murillo del Louvre; y, ni más ni menos, uno de los valdés leal del Hospital de la Caridad.
- 37 Manuel Bartolomé Cossío, *Aproximación a la pintura española*, Madrid, 1985, p. 132.
- 38 Mercedes Orihuela, *Museo del Prado. Inventario general de pinturas. III. Nuevas adquisiciones. Museo Iconográfico. Tapices*, Madrid, 1996, n.º 878, 880, 920 y 926.
- 39 *El legado Ramón de Errazu* (cat. exp.), J. Barón (comisario), Madrid, 2005, n.º 12.
- 40 Mercedes Orihuela, *Museo del Prado... Nuevas adquisiciones, op. cit.*, n.º 1.539 y 1.540.
- 41 Matilla y Portús, "Ni una pulgada...", *op. cit.*, pp. 100 y ss.

- 42 Azorín, "En el Museo. Las fantasías del señor Villegas", en su *Tiempos y cosas*, Madrid, 1970, p. 147.
- 43 *El grafoscopio...*, *op. cit.*, p. 196.
- 44 José Francés, *El año artístico 1920*, Madrid, 1921, p. 332.
- 45 Karl Baedeker, *Espagne et Portugal. Manuel du voyageur*, 2.^a ed., Leipzig, 1908, p. 72.
- 46 *El grafoscopio...*, *op. cit.*, pp. 235-236.
- 47 Véase Museo del Prado. *Catálogo*, Madrid, 1933.
- 48 Francisco de Zurbarán (cat. exp.), Madrid, Museo del Prado, 1905, n.º 88 y 48.
- 49 Robert Rosenblum, "La españolidad de las naturalezas muertas de Picasso", en J. Brown (ed.), *Picasso y la tradición española*, Hondarríbia, 1999, pp. 77 y ss.
- 50 August L. Mayer, "A Still Life by Zurbarán", en *The Burlington Magazine*, XLIX, 1926, p. 55. Véase Felix Scheffler, "La pintura española de bodegones en la historiografía alemana del arte: El origen y desarrollo de dos tópicos opuestos", en *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, Madrid, 1995, pp. 363-364.
- 51 August L. Mayer, *La pintura española*, Barcelona, 1926, pp. 162-163.
- 52 *Ibidem*, p. 220.
- 53 Enrique Lafuente Ferrari, *Breve historia de la pintura española*, Madrid, 1934, p. 92.
- 54 Gelasio Oña Iribarren, *165 firmas de pintores*, Madrid, 1945.
- 55 Enrique Lafuente Ferrari, "La peinture de bodegones en Espagne", en *Gazette des Beaux-Arts*, setie 6, vol. XIV, 1935, pp. 169-183.
- 56 Lafuente Ferrari, *Breve historia...*, *op. cit.*, edición de 1936. Sobre la fortuna crítica de los bodegones de Sánchez Cotán, véase Emilio Orozco Díaz, *El pintor fray Juan Sánchez Cotán*, Granada, 1993, pp. 273 y ss.
- 57 Juan Antonio Gaya Nuño, *Historia del Museo del Prado*, León, 1969, p. 193.
- 58 Cherry, *Arte y naturaleza...*, *op. cit.*, p. 27.
- 59 He tratado del tema en "La idea nacional en la historiografía artística de posguerra en España", en R. Huertas y C. Ortiz (eds.), *Ciencia y fascismo*, Madrid, 1998, pp. 181-192.
- 60 Emilio Orozco, "Sobre el concepto del bodegón en el Barroco", en *Escorial*, n.º 2, diciembre de 1940.
- 61 *Op. cit.* Cito por Emilio Orozco, *Temas del Barroco de poesía y pintura*, Granada, 1947, p. 19.
- 62 Scheffler, "La pintura española...", *op. cit.*, pp. 364-366.
- 63 Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1987, pp. 196 y ss.
- 64 Lafuente Ferrari, *Breve historia...*, *op. cit.* edición de 1953, entre otras, pp. 225-228 y 294.
- 65 José María Junoy, *Sentido del arte español*, Barcelona, 1944, p. 61.
- 66 *Ibidem*, p. 122. En la p. 124 protesta por la "indecorosa colocación de la serie" de Meléndez en el Prado.
- 67 Antonio Almagro, *Constantes de lo español en la historia y en el arte*, Madrid, 1955, p. 137.
- 68 Juan Antonio Gaya Nuño, *El arte español en sus estilos y en sus formas*, Barcelona, 1949.
- 69 Juan Antonio Gaya Nuño, "Eternidad de un género", en *Revista de Ideas Estéticas*, julio-septiembre, 1958. También en *Pequeñas teorías de arte*, Madrid, 1964, pp. 35-50.
- 70 Ingvar Bergström, *Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII*, Madrid, 1970.
- 71 Ramón Torres Martín, *La naturaleza muerta en la pintura española*, Barcelona, 1971.
- 72 Charles Sterling, *La nature morte de l'antiquité à nos jours*, París, 1952.
- 73 *Floreros y bodegones. Cuadros de colecciones barcelonesas*, Barcelona, Sala Parés, 1947; o *The Golden Age of Spanish Still-life Painting. Late 16th through early 19th Centuries*, Newark, The Newark Museum, 1964-1965. Incluye una presentación de José López-Rey.
- 74 Francisco Calvo Serraller, "El bodegón español (de Zurbarán a Picasso)", en *El bodegón español de Zurbarán a Picasso* (cat. exp.), F. Calvo Serraller (comisario), Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1999, pp. 17-19.
- 75 Cherry, *Arte y naturaleza...*, *op. cit.*; Scheffler, *Das Spanisch Stilleben...*, *op. cit.*
- 76 Ángel Aterido, *El bodegón en la España del Siglo de Oro*, Madrid, 2002.
- 77 Norman Bryson, *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*, Madrid, 2005.
- 78 *Spanish Still Life in the Golden Age. 1600-1650* (cat. exp.), W. Jordan (comisario), Fort Worth, Kimbell Art Museum, 1985.
- 79 *Spanish Still Life from Velázquez to Goya* (cat. exp.), W. Jordan y P. Cherry (comisarios), Londres, The National Gallery, 1995.
- 80 *El bodegón español de Zurbarán a Picasso* (cat. exp.), F. Calvo Serraller (comisario), Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1999.
- 81 *Thomas Yeper* (cat. exp.), A. E. Pérez Sánchez (comisario), Valencia, Fundación Bancaja, 1995; *Juan de Arellano 1614-1676* (cat. exp.), A. E. Pérez Sánchez (comisario), Madrid, Fundación Caja Madrid, 1998; *Luis Meléndez. Bodegones* (cat. exp.), P. Cherry y J. J. Luna (comisarios), Madrid, Museo del Prado, 2004; *Juan van der Hamen y León y la corte de Madrid* (cat. exp.), W. B. Jordan (comisario), Madrid y Dallas, Palacio Real y Meadows Museum, 2005-2006.
- 82 *La pintura de bodegón en las colecciones del Museo Cerralbo* (cat. exp.), P. Cherry (comisario), Madrid, Museo Cerralbo, 2001-2002; y *Naturalezas muertas y flores del Museo de Bellas Artes de Valencia* (cat. exp.), A. E. Pérez Sánchez (comisario), Valencia, Museo de Bellas Artes, 1996.
- 83 *Pintura española de bodegones y floreros*, Tokio, The National Museum of Western Art, 1992.
- 84 *La belleza de lo real. Floreros y bodegones españoles en el Museo del Prado. 1600-1800* (cat. exp.), T. de Antonio y M. Orihuela (comisarios), Madrid, Museo del Prado, 1995.
- 85 *Flores españolas del Siglo de Oro. La pintura de flores en la España del siglo XVII* (cat. exp.), F. Calvo Serraller (comisario), Madrid, Museo del Prado, 2002-2003.
- 86 *La imitación de la naturaleza. Los bodegones de Sánchez Cotán* (cat. exp.), W. Jordan (comisario), Madrid, Museo del Prado, 1992; *Luis Meléndez. Bodegonista español del siglo XVIII* (cat. exp.), J. J. Luna (comisario), Madrid, Museo del Prado, 1982-1983; *Luis Meléndez. Bodegones* (cat. exp.), P. Cherry y J. J. Luna (comisarios), Madrid, Museo del Prado, 2004; Carmen Garrido y Peter Cherry, *Luis Meléndez. La serie de bodegones para el Príncipe de Asturias*, Madrid, 2004.
- 87 Juan J. Luna, "El Prado hace la compra. Nuevos bodegones y floreros españoles para el museo", en *Descubrir el Arte*, VIII, 92, 2006, pp. 66-71.



CATÁLOGO

JAVIER PORTÚS



JUAN VAN DER HAMEN (Madrid, 1596 - Madrid, 1631)

1 *Plato con ciruelas y guindas*

Óleo sobre lienzo, 20 x 28 cm

P7908

EXPOSICIONES
Madrid 2005-2006, n.º 59

BIBLIOGRAFÍA
Cherry 1999, pp. 154-155

Aunque Juan van der Hamen llevó el bodegón español a un alto grado de sofisticación tanto en lo que se refiere a sus soluciones compositivas como al repertorio de objetos representados, desde los inicios hasta el final de su corta carrera realizó también obras de extraordinaria sencillez en las que demostraba su capacidad para la reproducción minuciosa y verídica de formas y texturas. De hecho, cuando murió estaba trabajando en una serie de doce pequeños cuadros de frutas

que probablemente no serían muy distintos de éste, del que se ha señalado que coincide con una de las obras que se citan en 1655 en la colección de Andrés de Villarreal, platero del rey. El pintor madrileño no fue el único bodegonista español que alternó cuadros complejos con obras de gran sencillez, como demuestra el *Plato de melocotones y peras* de Juan de Arellano (Museo Nacional del Prado, P7610).



2 *Bodegón con alcachofas, flores y recipientes de vidrio*

Óleo sobre lienzo, 81 x 110 cm

Firmado y fechado: "Ju^a vander Hammen fa^t, / 1627."

P7997

PROCEDENCIA

1655: col. del marqués de Leganés, Madrid
1711: col. de los condes de Altamira, Madrid

EXPOSICIONES

Londres 1995, n.º 14; Valladolid 1999, n.º 28;
Madrid 2002-2003, n.º 6; Madrid 2005-2006,
n.º 35

BIBLIOGRAFÍA

López Navío 1962, p. 274; Cherry 1999,
pp. 158 y 180; Scheffler 2000, p. 261;
Aterido 2002, p. 40

Juan van der Hamen fue el principal pintor de naturalezas muertas que trabajó en la Corte en las primeras décadas del siglo XVII. En 1627 firmó este bodegón, en el que mezcló frutos, flores y recipientes, disponiéndolos en varios planos y aunando de forma magistral el gusto por la descripción morosa, detallada e individualizada de los objetos, propios de los inicios del género en España, con una composición artificiosa que lo convierte en una de las naturalezas muertas más elegantes de su época.

Las formas, los brillos y las texturas de los recipientes de barro y cristal pautan la composición y subrayan la riqueza y delicadeza del conjunto. Dentro de la carrera de su autor significa un punto de equilibrio perfecto entre la sobriedad compositiva de sus primeros bodegones y el abigarramiento de sus obras posteriores.



JUAN FERNÁNDEZ, EL LABRADOR (doc. entre 1630 y 1636)

3 *Cuatro racimos de uvas colgando*

Óleo sobre lienzo, 45 x 61 cm

P7903

BIBLIOGRAFÍA

Cherry 1999, p. 219; Cherry 2001-2002, p. 42



4 *Bodegón con cuatro racimos de uvas*

Óleo sobre lienzo, 44 x 61 cm

P7904

PROCEDENCIA

1850: Valencia, col. Manuel Montesinos

EXPOSICIONES

Londres 1995, n.º 22; Valladolid 1999, n.º 39;
Madrid 2002, n.º 31; Madrid 2002, n.º 31

BIBLIOGRAFÍA

Cherry 1999, p. 219; Scheffler 2000,
pp. 231-232; Cherry 2001-2002, p. 42;
Aterido 2002, pp. 46-47

El sobrenombre el Labrador lo adquirió Juan Fernández debido a que vivía en el campo, donde se especializó en cuadros que representaban frutos. Su calidad hizo que fueran apreciados en las cortes inglesa y española, y que el nombre del pintor haya sido mencionado con admiración por los primeros historiadores de la pintura española. Entre esos frutos, desarrolló un especial interés por la descripción de racimos de uvas, que construye con una técnica claroscuro, destacándolos sobre un fondo oscuro

y utilizando las luces y las sombras para modelar los volúmenes y crear un poderoso efecto de ilusión y de realidad. A través de esa técnica alcanza una gran capacidad individualizadora, que le permite no sólo precisar las distintas variedades a las que pertenecen las uvas, sino también su diferente estado de maduración.



JUAN FERNÁNDEZ, EL LABRADOR (doc. entre 1630 y 1636)

5 *Dos racimos de uvas colgando*

Óleo sobre lienzo, 29 x 38 cm

P7905

EXPOSICIONES

Londres 1995, n.º 21; Valladolid 1999, n.º 38

BIBLIOGRAFÍA

Cherry 1999, p. 219; Scheffler 2000, p. 178;
Cherry 2001-2002, p. 42



6 *Bodegón con dos racimos de uvas*

Óleo sobre lienzo, 29 x 38 cm

P7906

BIBLIOGRAFÍA

Londres 1995 (cat. exp.), p. 71; Cherry 1999, p. 219; Cherry 2001-2002, p. 42

Varios de los cuadros con racimos de uvas en los que se especializó el Labrador se disponían en parejas, como las obras anteriores [CATS. 3-4] y éstas. En uno de los racimos aparece una mosca sobre una uva, un detalle aparentemente banal, pero muy interesante para conocer algunos conceptos relacionados con el género de la naturaleza muerta. El insecto es un estímulo naturalista que permite al pintor jugar con las fronteras entre arte e ilusión y le sirve para subrayar

el avanzado estado de maduración de la uva. Pero a cualquier espectador culto de esa época sin duda le recordaría también viejas anécdotas, narradas por los escritores clásicos, acerca de la capacidad de algunos pintores griegos para imitar verídicamente la naturaleza y engañar a los sentidos.



TOMÁS HIEPES (¿?, 1598 - Valencia, 1674)

7 *Frutero de Delft y dos floreros*

Óleo sobre lienzo, 67 x 96 cm

Firmado y fechado en el reverso: "+ / THOMAS YEPES / ME FECIT EN Vcia. / 1642"

P7909

EXPOSICIONES

Valencia 1995, n.º 2; Madrid 2002-2003,
n.º 11

BIBLIOGRAFÍA

Londres 1995 (cat. exp.), p. 118; Cherry 1999,
pp. 272-273; Scheffler 2000, pp. 353-354



TOMÁS HIEPES (¿?, 1598 - Valencia, 1674)

8 *Dos fruteros sobre una mesa*

Óleo sobre lienzo, 67 x 96 cm

Firmado y fechado en el reverso: "+ THOMAS YEPES / ME FESIT EN Va., / 1642"

P7910

EXPOSICIONES

Valencia 1995, n.º 1

BIBLIOGRAFÍA

Londres 1955 (cat. exp.), p. 118;

Cherry 1999, p. 273; Aterido 2002, p. 77

Son las obras firmadas más tempranas que se conocen de Tomás Hiepes, el principal punto de referencia del bodegón levantino durante el siglo XVII. Muestran muchas de las características que le otorgan una personalidad diferenciada en el contexto de la naturaleza muerta española de la época: el gusto por la simetría, el uso de vistosos y ostentosos recipientes de cerámica, y el empleo de una escritura pictórica muy minuciosa que hace que cada fruta, cada recipiente o cada flor tengan una presencia

individualizada y muy precisa. A todo ello se suma una gran monumentalidad que logra el pintor utilizando un punto de vista alto y colocando los objetos en un plano muy próximo, lo que hace que llenen con su presencia casi toda la superficie del lienzo.



TOMÁS HIEPES (¿?, 1598 - Valencia, 1674)

9 *Florero con cuadriga vista de frente*

Óleo sobre lienzo, 115 x 86 cm

Firmado y fechado en el reverso: "THOMAS YEPES / ME FECIT EN Va / 1643"

P7912

EXPOSICIONES

Valencia 1995, n.ºs 24 y 25;

Madrid 2002-2003, n.º 12

BIBLIOGRAFÍA

López Terrada 1998; Cherry 1999, p. 275;

Scheffler 2000, p. 133; Seseña 2000, p. 137;

López Terrada 2001, pp. 100-101;

Aterido 2002, pp. 92- 93



TOMÁS HIEPES (¿?, 1598 - Valencia, 1674)

10 *Florero con cuadriga vista de perfil*

Óleo sobre lienzo, 115 x 86 cm

P7913

EXPOSICIONES

Valencia 1995, n.º 24 y 25;

Madrid 2002-2003, n.º 12

BIBLIOGRAFÍA

López Terrada 1998; Cherry 1999, p. 275;

Scheffler 2000, p. 133; López Terrada 2001,

pp. 100-101; Seseña 2000, p. 137;

Aterido 2002, pp. 92-93

La pintura de flores se convirtió pronto en un subgénero de la naturaleza muerta en el que se especializaron varios artistas españoles. Hiepes la cultivó con asiduidad a lo largo de toda su carrera, y se especializó en floreros como éstos, que no se parecen a los de ningún otro pintor español. Son obras de tamaño muy notable, en las que prima la monumentalidad y la simetría y en las que, en vez de buscar un efecto de conjunto, el artista ha tratado de que cada una de las flores tenga una presencia muy precisa, lo que convierte cada uno de estos cuadros en un muestrario de especies vegetales. De hecho, en el del girasol se han identificado 26 flores diferentes. Como es habitual en sus obras, juega con el contraste entre la belleza natural y la de los objetos manufacturados, haciendo que el recipiente que contiene tal despliegue floral sea un sofisticado jarrón de porcelana con apliques de bronce, adornado con una profusa decoración figurativa.



11 *Bodegón de aves y liebre*

Óleo sobre lienzo, 67 x 96 cm

Firmado y fechado en el reverso: "THOMAS YEPES / ME FECIT EN Va. / 1643"

P7911

EXPOSICIONES

Valencia 1995, n.º 7

BIBLIOGRAFÍA

Londres 1995 (cat. exp.), pp. 120-121;
Cherry 1999, p. 273; Scheffler 2000, p. 238;
Aterido 2002, pp. 57-58

Desde un punto de vista temático y compositivo, la obra tiene como puntos de referencia los bodegones del italiano Jacopo de Empoli (1551-1640) y del castellano Alejandro de Loarte (ca. 1590-1626). A partir de esas soluciones ajenas, Hiepes creó una composición inequívocamente personal. Así, a pesar de que los animales exhibidos pertenecen a especies diferentes, el pintor ha sabido subrayar la simetría, colocando en el centro una gallina desplumada y alternando a

los lados la vistosidad del plumaje de aves de pequeño tamaño con las masas más grandes y predominantemente oscuras de la liebre y el ánade. Sobre la mesa, las masas informes de vísceras y embutidos han sido sometidas al orden geométrico que imponen la curvatura de sus recipientes, los rotundos óvalos de los huevos y un mantel cuya decoración, muy rectilínea, actúa como punto de fuga de una perspectiva rigurosa.



12 *Dulces y frutos secos sobre una mesa*

Óleo sobre lienzo, 66 x 95 cm

P7914

EXPOSICIONES

Madrid 1983-1984, n.º 115; Valencia 1995, n.º 5

BIBLIOGRAFÍA

Pérez Sánchez 1987, p. 153; Cherry 1999, lám. CVI

La presencia del escudo de Valencia en uno de los barquillos y el turrón que aparece sobre el plato de plata sugieren un origen levantino para esta obra, cuyo estilo y composición son característicos de la etapa temprana de Hiepes. Así, tanto la forma en que están descritas las cestas como el papel que juega la botella oscura en la composición recuerdan el *Bodegón de cocina* del Museo del Prado (P3203). Los bodegones de dulces ya habían sido popularizados en Madrid por

Juan van der Hamen; pero en el interés del pintor valenciano por este tema no hay que ver sólo el deseo de explotar una temática apreciada por la clientela. Enlaza también con algunos aspectos de la biografía del pintor, quien estaba relacionado por motivos familiares con esta rama de la cocina, pues su hermana Vicenta era propietaria de una confitería en la ciudad.



TOMÁS HIEPES (¿?, 1598 - Valencia, 1674)

13 *Paisaje con una vid*

Óleo sobre lienzo, 67 x 90 cm

P7915

EXPOSICIONES

Valencia 1995, n.º 21

BIBLIOGRAFÍA

Cherry 1999, p. 279; Scheffler 2000, pp. 234-235; Aterido 2002, pp. 54-55

Una de las cosas que distinguen el catálogo de Tomás Hiepes es su versatilidad temática y la variedad de soluciones formales a través de las cuales explotó las posibilidades del género del bodegón. Prueba de ello es este cuadro, en el que recurrió a uno de los temas más frecuentes de los inicios de la pintura de naturaleza muerta en España: las uvas. Pero en vez de representar los racimos aislados o en un interior, los muestra en el campo, colgados de la vid a la que pertenecen. La maestría con la

que están pintadas las uvas, y la jugosidad que transmiten, corroboran los elogios que dedicó en el siglo XVIII Marcos Antonio de Orellana a "un canasto lleno de uvas, cuyos granos diáfanos, y transparentes, con sus pámpanos, pudieran engañar a las aves". En esta obra, Hiepes ha abandonado la pincelada minuciosa y precisa de sus cuadros más tempranos, y ha utilizado una factura más suelta y rápida, propia de etapas más avanzadas.



14 *Bodegón ochavado con racimos de uvas*

Óleo sobre lienzo, 67 x 68 cm

Firmado y fechado: "Ju^o deespinoso f. / 1646"

P7924

PROCEDENCIA

Sotheby's, Londres, 8 de julio de 1992

EXPOSICIONES

Londres 1995, n.º 20; Madrid y Sevilla
1996-1997, n.º 39; Valladolid 1999, n.º 30

BIBLIOGRAFÍA

Pintura 1998, p. 91; Cherry 1999, p. 209;
Scheffler 2000, p. 140; Aterido 2002, p. 41

Los racimos de uvas colgando y la disposición de los frutos sobre superficies de piedra dispuestas a diferente altura recuerdan lo que hicieron importantes bodegonistas en Madrid en los años veinte y treinta del siglo XVII. Pero a partir de esos préstamos, Espinosa ha sabido crear una obra muy original, y no sólo debido a su formato ochavado, sino también a las relaciones que mantienen entre sí los objetos. Unos cuantos racimos de uvas, varias peras y manzanas, una granada, algunos frutos secos, un ave

y un recipiente de barro constituyen el humilde material del que se sirve Espinosa para construir una de las composiciones más monumentales de la pintura española de su tiempo, y demuestran que el bodegón es un género que no requiere únicamente habilidad imitativa por parte de los pintores, sino que exige de ellos una extraordinaria capacidad para componer y para pensar en términos de volúmenes y espacios.



JUAN DE ESPINOSA (doc. en Madrid entre 1628 y 1659)

15 *Manzanas, higos y ciruelas*

Óleo sobre lienzo, 21 x 36 cm

P7925

BIBLIOGRAFÍA
Cherry 2001-2002, p. 46



16 *Manzanas*

Óleo sobre lienzo, 21 x 36 cm

P7926

BIBLIOGRAFÍA

Cherry 2001-2002, p. 46

El uso de superficies minerales para ubicar sobre ellas objetos de naturaleza muerta fue habitual entre los bodegonistas madrileños del siglo XVII. En Madrid lo popularizó Van der Hamen, que con frecuencia utilizó aristas con melladuras para subrayar su naturaleza pétreo. El último paso de esa evolución lo daría Juan de Arellano, que asentó varios de sus floreros sobre rocas con la superficie superior plana. A medio camino se encuentran estos cuadros de Espinosa, en uno de los cuales subraya

la rotura. Sobre esa base colocó una serie de frutas, que conservan todas sus calidades y están descritas con una mezcla de frescura y precisión tal que ha llevado a Peter Cherry a sugerir que están pintadas del natural.



PEDRO DE CAMPROBÍN (Almagro, 1605 - Sevilla, 1674)

17 *Florero y cuenco de cerámica*

Óleo sobre lienzo, 77 x 58 cm

Firmado: "P^o de Camprovin"

P7917

EXPOSICIONES

Madrid 2002-2003, n.º 25-26

BIBLIOGRAFÍA

Cherry 1999, pp. 264-266



PEDRO DE CAMPROBÍN (Almagro, 1605 - Sevilla, 1674)

18 *Florero y recipiente de cristal*

Óleo sobre lienzo, 77 x 58 cm

Firmado y fechado: "Pº de Camprovin [passano] año 1663"

P7918

EXPOSICIONES

Madrid 2002-2003, n.º 25-26

BIBLIOGRAFÍA

Cherry 1999, pp. 264-265

El gusto por la inclusión de pequeños detalles que se singularizan del conjunto por su exquisitez fue habitual en el bodegón español desde la época de van der Hamen, y estuvo especialmente explotado por artistas como Camprobín, para quien se convirtió casi en una seña de identidad. El uso que hizo de esos recursos se aprecia muy bien en estos cuadros, cuyo motivo principal es un recipiente de bronce que contiene un ramo de flores en cuya descripción el artista no ha buscado sólo la precisión descriptiva sino también un efecto cromático brillante y vistoso. Pero no se contenta con representar exclusivamente los floreros, sino que esparce hojas y pétalos por la superficie de madera y coloca dos delicadísimos recipientes. Uno de ellos es un precioso cuenco de porcelana oriental y el otro un pequeño jarrón de vidrio de boca ancha. Ambos contienen agua y una flor, lo que ha permitido al pintor demostrar su capacidad para la reproducción de texturas, materias y brillos.



PEDRO DE CAMPROBÍN (Almagro, 1605 - Sevilla, 1674)

19 *Farrón de bronce con rosas*

Óleo sobre lienzo, 37 cm

P7919

PROCEDENCIA

1935: Madrid, col. marqueses de Moret

EXPOSICIONES

Madrid 1936-1940, LVII-1

Camprobín fue el primer artista activo en Sevilla que se especializó en la pintura de flores. Aunque utilizó diferentes tipos de recipientes, como las cestas de mimbre, desarrolló un particular interés por los jarrones de bronce, cuyo perfil tan sinuoso le permitía establecer un elegante contraste con los ramos de flores. Un contraste parecido se daba, en el plano cromático, entre el tono dorado y brillante del metal y la viveza y variedad de colores de los pétalos.

En este pequeño florero no sólo explota todas esas posibilidades, sino que establece un sugestivo diálogo de curvas, aprovechando el juego de superficies cóncavas y convexas del jarrón, el volumen de las rosas y el formato circular del lienzo. Aunque inusual, ese formato no fue único en la pintura española de su tiempo, pues ya lo había utilizado el Labrador.



PEDRO DE CAMPROBÍN (Almagro, 1605 - Sevilla, 1674)

20 *Cesto con melocotones y ciruelas*

Óleo sobre lienzo, 36 x 46 cm

Firmado y fechado: "P. de Camprovin Passano f. 1654"

17916

BIBLIOGRAFÍA

Londres 1995 (cat. exp.), p. 111;

Pintura 1998, p. 91; Cherry 1999, p. 263

Las obras de Pedro de Camprobín constituyeron la alternativa más importante que hubo en Sevilla a mediados del siglo XVII a los bodegones de Francisco y Juan de Zurbarán (1598-1664 y 1620-1649), lo que le permitió dominar el mercado local tras sus muertes. Frente al rigor geométrico y la concentración expresiva de éstos, Camprobín prefirió composiciones en las que los objetos se disponen de manera aparentemente más casual, y desarrolló

una extraordinaria pericia en la transcripción de las texturas. Son cualidades que se aprecian en esta obra, en la que ha jugado con el supuesto desorden de las frutas derramadas, cuya piel tiene una calidad aterciopelada inconfundiblemente suya. Como contrapunto del arremolinado mundo vegetal coloca una vasija de cerámica y una copa de vino de elegantísimo perfil, jugando con un tipo de contraste al que fue muy aficionado.



ANTONIO PONCE (Valladolid, 1608 - Madrid, 1677)

21 *Granadas*

Óleo sobre lienzo, 25 x 35 cm

Firmado: "Antonio pon"

P7920

BIBLIOGRAFÍA

Cherry 1999, pp. 207-208

Antonio Ponce pertenece a la generación de pintores de naturaleza muerta posterior a Van der Hamen, de quien fue discípulo y pariente. Toda su obra conocida está relacionada con este género pictórico, del que cultivó varias de sus tipologías, como los floreros o las guirnaldas de flores que enmarcan motivos figurativos. También se interesó por la representación de comestibles, especialmente frutas y vegetales, que utiliza generalmente en bodegones de compleja composición.

En este caso, sin embargo, recurre a un formato pequeño y a un punto de vista alto y muy próximo para describir varias granadas, reuniéndolas en un grupo compacto y utilizando la luz y los brillos no sólo para transcribir sus texturas, sino también para transmitir su peso.



JUAN DE ARELLANO (Santorcaz, 1614 - Madrid, 1676)

22 *Florero de cristal*

Óleo sobre lienzo, 83 x 62 cm

Firmado y fechado: "Juan de Arellano / 1668"

P7921

PROCEDENCIA

Christie's de Londres, XI-1974; Alicante, colección particular

EXPOSICIONES

Madrid 1983-1984, n.º 86; Bruselas 1985, n.º D7; París 1987-1988, n.º 75; Tokio 1992; Madrid 1998, n.º 36; Madrid 2002-2003, n.º 30

BIBLIOGRAFÍA

Cherry 1999, lám. CXXVIII; Aterido 2002, pp. 93-94

Juan de Arellano ha sido el principal punto de referencia de la pintura de flores en España durante el siglo XVII, tanto por la calidad y abundancia de sus obras como por su condición de cabeza de una escuela prolífica.

Las características que lo convirtieron en un maestro aparecen en este florero, que data de su madurez. Así, ha construido una obra a la vez esbelta y monumental haciendo que las flores llenen la composición; ha jugado con el contraste entre la variedad y el aparente desorden que ofrecen las flores y el orden simétrico al que ha sometido el conjunto; y ha logrado que cada una de las especies conserve una personalidad diferenciada al mismo tiempo que se integra en un todo vistoso, dinámico y vivaz que hace que las flores parezcan frescas y recién cortadas. A crear esa sensación de frescura y vivacidad contribuyen también el recipiente de cristal y el agua que contiene.



23 *Bodegón con recipientes de cocina y espárragos*

Óleo sobre lienzo, 115 x 147 cm

Firmado: "[ilegible] Arias ft."

P7922

BIBLIOGRAFÍA

Bergström 1970, p. 70; Madrid 1983-1984
(cat. exp.), p. 97; Pérez Sánchez 1987, p. 128;
Cherry 1999, pp. 236-237

Es un ejemplo muy característico de la evolución del bodegón en Madrid en las décadas centrales del siglo XVII, y tiene paralelos con obras relacionadas con Mateo Cerezo (1637-1666) y otros. De las naturalezas muertas de Van der Hamen conserva la disposición en escalones [véase CAT. 2], aunque los recipientes de plata y cristal conviven ahora con los de barro basto y áspero cobre. De los bodegones de Alejandro de Loarte (ca. 1590-1626) procede el gusto por la carne sangrienta. Persiste también

el uso de una iluminación naturalista y el interés por introducir una notable variedad de objetos naturales o manufacturados, que permite al pintor desarrollar su capacidad para la descripción verídica de una amplia gama de texturas.



24 *Bodegón con manzanas, nueces y caña de azúcar*

Óleo sobre lienzo, 43 x 60 cm

Firmado y fechado: "P^o de Medina fa^t. 1645"

P7923

BIBLIOGRAFÍA

Londres 1995 (cat. exp.), p. 115;
Tres siglos 1995, p. 143; Cherry 1999,
pp. 259-261

Pedro de Medina es uno de los varios bodegonistas españoles de su época de los que nos han quedado escasas obras y muy pocas noticias documentales; y, sin embargo, en sus pocos cuadros conocidos demuestra un nivel de calidad muy digno. Es el caso de este bodegón, que revela un delicado sentido de la composición, y en el que ha logrado envolver sutilmente todos sus componentes en una atmósfera común. Su singularidad se aprecia también comparándolo con las obras

de Francisco y Juan de Zurbarán (1598-1664 y 1620-1649), y Pedro de Campobín, los principales pintores de naturaleza muerta que trabajaban en Sevilla en la época en la que fue pintado este cuadro.



ATRIBUIDO A GABRIEL FELIPE DE OCHOA (act. en 1667)

25 *Bodegón de frutas, garrafa y vaso de vidrio*

Óleo sobre lienzo, 49 x 64 cm
Firmado y fechado: "Felipe 1667"

P7928

BIBLIOGRAFÍA
Cherry 1999, n.º 52

A medida que avanzó el siglo XVII el bodegón fue adquiriendo un progresivo desarrollo en España, lo que se relaciona con la extensión del gusto por la pintura y por los nuevos géneros de representación entre sectores cada vez más amplios de la población. En respuesta a una mayor demanda hubo cada vez más artistas que se dedicaron a este género, y aparecieron incluso especialistas en algunas de sus variantes, como la pintura de flores.

A uno de esos pintores se debe este bodegón, firmado en 1667 por "Felipe", de quien se ha sugerido que se trata de Gabriel Felipe de Ochoa, un pintor oscuro activo a mediados del siglo XVII.



26 *Milano atacando un gallinero*

Óleo sobre lienzo, 113,5 x 136,5 cm

Firmado: "Miguel Marhc [sic.] fect"

P7927

INSCRIPCIÓN

"Milano, si a apresurarte / ver los pollos te
ha movido, / será liga lo / fingido, / si tu
reclamo es el arte / buela seguro a otra parte
/ pues la madre, lo fatal, / oy defiende liberal
/ dellos en custodia fiel / por mas que sea
[¿de pincel?] / lo anima en lo natural"

PROCEDENCIA

En el siglo XVIII se cita en propiedad del
librero Manuel Fuster, en Valencia

BIBLIOGRAFÍA

Orellana 1967, p. 213

Aunque se dedicó sobre todo a obras religiosas, el valenciano Miguel March también cultivó la pintura de género, a la que pertenece este cuadro que es obra importante para la "historia intelectual" de la naturaleza muerta en España. Marcos Antonio de Orellana, en el siglo XVIII, se refirió a él en los siguientes términos: "vi un bello lienzo, y en él pintado un milano en acto, y además de embestir a un gallinero, y allí el gallo, y gallinas, o clueca erizada y despavorida, en acto de

defender a los polluelos, todo ejecutado con bellísima naturalidad". Pero su contenido no se acaba allí, pues unos versos firmados por el autor del cuadro nos aclaran que, como sucedía con toda la pintura de bodegones, el pintor ha jugado a tensar los límites entre la realidad y su representación, y a convertir lo fingido en una nueva realidad.



GABRIEL DE LA CORTE (Madrid, 1648 - Madrid, 1694)

27 *Mascarón con rosas y tulipanes*

Óleo sobre lienzo, 61 x 81 cm

Firmado y fechado: "Ga^l de la Cor / te f.^t / año de 169[0?]"

P7929

EXPOSICIONES

Madrid 2002-2003, n.º 37

BIBLIOGRAFÍA

Cherry 1999, pp. 72-73; Cherry 2001-2002,
p. 72



28 *Mascarón con flores*

Óleo sobre lienzo, 61 x 81 cm

Firmado: "Ga^l. de la Cor / te fbā"

P7930

EXPOSICIONES

Madrid 2002-2003, n.º 37

BIBLIOGRAFÍA

Cherry 1999, pp. 72-73; Cherry 2001-2002, p. 72

Gabriel de la Corte fue uno de los especialistas en pintura de flores más importantes que prosperaron en Madrid al calor de la popularidad que había alcanzado esta rama de la naturaleza muerta tras la irrupción en escena de Arellano. Aportó al género, sobre todo, una factura más libre, densa y empastada que la de sus colegas, y gustó de composiciones más recargadas. Para ello se valió en ocasiones de elementos de carácter escultórico, como en estos dos mascarones que pertenecen a una serie

que en origen fue mayor, pues se conserva un tercero. En ellos explota la paradoja, algo que es consustancial al género de la naturaleza muerta; y así, los motivos escultóricos no tienen una naturaleza abstracta o arquitectónica, sino que ellos mismos son la consecuencia de traducir la morfología vegetal al lenguaje decorativo, pues se basan en roleos con una clara raigambre botánica. Con ello exhibe una doble vía de transformación del objeto originario a través de la representación artística.



LUIS MELÉNDEZ (Nápoles, 1716 - Madrid, 1780)

29 *Bodegón con frutos del bosque*

Óleo sobre lienzo, 37 x 49 cm

Firmado: "L.M.D."

P7931

EXPOSICIONES
Madrid 2004, n.º 27

BIBLIOGRAFÍA
Luna 1989, pp. 373-375

Si bien en la mayor parte de los bodegones conocidos de Meléndez los recipientes y los comestibles se disponen sobre una mesa en un interior, en algunas ocasiones los ambienta al aire libre. Una de ellas es este cuadro, cuya ubicación exterior no significa un aumento de la naturalidad. Más bien al contrario: el espectador se pregunta qué hace ese plato de loza (y no una cesta) albergando las moras; y a cualquier persona mínimamente familiarizada con la historia del bodegón español la plataforma pétrea

en la que se encuentran los frutos le evocará precedentes concretos. La roca irregular con la superficie plana es similar a aquéllas en las que se asientan algunos floreros de Arellano, mientras que la ligera diferencia de altura que existe entre el primer plano y la plataforma del fondo tiene precedentes que se remontan a los escalonamientos de Van der Hamen. Pero Meléndez ha sabido emplear esos recursos con gran originalidad y ha demostrado sus facultades para fingir una iluminación exterior.



30 *Besugo*

Óleo sobre tabla, 51 x 38 cm

Firmado en el reverso: "Montalvo"

P7938

Bartolomé Montalvo ocupa un lugar apreciable en la historia de la naturaleza muerta en España, pues perpetuó los modos e intereses del bodegón tradicional hasta entrado el siglo XIX. Su condición de pintor de cámara lo convirtió en uno de los pocos pintores españoles de los que colgaban bodegones en el Prado durante el siglo XIX. En esta obra recurre a un motivo animal que ya había aparecido en Meléndez, pero lo aísla contra un fondo oscuro y se recrea en una descripción extraordinariamente

minuciosa de las calidades del pescado, cuyo cuerpo escamado le ofrece la oportunidad de mostrar su habilidad en la reproducción preciosista de los brillos. El fondo no es uniforme, sino que sus perímetros lateral izquierdo y superior semejan un marco de madera. Ese recurso, o la manera como cuelga y se exhibe el pescado nos retrotrae a los comienzos de la historia del bodegón en España, cuando Juan Sánchez Cotán (1560-1627) colgaba y aislaba aves o vegetales.



JOSÉ FERRER (Alcora, 1746 - Alcora, 1815)

31 *Bodegón de uvas y granadas*

Óleo sobre tabla, 39 x 51 cm

Firmado y fechado: "Josef Ferrer la pinto en Val^a. 1781"

P7932



32 *Bodegón de frutas y florero de cristal*

Óleo sobre tabla, 39 x 51 cm

Firmado y fechado: "Josef Ferrer la pinto en Val. 1781"

P7933

El tema de estos bodegones, su mezcla de frutas y flores, el uso de recipientes de cristal, barro y mimbre, o su composición escalonada en un caso y quebrada en el otro son características comunes a la naturaleza muerta española desde sus primeras décadas de historia. Sin embargo, existen algunos caracteres diferenciadores que nos hablan de una época avanzada. Es el caso de la tipología de la cesta que contiene las manzanas y las peras, el tono azulado del fondo o la forma en la que están descritos

los frutos, que tienen una textura aporcelanada que en parte se debe a que el soporte es una tabla, pero que sobre todo responde a los intereses estilísticos de finales del siglo XVIII. Esa textura también nos recuerda que su autor estuvo muy vinculado a la fábrica de cerámica de Alcora.



JUAN BAUTISTA ROMERO (Valencia, 1756 - 23, 1804)

33 *Florero de cristal con rosas y jazmines*

Óleo sobre lienzo, 43 x 33 cm

Firmado: "Bautista Romero Ping^{to}"

P7934



JUAN BAUTISTA ROMERO (Valencia, 1756 - 2ª, 1804)

34 *Florero de cristal con rosas y campanillas*

Óleo sobre lienzo, 43 x 33 cm

Firmado: "Bautista Romero Pingt"

P7935

La pintura española de flores vivió una de sus épocas de esplendor durante las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX en Valencia, donde funcionó una Escuela de Flores vinculada a la industria sedera. Se han identificado más de ciento cuarenta especialistas en ese campo. Uno de los más notables fue Juan Bautista Romero, que desarrolló su labor en la ciudad levantina y en la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro. Esta pareja de bodegones es muy característica de su producción, y nos muestra su gusto por una factura leve que evita los contrastes excesivos entre unas flores y otras y envuelve delicadamente el conjunto.



SANTIAGO ALABERT (act. en 1799)

35 *Florero con rosas y flor de almendro*

Óleo sobre tabla, 42 x 30 cm

Firmado y fechado: "Alabert F.^o año 1799"

P7936



SANTIAGO ALABERT (act. en 1799)

36 *Florero con rosas y jazmines*

Óleo sobre tabla, 42 x 30 cm

Firmado y fechado: "Santiago Alabert F.º año 1799"

P7937

Tanto el nombre con el que aparecen firmados estos floreros, como su procedencia valenciana sugieren que estamos ante un ejemplo de la abundante producción de pinturas de flores que se dio en Valencia a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Son obras realizadas con poca densidad de materia, lo que da como resultado una gracia y una levedad que nos recuerda que el auge que vivió este género de la naturaleza muerta en la zona se encuentra estrechamente vinculado al gran desarrollo que experimentó allí la industria textil, especialmente la relacionada con la seda.



MIGUEL PARRA (Valencia, 1780 - Madrid, 1846)

37 *Florero sobre una silla*

Óleo sobre lienzo, 120 x 92 cm

Firmado y fechado: "Miguel Parra f. en 1844"

P7940



MIGUEL PARRA (Valencia, 1780 - Madrid, 1846)

38 *Cesta de flores y vista del Palacio Real de Valencia*

Óleo sobre lienzo, 120 x 92 cm

Firmado y fechado: "Miguel Parra f. 1844"

P7939

Miguel Parra fue uno de los artistas más importantes activos en Valencia durante la primera mitad del siglo XIX, y ocupó cargos destacados tanto en instituciones artísticas de esa ciudad como en la Corte, donde fue introducido por su cuñado Vicente López. Se especializó en cuadros de flores de considerable tamaño y gran densidad decorativa, que derivan de modelos locales y extranjeros de la segunda mitad del siglo XVII, aunque actualizados mediante mobiliario o motivos decorativos de su propio tiempo. Así ocurre con esta pareja, de gran ambición compositiva, una de cuyas piezas tiene un gran interés documental, pues incluye al fondo un cuadro en el que se representa el Palacio Real de Valencia (hoy desaparecido) con las fuentes y pequeñas construcciones que adornaban su entorno a mediados del siglo XIX. El palacio también aparece en otro cuadro de Parra que se encuentra actualmente en la Casita del Príncipe de El Escorial.



MIGUEL PARRA (Valencia, 1780 - Madrid, 1846)

39 *Plato de dulces*

Óleo sobre lienzo, 38 x 52 cm
Firmado: "M. Parra"

P7941

Aunque se especializó en floreros, Miguel Parra se acercó también a otras tipologías de la naturaleza muerta, como muestra este plato con dulces. El tema había hecho acto de presencia en la historia del bodegón español desde los tiempos de Van der Hamen, pero Parra ha sabido acercarse a él desde una perspectiva personal. Más que la reproducción minuciosa y exacta de formas y texturas, le ha interesado el efecto general, y ha puesto una notable atención

en la transcripción de los brillos que produce la luz al caer sobre las superficies tan variadas de los dulces, frutas confitadas, vidrios o envoltorios.



JOSÉ ROMÁ (Valencia, 1784 - Valencia, 1852)

40 *Guirnalda de flores con motivo escultórico*

Óleo sobre lienzo, 46 x 56 cm

Firmado: "José Romá f."

P7942

El cuadro es buen ejemplo de la tendencia a la complicación decorativa que vivió la pintura valenciana de flores a medida que avanzaba el siglo XIX. Su autor, que fue director de la Sala de Flores de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia entre 1837-1852, recobra la combinación ya tradicional de motivos pétreos y vegetales, y la subraya convirtiendo en elemento central de la composición un fragmento decorativo escultórico en el que se describe a una divinidad femenina. El carácter alegórico del conjunto está subrayado por la banda azul y blanca que lo adorna, y por las flores que aparecen en la zona superior, que se organizan como una corona.





EXPOSICIONES

BARCELONA 1947

Floreros y bodegones. Cuadros de colecciones barcelonesas, Barcelona, Sala Parés, 1947

BILBAO 1999

El bodegón español de Zurbarán a Picasso, F. Calvo Serraller (comisario), Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1999

BRUSELAS 1985

Splendeurs d'Espagne et les Villes-Belges, Bruselas, Palais des Beaux-Arts, 1985

FORT WORTH (TX.) 1985

Spanish Still Life in the Golden Age. 1600-1650, W. Jordan (comisario), Fort Worth, Kimbell Art Museum, 1985

LONDRES 1995

Spanish Still Life from Velázquez to Goya, W.B. Jordan y P. Cherry (comisarios), Londres, National Gallery, 1995

MADRID 1905

Francisco de Zurbarán, Madrid, Museo del Prado, 1905

MADRID 1936-1940

Floreros y bodegones en la pintura española, J. Cavestany (comisario), Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1936-1940

MADRID 1982-1983

Luis Meléndez. Bodegonista español del siglo XVIII, Juan J. Luna (comisario), Madrid, Museo del Prado, 1982-1983

MADRID 1983-1984

Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya, A. E. Pérez Sánchez (comisario), Madrid, Museo del Prado, 1983-1984

MADRID 1992

La imitación de la naturaleza. Los bodegones de Sánchez Cotán, W. Jordan (comisario), Madrid, Museo del Prado, 1992

MADRID 1995

La belleza de lo real. Floreros y bodegones españoles en el Museo del Prado. 1600-1800, T. de Antonio y M. Orihuela (comisarios), Madrid, Museo del Prado, 1995

MADRID 1998

Juan de Arellano 1614-1676, A. E. Pérez Sánchez (comisario), Madrid, Fundación Caja Madrid, 1998

MADRID 2001-2002

La pintura de bodegón en las colecciones del Museo Cerralbo, P. Cherry (comisario), Madrid, Museo Cerralbo, 2001-2002

MADRID 2002

La almoneda del siglo, J. Brown y J. Elliott (comisarios), Madrid, Museo del Prado, 2002

MADRID 2002-2003

Flores españolas del Siglo de Oro, F. Calvo Serraller (comisario), Madrid, Museo del Prado, 2002-2003

MADRID 2004

Luis Meléndez: bodegones, P. Cherry y J. J. Luna (comisarios), Madrid, Museo del Prado, 2004

MADRID 2005

El legado Ramón de Errazu, Javier Barón (comisario), Madrid, Museo del Prado, 2005

MADRID 2005-2006

Juan van der Hamen y León y la corte de Madrid, W. B. Jordan (comisario), Madrid, Palacio Real, 2005-2006

MADRID Y SEVILLA 1996-1997

Pintura española recuperada por el coleccionismo privado, A. E. Pérez Sánchez (comisario), Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Sevilla, Hospital de los Venerables, 1996-1997

NEWARK (NJ.) 1964-1965

The Golden Age of Spanish Still-life Painting. Late 16th through early 19th Centuries, Newark, The Newark Museum, 1964-1965

PARÍS 1987-1988

De Greco à Picasso, París, Petit Palais, 1987-1988

TOKIO 1992

Pintura española de bodegones y floreros, Tokio, The National Museum of Western Art, 1992

VALENCIA 1995

Thomas Yepes, A. E. Pérez Sánchez (comisario), Valencia, Fundación Bancaja, 1995

VALENCIA 1996

Naturalezas muertas y flores del Museo de Bellas Artes de Valencia, Alfonso E. Pérez Sánchez (comisario), Valencia, Museo de Bellas Artes, 1996

VALLADOLID 1999

Arte y saber. La cultura en tiempos de Felipe III y Felipe IV, C. Martínez Shaw (comisario), Valladolid, 1999

BIBLIOGRAFÍA

- ALMAGRO 1955
Antonio Almagro, *Constantes de lo español en la historia y en el arte*, Madrid, 1955
- ÁLVAREZ LOPERA 2004
José Álvarez Lopera, *El Museo de la Trinidad en el Prado*, Madrid, 2004
- ANES 1996
Gonzalo Anes, *Las colecciones reales y la fundación del Museo del Prado*, Madrid, 1996
- ATERIDO 2002
Ángel Aterido, *El bodegón en la España del Siglo de Oro*, Madrid, 2002
- ATERIDO 2005
Ángel Aterido, "Génesis y primera evolución del bodegón en España", en cat. exp. *El arte en la España del Quijote*, Ciudad Real, Empresa Pública Don Quijote de la Mancha, 2005, pp. 57-80
- ATERIDO Y OTROS 2004
Ángel Aterido, Juan Martínez Cuesta y José Juan Pérez Preciado, *Inventarios reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel de Farnesio*, Madrid, 2004
- AZORÍN 1970
Azorín, "En el Museo. Las fantasías del señor Villegas", en su *Tiempos y cosas*, Madrid, 1970
- BAEDEKER 1908
Karl Baedeker, *Espagne et Portugal. Manuel du voyageur*, 2.^a ed., Leipzig, 1908
- BERGSTRÖM 1970
Ingvar Bergström, *Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII*, Madrid, 1970
- BEROQUI 1933
Pedro Beroqui, *El Museo del Prado. Notas para su historia. I. El Museo Real (1819-1833)*, Madrid, 1933
- BLANC (ca. 1870)
Charles Blanc (dir.), *Histoire des peintres des toutes les écoles. École espagnole*, París, s. a. (ca. 1870)
- BRYSON 2005
Norman Bryson, *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*, Madrid, 2005
- CHERRY 1999
Peter Cherry, *Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*, Madrid, 1999
- CHERRY 2001-2002
Peter Cherry, "Introducción", en cat. exp. *La pintura de bodegón en las colecciones del Museo Cerralbo*, Madrid, Museo Cerralbo, 2001-2002, pp. 23-73
- CLEMENT DE RIS 1859
Athanasé Clément de Ris, *Le Musée Royal de Madrid*, París, 1859
- COLECCIÓN REAL 1990
Museo del Prado. Inventario general de pinturas. I. La Colección Real, Madrid, 1990
- COSSÍO 1883
Manuel Bartolomé Cossío, "Algunos vacíos del Museo del Prado", en *La Ilustración artística*, n.º 86, 1883, pp. 271-272
- COSSÍO 1985
Manuel Bartolomé Cossío, *Aproximación a la pintura española*, Madrid, 1985
- EUSEBI 1819
Luis Eusebi, *Catálogo de los cuadros de escuela española que existen en el Real Museo de Madrid*, Madrid, 1819
- FERNÁNDEZ BAYTON 1975-1985
Gloria Fernández Bayton (ed.), *Inventarios reales. Testamentaria del rey Carlos II*, Madrid, 1975-1985
- FRANCÉS 1921
José Francés, *El año artístico. 1920*, Madrid, 1921
- GÁLLEGO 1987
Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1987
- GARRIDO Y CHERRY 2004
Carmen Garrido y Peter Cherry, *Luis Meléndez. La serie de bodegones para el príncipe de Asturias*, Madrid, 2004
- GAYA NUÑO 1949
Juan Antonio Gaya Nuño, *El arte español en sus estilos y en sus formas*, Barcelona, 1949
- GAYA NUÑO 1958
Juan Antonio Gaya Nuño, "Eternidad de un género", en *Revista de Ideas Estéticas*, julio-septiembre, 1958
- GAYA NUÑO 1964
Juan Antonio Gaya Nuño, *Pequeñas teorías de arte*, Madrid, 1964
- GAYA NUÑO 1969
Juan Antonio Gaya Nuño, *Historia del Museo del Prado*, León, 1969
- GÉAL 2001
Pierre Géal, "El salón de la reina Isabel en el Museo del Prado (1853-1899)", en *Boletín del Museo del Prado*, XIX, 37, 2001, pp. 143-172
- JUNOY 1944
José María Junoy, *Sentido del arte español*, Barcelona, 1944
- JUNQUERA 1979
Juan J. Junquera, *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, Madrid, 1979
- LAFUENTE 1934
Enrique Lafuente Ferrari, *Breve historia de la pintura española*, Madrid, 1934
- LAFUENTE 1935
Enrique Lafuente Ferrari, "La peinture de bodegones en Espagne", en *Gazette des Beaux-Arts*, serie 6, vol. XIV, 1935, pp. 169-183
- LAFUENTE 1936
Enrique Lafuente Ferrari, *Breve historia de la pintura española*, Madrid, 1936
- LAFUENTE 1953
Enrique Lafuente Ferrari, *Breve historia de la pintura española*, Madrid, 1953
- LAVICE 1864
André Lavice, *Revue des musées d'Espagne*, París, 1864
- LEFORT 1893
Paul Lefort, *La peinture espagnole*, París, 1893
- LÓPEZ NAVÍO 1962
José López Navío, "La gran colección de pinturas del marqués de Leganés", en *Analecta Calasanciana*, 8, 1962, pp. 261-330

- LÓPEZ TERRADA 1998
 María José López Terrada, "La flora mediterránea y exótica en la obra de Tomás Yepes", en *El Mediterráneo y el arte español*, Valencia, 1998.
- LÓPEZ TERRADA, 2001
 María José López Terrada, *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores, 1600-1850*, Valencia, 2001, pp. 175-179.
- LUNA 1989
 Juan J. Luna, "Novedades y cuadros inéditos de Luis Meléndez", en *El arte en tiempos de Carlos III*, Madrid, 1989, pp. 373-375.
- LUNA 2006
 Juan J. Luna, "El Prado hace la compra. Nuevos bodegones y floreros españoles para el museo", en *Descubrir el Arte*, VIII, 92, 2006, pp. 66-71.
- MADRAZO 1843
 Pedro de Madrazo, *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y Escultura de S.M.*, Madrid, 1843.
- MADRAZO 1872
 Pedro de Madrazo, *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid. Escuelas italianas y españolas*, Madrid, 1872.
- MATILLA Y PORTÚS 2004
 José Manuel Matilla y Javier Portús, "Ni una pulgada de pared sin cubrir'. La ordenación de las colecciones en el Museo del Prado, 1819-1920", en cat. exp. *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado*, Madrid, Museo del Prado, 2004.
- MAYER 1926
 August L. Mayer, "A Still Life by Zurbarán", en *The Burlington Magazine*, XLIX, 1926, p. 55.
- MAYER 1926B
 August L. Mayer, *La pintura española*, Barcelona, 1926.
- MORENO DE LAS HERAS 1997
 Margarita Moreno de las Heras, *Goya. Pinturas del Museo del Prado*, Madrid, 1997.
- MUSEO DEL PRADO 1933
Museo del Prado. Catálogo, Madrid, 1933.
- OÑA 1945
 Gelasio Oña Iribarren, *165 firmas de pintores tomadas de cuadros de flores y bodegones*, Madrid, 1945.
- ORELLANA 1967
 Marcos Antonio Orellana, *Biografía pictórica valentina* (s. XVIII), X. de Salas (ed.), Valencia, 1967.
- ORIHUELA 1991
 Mercedes Orihuela, *Museo del Prado. Inventario general de pinturas. II. El Museo de la Trinidad (Bienes desamortizados)*, Madrid, 1991.
- ORIHUELA 1996
 Mercedes Orihuela, *Museo del Prado. Inventario general de pinturas. III. Nuevas adquisiciones. Museo Iconográfico. Tapices*, Madrid, 1996.
- OROZCO 1940
 Emilio Orozco Díaz, "Sobre el concepto del bodegón en el Barroco", en *Escorial*, n.º 2, diciembre de 1940.
- OROZCO 1947
 Emilio Orozco Díaz, *Temas del Barroco de poesía y pintura*, Granada, 1947.
- OROZCO 1993
 Emilio Orozco Díaz, *El pintor fray Juan Sánchez Cotán*, Granada, 1993.
- PÉREZ SÁNCHEZ 1987
 Alfonso E. Pérez Sánchez, *La nature morte espagnole du XVII siècle à Goya*, Friburgo, 1987.
- PÉREZ SÁNCHEZ 1987B
 Alfonso E. Pérez Sánchez, "Goya en el Prado. Historia de una colección singular", en *Goya. Nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*, Madrid, 1987, pp. 307-322.
- PETIT 1878
 Fernand Petit, *Notes sur l'Espagne artistique*, Lyon, 1878.
- PINTURA 1998
Pintura de cuatro siglos 1997-1998, Madrid, 1998.
- PORTÚS 1998
 Javier Portús, "La idea nacional en la historiografía artística de posguerra en España", en R. Huertas y C. Ortiz (eds.), *Ciencia y fascismo*, Madrid, 1998, pp. 181-192.
- QUESADA 1992
 José María Quesada, "La pintura de género en los tratados españoles del Siglo de Oro", en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 47, 1992, pp. 61-81.
- ROSENBLUM 1999
 Robert Rosenblum, "La españolidad de las naturalezas muertas de Picasso", en J. Brown (ed.), *Picasso y la tradición española*, Hondarribia, 1999, pp. 73 y ss.
- SCHEFFLER 1995
 Felix Scheffler, "La pintura española de bodegones en la historiografía alemana del arte: El origen y desarrollo de dos tópicos opuestos", en *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, Madrid, 1995, pp. 356-366.
- SCHEFFLER 2000
 Felix Scheffler, *Das Spanische Stilleben des 17. Jabrbunderts*, Fráncfort, 2000.
- SESEÑA 2000
 Natacha Seseña, "Rango de la cerámica en el bodegón", en J. Berger y otros, *El bodegón*, Barcelona y Madrid, 2000, pp. 129-148.
- SOLVAY 1883
 Lucien Solvay, *L'art espagnol*, París, 1883.
- STAHL 1866
 Arthur Stahl, *Spanien Reiseblätter*, Leipzig, 1866.
- STERLING 1952
 Charles Sterling, *La nature morte de l'antiquité à nos jours*, París, 1952.
- TORRES MARTÍN 1971
 Ramón Torres Martín, *La naturaleza muerta en la pintura española*, Barcelona, 1971.
- TRES SIGLOS 1995
Tres siglos de pintura, Madrid, 1995.
- VEGA 1990
 Jesusa Vega, *Origen de la litografía en España*, Madrid, 1990.
- VIARDOT 1860
 Louis Viardot, *Les Musées d'Espagne. Guide et memento de l'artiste et du voyageur*, París, 1860.

EXPOSICIÓN

COMISARIO

Javier Portús

COORDINACIÓN

Karina Marotta

Jefe del Área de Exposiciones

Marta Hernández Azcutia

Área de Exposiciones

RESTAURACIÓN MUSEO NACIONAL DEL PRADO

Pilar Sedano

Jefe del Área de Restauración

María Álvarez Garcillán (*pintura*)

María Antonia López de Asiain (*pintura*)

DISEÑO DEL MONTAJE

El Taller de GC

PRODUCCIÓN DEL MONTAJE

Exmoarte, S.A.

CATÁLOGO

EDICIÓN

Museo Nacional del Prado

DISEÑO GRÁFICO

Mikel Garay

MKL Diseño Gráfico

PRODUCCIÓN

Ediciones Aldeasa

COORDINACIÓN MUSEO NACIONAL DEL PRADO

Raquel González

COORDINACIÓN EDICIONES ALDEASA

María Cárdenes Van den Eynde

FOTOGRAFÍA

José Baztán y Alberto Otero

TRATAMIENTO DE LAS IMÁGENES

Y CORRECCIÓN DEL COLOR

Ana González Mozo

DOCUMENTACIÓN FOTOGRAFICA

Amaya Gálvez

Víctor Raposeiras

FOTOCOMPOSICIÓN Y FOTOMECÁNICA

Lucam

IMPRESIÓN

tf. Artes gráficas

ENCUADERNACIÓN

Ramos

© de la edición, Museo Nacional del Prado

© de los textos, sus autores

NIPO: 555-06-001-8

ISBN: 84-8480-097-0

DEPÓSITO LEGAL: M-42587-2006

Catálogo general de publicaciones oficiales

<http://publicaciones.administracion.es>

Imagen de cubierta: Juan Fernández el Labrador,

Bodegón con cuatro racimos de uvas (detalle), CAT. 4

Frontis: Juan van der Hamen, *Bodegón con alcachofas,*

flores y recipientes de vidrio (detalle), CAT. 2, p. 12;

Juan Fernández el Labrador, *Dos racimos de uvas*

colgando (detalle), CAT. 5, p. 54



Lo fingido verdadero es el título de una comedia de Lope de Vega en la que se lleva a cabo una reflexión sobre la realidad y su representación, y sobre cómo ambas pueden llegar a confundirse. Son los mismos problemas que plantea la naturaleza muerta, el género pictórico al que pertenecen las cuarenta obras que han ingresado recientemente en el Museo Nacional del Prado procedentes de la colección de don Rosendo Naseiro. Su incorporación a las colecciones del Museo supone un notable enriquecimiento, tanto por la extraordinaria calidad de varias de ellas, como porque llenan lagunas importantes. Diez de los pintores hasta ahora no estaban representados con obras de esta naturaleza en la institución, y varias de las pinturas son muy significativas dentro de la carrera de sus respectivos autores, como ocurre con Juan van der Hamen, Juan Fernández el Labrador, Pedro de Camprobín o Juan de Arellano.

En este libro, que sirve de catálogo a la exposición temporal del mismo título, el lector encontrará referencia individualizada a cada nuevo cuadro, un ensayo sobre su significación para las colecciones del Prado y un estudio sobre la historia de la colección de bodegones del Museo, del que éste es su capítulo más reciente.