

Consideraciones sobre la naturaleza muerta

Drs. José Enrique López*, Myriam Marcano Torres, José Enrique López Salazar, Yolanda López Salazar, Humberto Fasanella

A. Primera parte: siglos XV, XVI y XVII

El hombre es a menudo incapaz de aceptar otras formas que no sean las suyas propias, suele ir detrás del desarrollo que ha tomado la creación artística, siempre más atenta a los problemas del desarrollo de las artes plásticas. La “naturaleza muerta” recibió una designación genérica mucho tiempo después de haberse establecido formal y temáticamente como un tipo especial de pintura; incluso había alcanzado ya, en tanto que género, un punto culminante de su desarrollo.

El término “naturaleza muerta” aparece por primera vez en Holanda hacia 1650 en inventarios de cuadros. Aparecen así nombres como *Freytagic* (cuadro con frutos). *Bancket* u *Ontbitj* (cuadros que representan banquetes o refrigerios). El término *Stilleven* significa modelo inerte, naturaleza inmóvil. El pintor y teórico del arte alemán Joachin Von Sandract (1606 - 1688) hablaba en 1675 en su tratado “*Teusche Academmie del Edlen Bau Bild und Malherí – Kunste*” de cosas en reposo (1).

Un siglo más tarde fue introducido en Francia el concepto de “*nature morte*” y Dupont de Neumours en 1779 creyó necesario explicar esta nueva palabra diciendo que eran cosas inanimadas (objetos inmóviles) (2).

En 14 puntos estudiaremos los elementos más sobresalientes y el significado que tienen en las naturalezas muertas de los Siglos XV, XVI y XVII.

*Individuo de Número, Sillón XVI, de la Academia Nacional de Medicina.

I. Estratificación de los géneros pictóricos

Durante el siglo XVII, siguiendo el ejemplo de la *Académie Royale* de París, fundada por Charles Lebrún, fueron surgiendo en la mayoría de los centros de cultura europeas, protegidos por las cortes, las primeras Escuelas de Arte (3). Sus estatutos establecieron una jerarquía entre los géneros de pinturas enseñadas allí. Al género de la naturaleza muerta se le asignó el rango más bajo, ya que la reproducción de objetos inmóviles: flores en un vaso, los restos de comida colocados sobre la mesa, libros, documentos, dejados aparentemente en desorden, paletas, platos, no correspondían a las ideas de dignidad y jerarquía, que según la etiqueta del absolutismo, son expresión de lo sublime. Se distinguieron varias categorías.

1. El rango más alto le correspondía a la pintura de historia:
 - a. Escenas bíblicas
 - b. Escenas mitológicas
 - c. Actos estatales ejecutados por príncipes y potentados
2. Los retratos
3. Los cuadros de animales, paisajes y naturalezas muertas se encontraban en el extremo inferior de la escala, puesto que tenían que ver o bien con animales inferiores o bien con la naturaleza inanimada.

Este orden representaba un intento de las élites sociales de impedir mediante la asignación del lugar que le correspondía a cada persona, animal o cosa

dentro de la sociedad, la dinámica evolutiva que amenazaba quebrar el sistema tradicional de privilegios. Sin embargo, contra lo que pudiera suponerse, esta jerarquía no era un modelo heredado del feudalismo medieval, sino que en realidad era un tránsito de la producción feudal a la forma de la organización social burguesa-mercantil que tuvo lugar en era del absolutismo, el cual se había encargado de racionalizar las antiguas formas de poder político.

La naturaleza muerta, colocada en la parte más baja de los géneros pictóricos comenzó a tener auge con la opinión de artistas y coleccionistas, así Michelangelo de Caravaggio, autor de una "Cesta con frutos" dijo que era igualmente difícil pintar un cuadro de frutos que uno con figuras humanas. Hubo que recorrer un largo período para que los tratadistas estuviesen dispuestos a aceptar lo que tantos artistas habían explicado en sus reflexiones, que desde el punto de vista técnico y estético, no tiene importancia que objeto se pinte, trivial o sublime, ya que el mérito es el mismo en ambos casos. En contraposición a la doctrina académica y los criterios de los mercados de arte, que mantenían la tesis que los cuadros de naturaleza muerta estaban en el último lugar de la escala artística, los concedores y los pequeños coleccionistas remuneraban, a veces espléndidamente, la labor artística de los pintores de naturaleza muerta. Así, Ambrosino Bosschaert recibió por un cuadro de flores 1 000 florines. A título de comparación en el mercado holandés un buen retrato costaba cerca de 60 florines.

II. Ilusionismo

Los pintores se fueron dando cuenta que la naturaleza muerta requería de 3 características esenciales:

1. El género exige una representación estrictamente realista de los objetos, lo que obligaba a un extremado refinamiento de la técnica pictórica.
2. Colorido adecuado, lo que llevó a descubrir los distintos valores tonales de un color.
3. Perspectiva cuidadosa, ya que tenían que colocar los frutos, las flores, los platos, los alimentos, en diferentes sitios de la composición.

Esto ha conducido a que la naturaleza muerta sea el género pictórico que más ha empleado el ilusionismo con mayor radicalidad y consecuencia. Como ejemplo podríamos decir que Zeuxis, relatado por Plinio el Viejo en su Historia Natural, pintara en una ocasión unas uvas tan realistas que los pájaros confundidos volaran hacia ellas para picotearlas (4). Lucas Cranach el Viejo, en Coburg, había pintado un venado con tanta exactitud que los perros le ladraban cuando pasaban frente al cuadro.

La reproducción minuciosa de los objetos es un rasgo que distingue la pintura holandesa y francesa de los siglos XV y XVI, en los que también encontramos los primeros elementos característicos de las naturalezas muertas aunque vinculadas todavía, como obra asociada a los motivos bíblicos. Lo que llama la atención en estas obras tempranas es el estudio obsesivo de los objetos y su calidad material, reproducidos, a veces, con excesiva naturalidad. Temporalidad, variabilidad y casualidad eran las experiencias que conforman estos cuadros y que sucesivamente llevarían a constituir el género de la naturaleza muerta como una forma especial de pintura (Figuras 1,2,3).



Figura 1. Adrian van der Spelt. Naturaleza muerta con flores y cortina, 1658, óleo sobre madera, 46,5 x 63,9 cm. The Art Institute of Chicago, Illinois, EE.UU.



Figura 2. Naturaleza muerta, 1633, óleo sobre madera de roble, 38 x 53 cm. Kassel Staatliche Kunstsammlungen SchloB. Wilhelmshohe.



Figura 3. Jan Brughel el Viejo. Ramo de Flores en un vaso de arcilla (Ramo de Irides), entre 1599 y 1607, óleo Sobre madera 51 x 40 cm. Viena, Kunsthistorische Museum.

III. Nominalismo

Esta representación naturalista unido al ilusionismo, encuentra su paralelo en la filosofía medieval tardía del “nominalismo” que afirma que el mundo se compone exclusivamente de cosas individuales (Singularia). Según esta doctrina, las cosas mismas,

en su propia esencia, no son reconocibles, tan sólo en su aspecto externo, sensorialmente perceptibles, y aunque puede resultar engañosa, nos permiten suponer que existen (5). Ese empirismo radical se vinculó a una interpretación teológica de las cosas como símbolo de los hechos de la Historia Sagrada. En vista que la esencia de las cosas se declaraba como irreconocible desde el punto de vista filosófico y estético, dado que sólo su apariencia resulta accesible al entendimiento y los sentidos humanos, la Teología de los siglos XV y XVI pudo llenar el vacío epistemológico con una especulación en torno a significados simbólicos.

Según la hermenéutica medieval las cosas tienen, junto a su significado cotidiano literal (*sensus literalis*) un sentido religioso triple, que se remite al texto de la Biblia, a saber:

- a. un sentido alegórico relacionado con la fe.
- b. un sentido figurado que concierne a la moral cristiana.
- c. un sentido anagógico que se refiere a las postrimerías del hombre.

Mientras que el sentido literal se consideraba libre de ambigüedades, el sentido espiritual era susceptible de una variedad de interpretaciones, que dependían de la posición teológica que se adoptare. Se ha hablado de un “simbolismo latente” de una estructura religiosa profunda cubierta bajo el velo de las apariencias:

- a. La presentación de frutas, tales como uvas, peras y manzanas, contendrían una alusión a:
 - i. la sangre de Cristo
 - ii. la dulzura de la Encarnación de Cristo
 - iii. el amor de Cristo por la Iglesia
- b. La cáscara de una nuez abierta, roída por un ratón (símbolo del mal) significaría la madera de la cruz.
- c. El dulce corazón de la nuez, la naturaleza vivificante de Cristo.

Por esta razón, no siempre ha sido fácil reconstruir la interpretación teológica que cada caso inspiró a los artistas de la Edad Media tardía y el Renacimiento, la elección de motivos que tenían por finalidad la edificación de los creyentes.

A fines del siglo XVI y comienzo del XVII, las especulaciones religiosas fueron suplantadas por una erudición humanística que creó en los llamados “emblemas” sutiles símbolos, la más de las veces de intención moralizante y cuya interpretación estaba llena de obstáculos. Los emblemas se componían de 3 partes: 1. Una breve divisa. 2 Una imagen (pictura). 3. Abajo, un texto en verso que explicaba la imagen (subscriptio). Las investigaciones realizadas han podido comprobar que las “naturalezas muertas”, y también los llamados cuadros de género, de cuyos detalles surgieron a menudo aquéllas, obtuvieron su simbolismo latente al menos en parte, de tales emblemas.

Los cuadros podían ser, por un lado, contemplados y disfrutados en su apariencia estética. Las personas de cultura humanística, a los que los artistas trataban de adquirir prestigio con ellos, podían además descubrir en ellos reflexiones morales, alusiones políticas o dogmas religiosos, y que podían ser influenciados por acontecimientos políticos, económicos o socioculturales concretos. Esta estructura doble seguía el principio horaciano que tenía que cumplir toda obra de arte, combinar lo agradable con lo útil (6).

IV. La naturaleza muerta como documento de la historia de las culturas y de las mentalidades.

Para entender algunas veces las naturalezas muertas de los siglos XV, XVI y XVII será necesario referirse a los contextos simbólicos o a las alusiones emblemáticas, sin embargo, no se llega a la comprensión de las obras conociendo solamente su dimensión religiosa, porque además de eso ellas pueden revelar intereses culturales y económicos, necesidades, escala de valores y preferencias del público.

En las naturalezas muertas holandesas del siglo XVII es posible deducir el círculo social y el lugar en que fueron pintadas. Las naturalezas muertas con pescados se relacionan con el ambiente de la Haya, con su rico mercado. En Harnlen se producían naturalezas muertas de desayuno, como lo hicieron Willen Claesz Hera y Pieter Claesz Hera y Pieter Claesz. Utrech prefirió las naturalezas muertas con flores.

Las naturalezas muertas, además de servir como documentos de la historia de la cultura, dan testimonio de los cambios sufridos por la conciencia y las mentalidades. Nos ilustran de los cambios

históricos en lo que respecta a la sensualidad, a la idea de muerte o a la lenta penetración de los nuevos conocimientos de las ciencias naturales, en modelos de la realidad heredado de la Edad Media.

La naturaleza muerta como género pictórico acompañó, visualmente expresada, la transformación de la sociedad y la cultura al comienzo de la modernidad.

V. Antecedentes y principios

Las formas tempranas de la pintura de naturalezas muertas en la Edad Media se desarrollaron durante una época caracterizada por revoluciones económicas y una incipiente disolución de las estructuras feudales en varios aspectos de la vida. La temática de estos cuadros: escenas de mercado, cocinas, puede interpretarse como índice de la nueva situación económica-social, puesto que testimonia una transformación de escala de valores, así como un interés en los bienes creados gracias a los nuevos métodos de producción (7).

Los países bajos fueron la región de Europa en que fue más notoria la desintegración de las antiguas estructuras económicas basados en la explotación de los beneficios por el señor feudal, y donde con mayor éxito se introdujo en el nuevo sistema de la economía capitalista. Formalmente pertenecían al inmenso reino de Carlos V (1515-1555), pero ocupaba dentro de él un lugar especial debido a su elevado desarrollo económico, circunstancia que fomentaba las aspiraciones de autonomía política. Desde el siglo XIII las provincias de Flandes y Bravante con las ciudades de Gante, Brujas, Lovaine y Bruselas, se convirtieron en centros de gremios de artesanos y allí surgieron en el siglo XIV las primeras manufacturas. Gracias a sus métodos más eficientes de producción terminaron por arruinar a los gremios de artesanos ya que estaban en condiciones de suministrar al mercado una cantidad cada vez mayor de productos.

En Amberes, el puerto brabant de mayor capacidad, podían anclar hasta 2 000 barcos, llegó a ser el más importante centro comercial y financiero de Europa. Las más renombradas casas comerciales “Fugger, Welser y Grimaldi” abrieron allí sus oficinas principales; allí surgieron también industrias de transformación como telas, cristalería, jabón y azúcar. Un número considerable de nuevos ricos procedentes de las ciudades adquirieron de nobles, venidos a menos, extensas tierras que labraban según

el nuevo método de emplear jornaleros y de la rotación de los cultivos, lo que les permitió una explotación más efectiva del suelo. Como consecuencia se dio un excedente en la producción agrícola que contrastaba con lo anterior escasez de víveres que reinaba en la población.

VI. Escenas de mercado

La expansión de los medios de consumo agrícola representaba para todas las capas sociales una experiencia tan positiva que reclamaba una representación visual. Pieter Aertsen originario de Amsterdam y que residió en Amberes entre 1555 a 1556, pintó escenas de mercado, celebrando así la nueva opulencia. Estas escenas llegan a adquirir tal significado que el tema sacro que deberían ilustrar pasa literalmente a segundo plano, de tal manera que quedaba en entredicho la concepción tradicional según la cual las escenas de mercado sólo podían desempeñar un papel secundario en el contexto de las historias bíblicas.

En su cuadro “Cristo y la mujer adúltera” (1559) ha colocado la historia bíblica a la izquierda, en la profundidad, mientras que el primer plano lo dominan campesinos que ofrecen lozas, frutos en cestas, cebollas, zanahorias, pepinos, col, así como huevos, pan y leche en grandes recipientes. Es en esta acción donde se fija la mirada del observador y no en la escena religiosa (Figura 4).



Figura 4. Pieter Aertsen. Cristo y la mujer adúltera. 1559, óleo sobre madera 122 x 177cm. Francfort del Meno. Stadelches. Kunstinstitut.

En la pintura de Aertsen, el predominio de los temas triviales frente a los sublimes, sólo puede entenderse a la luz de la revolución económico-social que había tenido lugar entonces. En la medida que por primera vez, en el mundo occidental la vida religiosa fue objeto de un “desencantamiento”, las mercancías recibían un aura especial convirtiéndose en fetiches capaces de despertar un efecto mágico. Más sencillos que los cuadros de Aertsen, renunciando también al escenario bíblico pero expresando a cambio, con excesiva exhuberancia la escena de mercado, son las obras de su sobrino Joachim Beuckelaer. Por ejemplo “Vendedora de frutas, verdura y carne de pluma”. Aquí la mujer, presumiblemente una campesina, se convierte casi en un accesorio de las cestas llenas de frutas y verduras que se apilan hasta el borde superior del cuadro. Las coles de color violeta verdusco con sus hojas rugosas, agitadas y crespas, son prueba fehaciente de un método mejor de abono y la abundancia de productos dan testimonio del gran número de injertos y cruces (Figuras 5,6).

Estos cuadros despiertan apetito y necesidades pero a la vez critican de un modo solapado este comportamiento consumista, tan contrario a las buenas obras cristianas, como por ejemplo el ayuno.



Figura 5. Pieter Aertsen. Vendedora en el puesto de verduras 1567, óleo sobre madera 111 x 110 cm. Berlín, Staatliche Museen.



Figura 6. Frans Snyders. Naturaleza muerta con verduras, Hacia 1600, óleo sobre tela 144 x 157 cm. Karlsruhe Staaliche Kunsthille.



Figura 7. Pieter Aertsen. Carnicería, 1551, óleo sobre madera 124 x 169 cm. Uppsala. Universitats Kunstsammlung.

VII. Escena de carnicerías.

La “tentación de la carne” según la expresión que los teólogos usan para designar los peligros que tales ofertas implantaban, son a menudo el tema de las drásticas escenas de carnicería cuya tendencia característica es la de “cosificar” las situaciones que representan. Aun cuando todavía no constituyen, al igual que los cuadros de Aertsen y Beuckelaer, ejemplos puros de “naturalezas muertas”.

Las admoniciones sobre la débil carne (San Mateo 26,41) están aludiendo al cuadro “Carnicería” de Peter Aertsen, en el cual de manera parecida a sus puestos de frutas y verduras, una enorme cantidad de productos cárnicos se ofrecen al comprador. En primer plano se aprecian mesas, ollas, platos, un barril, una silla y cestas de mimbre sirven de soporte a las grandes piezas cortadas, patas de cerdo, sopas, cadenas de embutidos y aves de corral muertas. Detrás se ve un establo abierto con tejado de ripias, construido con pilares de madera; de una vara cuelgan, entre otras cosas, una cabeza de cerdo y un embutido serpenteante y más allá se percibe un cerdo desollado y que más tarde retomaríamos Rembrandt como un buey desollado (Figuras 7,8).

Algunos artistas trascendieron el motivo trivial de la economía doméstica asociándola con el tema religioso de la ofrenda y la pasión.



Figura 8. Joachim Beuckelaer. Cerdo desollado, óleo sobre madera de roble 114x 83 cm. Colonia. Wallraf Richartz Meseum.

VIII. Cocinas y bodegones.

A veces no resulta fácil distinguir entre la representación de una escena de mercado y la de una cocina, género que también muestra en forma rudimentaria algunos de los rasgos típicos de las naturalezas muertas. Al igual que en los puestos de

mercado, vemos con frecuencia, mesas sobre las que están dispuestas cestas y bandejas de frutas y verduras. Así en la “Despensa” de Frans Snyders se encuentra una mujer sentada junto con una mesa llena de vituallas.

Se trata de una cocinera que ofrece un higo a un joven, que para la época fue considerada obscena (Figura 9). En la “Cocina” de Joachim Antonisz Uytewael, que data de 1605, se encuentran dispersos por el suelo, pescados, frutos y verduras y aun que su tema propiamente dicho es “La Historia del hombre rico y del pobre Lázaro” (San Lucas 16,19), que se halla representado en el fondo, del cuadro.



Figura 9. Frans Snyders (1579 - 1857). Puesto de frutas y verduras, sin fecha, óleo sobre tela 203 x 333 cm. Munich, Arte Pinakothek.

Motivos bíblicos en torno a banquetes, sirven de pretexto durante el siglo XVI y los comienzos del XVII para reflexionar sobre los propios hábitos de consumo y sobre la actitud sobre la nueva riqueza que los mejores métodos de producción agrícola, trajeron consigo. Así por ejemplo, en el cuadro de Uytewael, el ganso que la cocinera ha espetado en el asador, que figuran como símbolos teológicos, se basan en la doctrina de las buenas obras defendida por la Iglesia Católica, representando el ayuno y la voluptuosidad de la carne. Sin embargo, este pintor ha superpuesto una serie de alusiones eróticas: el ave de corral que prepara la cocinera se asocia con la introducción del pene en la vagina (follar). Los peces y la zanahoria se consideraron para la época como alusiones abiertas al miembro viril. Este comportamiento erótico se ve confirmado por la

pareja sentada en el suelo, que sin duda era parte de la servidumbre considerada por sus señores como perezosa y proclive a la salacidad, lujuria, lascivia (Figura 10).



Figura 10. Joachim Antonisz Uytewael. Cocina, 1605, óleo sobre tela, 65 x 98 cm. Berlín, Gemaldegalerie.

El hecho de que las provincias del sur de los Países Bajos permanecieran dentro del reino de los Habsburgo trajo consigo que los pintores españoles cayeran bajo la influencia de los artistas de Flandes. Así el tipo de cocinas creadas por Aertsen y Beuckelaer fue retomado por pintores como Diego de Velázquez. Francisco Pacheco y Antonio Palomino (8), denominaron “Bodegones” los cuadros pintados por Velázquez durante su período sevillano (1617-1623). Ambos subrayaron en sus escritos sobre teoría del arte, el carácter innovador de estas obras. Palomino relaciona a Velázquez con el pintor antiguo Piraico, denominado el pintor de temas humildes y sencillos; ninguno de los dos se reprochó que se hayan ejercitado en un género de pintura de bajo rango. Velázquez decía que era preferible ser el primero en la grosería humilde que el segundo en la delicadeza. En su cuadro “Vieja friendo huevos”, la parte con más luz se encuentra en el manto de lino que cubre la cabeza de la mujer, confiriéndole un efecto pálido y enfermizo (Figura 11). En la mesa, en la parte inferior y derecha, encontramos un grupo de objetos típicos de las naturalezas muertas: una vasija esmaltada de blanco, sobre la que se encuentra un cuchillo que proyecta su sombra, una cebolla roja, una jarra con esmalte negro y una jarra de leche con esmalte blanco.



Figura 11. Diego Velázquez. Vieja friendo huevos, 1618, óleo sobre tela, 99 x 117 cm. Edimburgo National Gallery of Scotland.

Entre los bodegones de Velázquez figura también el cuadro de “Cristo en casa de Martha y María”. Su título se refiere a la escena del fondo (San Lucas 10,38-42), no se sabe si es un cuadro dentro de otro cuadro, una imagen reflejada en un espejo o la vista que ofrece una ventana. Velázquez invirtió el tema principal de carácter sublime, al tema secundario de carácter trivial, como es una cocina, donde una moza muele en un mortero un diente de ajo con que va a condimentar cuatro pescados que se encuentran en el plato, ordenados en pares. Es una comida de ayuno, lo que es puesto de relieve por los dos huevos que vemos sobre el segundo plato. El gesto de tocar con el índice el brazo de la muchacha tiene el carácter de una admonición: de acuerdo con la historia bíblica se le quiere recordar a esta muchacha que la industria, la diligencia y el trabajo (vita activa) no son suficientes para la salvación del alma. Ha de practicarse además la “vita contemplativa”, el fervor piadoso y el fortalecimiento de la fe que son nuestra mejor parte y poder llegar así al ansiado Paraíso.

IX. Escenas venatorias o de montería.

Estas escenas están tan extraordinariamente ligadas a las representaciones de cocinas y despensas que podrían considerarse como una forma particular de éstas. La caza fue un privilegio que la nobleza vindicó para sí a comienzos de la Edad Moderna. El derecho alemán medieval concedía a todo ciudadano libre el permiso general de cazar. Después de la

implantación de la soberanía de los principados, que prevalecía sobre la soberanía del territorio estatal, la jurisdicción sobre bosques y caza pasó a manos de los príncipes, los cuales concedieron este privilegio, concebido como derecho de propiedad sobre objetos sin dueños, en forma de regalía, a la aristocracia. El hombre común, el campesino, al que la jurisprudencia del siglo XV concedía el derecho a cazar jabalíes, se veía despojado prácticamente de todo derecho a ejercer la caza. Los príncipes se reservaron la llamada caza mayor mientras que la nobleza y a los altos dignatarios eclesiásticos les fue concedida la caza menor.

La urgente demanda de carne por parte de la corte tuvo como consecuencia que varias veces al año se organizaran cazas de acoso que devastaban las tierras y destruían las siembras llevando así a los campesinos a la indigencia, agravado por el hecho que los campesinos tenían la obligación de dar albergue y comida al grupo de cazadores y alimento a la jauría y por otra parte si el campesino, para poder comer, se convertía en cazador furtivo y fuese descubierto, podía ser enviado a las galeras. Esto llevó en Alemania a la insurrección de los campesinos y a la gran guerra de estos que terminó felizmente con la firma de 12 artículos, en los cuales se le garantizaba el derecho a todo tipo de caza, tanto bestia como ave o pez.

Frans Snyders, pintor flamenco y desde 1608 maestro del Gremio de San Lucas de Amberes, hizo cuadros con escenas de caza, colaborando estrechamente con Brughel el Viejo y con Peter Paul Rubens. Una característica de la pintura de estos contienen motivos de animales, pero no se trata de verdaderas naturalezas muertas; su tema es más bien el contraste entre los animales muertos y los vivos. Estos animales mostrados por Snyders no están preparados por el cocinero; se percibe el carácter de colección de trofeos de caza, muchas de las piezas cobradas ni siquiera están destinadas para el consumo sino para ser disecadas. Es sabido que la carne del cisne adulto es poco apetecible en razón de su intenso sabor a aceite de pescado. El color blanco del cisne, cuyo cuello cuelga exangue, contrasta con el rojo bermejo del mantel con ornamentos en el borde. Junto al cisne yace un águila, cuya cabeza con el pico medio abierto reposa sobre el pecho del cisne, que a su vez yace de espaldas con las alas extendidas. Hacia la izquierda se superponen, los cuerpos de otras aves, una garza real, una cigüeña, y un pavo real. En el ángulo inferior derecho aparecen vivas

unas gallinas de Guinea, que intentan mitigar el horror y asco que producen tantas muertes (Figura 12).



Figura 12. Frans Snyders. Piezas cobradas, 1614, óleo sobre tela, 156 x 218 cm. Colonia. Wallraf Richartz. Museum.

X. Vanitatem.

Voz latina que alude a una naturaleza muerta que evoca la caducidad de la vida y, en el ambiente cristiano, las postrimerías del hombre (9). Los primeros cuadros de flores fueron pintados al reverso de retratos y otro tanto ocurrió en un principio con las representaciones de calaveras; allí anticipan el estado de descomposición que guarda a todo mortal, el aspecto que algún día ofrecerá la persona retratada del lado anterior.

Un ejemplo de esta tendencia es el cuadro de Jan Gossaert, pintado en 1517. Al reverso del ala izquierda del díptico Carondelet, vemos en un nicho, ligeramente inclinado hacia atrás, un cráneo con la mandíbula separada y puesta a un lado, lo que alude a la futura disolución de la persona. Arriba puede leerse en una tira de papel "*Facile comtemnit omnia qui se semper cogitat moriturum*" (Fácilmente desprecia todas las cosas quién nunca olvida que va a morir) (Figura 13).

En el medioevo, la muerte no le infundía horror al individuo, en razón del respaldo que le ofrecía la colectividad. Además no debe olvidarse que la



Figura 13. Barthel Bruyn el Viejo. Calavera al reverso del retrato de Jane - Hoyse Tissier, óleo sobre madera, 61 x 51 cm. Otterlo, Rijksmuseum. Kroller - Muller.

Teología de entonces ofrecía al creyente el consuelo de una vida mejor, a la que accedía una vez que terminaba su vida terrenal. Sin embargo, a partir del siglo XIV la muerte fue pintada por el cielo en tono cada más macabro; el trasfondo del asunto lo formaba la situación de la Iglesia, sumergida en la crisis más profunda de su historia, el gran cisma occidental. Este gran cisma se extendió entre 1378 y 1417, período durante el cual se eligieron 4 Papas. Se originó en 1378 con una doble elección del Papa, el Colegio Cardenalicio eligió a Urbano VI, pero la mayoría de los cardenales no italianos eligieron a un francés, Clemente VII, que se estableció en Aviñón. La cristiandad se dividió al fracasar todas las medidas conciliatorias. El cisma se agravó en 1409 cuando fue electo en Pisa un tercer Papa, Alejandro V, que fue sucedido por Juan XXIII en 1410. El Concilio de Constanza (1414 - 1418) depuso los tres Papas y convocó a un cónclave que concluyó con la elección de un Papa único, el 4º del cisma, Martín V en 1417.

La iglesia comenzó a luchar por recobrar su influencia sobre los creyentes. Con tal intención introdujo la "Teología de la agonía" en sus doctrinas teológicas.

El creyente, en quién no se veía sino a un pecador, sólo podía ser salvado sí, ante la perspectiva de morir, hacía penitencia y vivía en contrición continua. Esto no era posible sin ponerse en manos de la iglesia que se adjudicaba la potestad de absolver los pecados. En los siglos XIV y XV se introdujo la *Confessio Oris* (confesión oral), rito que permitía acceder a todos los ámbitos de la vida de los feligreses y que era utilizado como instrumento de control.

La vida era considerada por la sociedad mercantilista, como un negocio que había que concluir en el plazo debido, o sea que el negocio tenía que reconocer el momento oportuno (“*occasio*”). De esto se concluye que para gozar de la vida eterna sólo se necesitaba de la oportuna conversión en el momento de la muerte. Sin embargo, la iglesia ante el crecimiento del capitalismo insistía en considerarlas “subspecie alternatit”, o sea, que las riquezas acumuladas por el trabajo no valían nada para la vida eterna. Esta actitud ante la capacidad de la vida, compartida por los humanistas, miembros de un grupo social que no disfrutaba de la riqueza, pasó a formar parte de la iconografía de un gran número de naturalezas muertas que, en conformidad con los nuevos estándares representaban bienes suntuarios.

El resultado era ambivalente: estímulos que acicateaban la “cupiditas”, representado por demás con maestría y exquisito gusto, lo que acentuaba su efecto cautivador, eran neutralizados mediante la técnica de añadir una calavera, todo lo cual se convertía en inútil símbolo de la vanidad del hombre.

Así el “Sueño de un caballero” de Antonio de Pereda, a la izquierda aparece un gentil hombre de tez pálida quien se ha quedado dormido en un sillón con la cabeza apoyada en la mano. El contenido de su sueño, “Las vanidades del mundo”, aparece a la derecha, disperso sobre la mesa. El trasfondo es negro como la vanidad de la noche; además se aprecian libros, notas, monedas, perlas, armas, una máscara (Figuras 14, 15). Estos objetos, expresiones de la vanidad del hombre, se encuentran contrarrestados por dos calaveras, una de ellas vuelta hacia un lado, de manera que pueda verse su interior, simbolizan al igual que la vela de medio consumir, el carácter efímero de las cosas humanas. También el ramo de flores, según el salmo 103, 15-16, en el que se habla de las flores del campo pronto se marchitarán, es un signo de caducidad. Una figura alada parecida a un ángel se aproxima y extiende una cinta en que se lee *Aeterne pungit, cito volat et occidit* (La fama de las grandes hazañas se

desvanecerá como un sueño). El cuadro de gran formato 207 x 260 pintado en 1663 por Pieter Boel, “La gran alegoría de la vanidad”, se considera como obra maestra del género. Esta tendencia a considerar la efímera condición de los placeres terrenales y la fugacidad de las grandezas humanas lo encontramos también en la literatura de la época tal como lo expresa Jorge Manrique en las “Coplas por la muerte de su padre” (10). Este personaje quien vivió entre 1440 y 1479, fue el principal poeta castellano del período de los Reyes Católicos. Su perennidad literaria tiene como base una única composición de 480 versos que constituyen su creación suprema, inspirado por un acontecimiento vital de gran importancia y trascendencia, la muerte de su progenitor, el Maestre Don Rodrigo, Conde Paredes; así surgieron las “Coplas por la muerte de su padre”. A pesar del título estas coplas no son una elegía. En ellas el poeta supera su dolor, rebasando así el terreno estrictamente personal. Jorge Manrique, más que lamentar la muerte del padre, se vale de este motivo para remontarse a un plano filosófico. El poeta contempla la vida humana y el destino humano con una visión universal, lo efímero de los bienes, de la belleza y la vida misma. Su obra tiene, por tanto, el carácter de un análisis filosófico de los valores humanos, hermosamente expresado.



Figura 14. Antonio de Pereda. El sueño de un caballero, óleo sobre madera 152 x 217 cm. Madrid Real Academia de San Fernando.



Figura 15. Antonio de Pereda. El sueño de un caballero. Detalle de la Figura 14.

IV. Postres y dulces

Para la cultura patricia y aristocrática, el postre significaba el cierre de los grandes banquetes constituidos de seis a ocho y a veces hasta de nueve platos. Su interés hacia él alcanzó su apogeo en la época en que fueron introducidos numerosos manjares como nuevos bienes de consumo suntuosos. Esto se aplica a los confites que aparecieron hacia 1600 en las naturalezas muertas. La inclusión del azúcar trajo como consecuencia un cambio revolucionario en el gusto. El azúcar utilizado en un principio sólo con fines farmacéuticos, relevó a la miel como alimento y edulcorante desde que la caña exclusiva de los países tropicales, fuera cultivada para su exportación a Europa: oeste de la India, Madeira, Islas Vírgenes, Las Canarias y Brasil. La caña de azúcar se molía en las regiones de cultivo y su jugo espeso se transportaba para la preparación en vasijas de forma cónica.

La estructura cristalina del caramelo elaborado en Madeira y las Islas Canarias, llamada para la época “Azúcar de hielo” ha sido reproducida magistralmente por Georg Flegel (1563 - 1638) en su “Pan y dulces”. Las frutas han sido mondadas con la forma de vocales. Se puede reconocer una gran “O”, pero también a la izquierda una “A”, junto a una hogaza de pan, sobre la cual se encuentra a manera de travesaño, un terrón de azúcar en disposición recta, al cual se le acerca una abeja muy grande. En Flegel el dulce adquiere una valoración religiosa, la decoración está cargada de alusiones

sacras; así las vocales A y O (Alfa y Omega) nos remiten a Dios como el principio y el fin de las cosas, la referencia a Cristo se encuentran en la cruz formada por el pan y el terrón de azúcar. Finalmente la Eucaristía es anunciada por el pan y el vino, la mariposa alude a la obra redentora de Cristo y como símbolo del alma y la resurrección, puesto que emprende el vuelo liberándose del cuerpo en apariencia inerte de la crisálida. El corazón de la derecha, en forma de pan, hecha de la masa de la Eucaristía, parece ser una referencia al corazón de Cristo (Figura 16).



Figura 16. Georg Flegel (1566 - 1638). Pan y Dulces. Sin fecha, óleo sobre madera, 21,7 x 17 cm. Francfort del Meno. Stadelsches Kunstinstitut.

Esta transfiguración espiritual del azúcar se entiende desde el punto de vista del valor que ha alcanzado como bien suntuario. En décadas posteriores varió la estimación al reconocer que provocaba adicción y llegó a compararse el azúcar con la lujuria. Christian Hofmann von Hofmannswaldau expresó “La lujuria de estos tiempos es el azúcar”. Georg Flegel (1566-1638) convirtió el ordenamiento de los elementos del postre en un escenario de luchas espirituales. En el pequeño cuadro de 22 x 28 cm se aprecia la oposición entre el papagayo y el ratón, quienes representaban esta vez los principios del

bien y el mal. El ratón roe el azúcar y ya ha abierto una nuez, símbolo de Cristo según San Agustín, puesto que la áspera cáscara remite a la madera de la cruz, mientras que la dulce fruta a la naturaleza divina de Jesús. Confitos, nueces, higos y pasas colocadas en parte dentro de la valiosa fuente de porcelana china, en parte delante de ella, representan los principios espirituales que en cierto modo serán custodiados por el papagayo de plumas verdes, el cual se ha posado encima del borde posterior de la fuente. El racimo de uvas y la copa de vino recargan adicionalmente el contexto religioso. También el clavel, asociado por los teólogos desde el medioevo tardío con la crucifixión de Cristo, debido a la forma alveolada de sus hojas y flores, encuadra bien dentro de este marco de significaciones (Figura 17).



Figura 17. Georg Flegel (1566 - 1638). Postre. Sin fecha, óleo sobre madera 22 x 28 cm. Munich, Arte Pinakothek.

XII. Mesas servidas. Refrigerios.

Las naturalezas muertas tipo mesas servidas (*Ontbijtjes*) han sido definidas como refrigerios, es decir, una comida ligera que puede tomarse a cualquier hora del día. La mayoría de los cuadros de Nicolás Gillis, Floris van Dijk y van Schooten pertenecen al género de las naturalezas muertas de "Sobremesa" al igual de los cuadros de Osias Beert y Clara Pieters. En los cuadros de Nicolás Gillis y Floris van Dijk pueden apreciarse extendidos sobre una mesa un manto de damasco blanco, cuida-

dosamente planchado, cuyos pliegues se deslizan hacia atrás. Se ha escogido un punto de vista relativamente alto, el cual ofrece una buena visión de conjunto. Los objetos están ordenados unos junto a otros, de manera cuidadosa casi no se tocan y se interponen escasamente. El exquisito jarrón de bebidas y los textiles revelan claramente que la decoración procede de un hogar diferenciado de personas pudientes. Las frutas, los patés, las nueces y los confites se servían como postres, de acuerdo a las reglas de la etiqueta. También el queso pertenecía a la sobremesa y este alimento jugó en un papel preponderante, especialmente en la pintura de Gillis y van Dijk. El queso era un alimento común en la gente sencilla, en la mesa de las personas distinguidas y ricas sólo servía como postre. Estos pintores construyen con variedades de quesos duros, pilas de forma piramidal de dos y hasta tres niveles. En la base descansa un gran trozo de queso partido, cuya intensa tonalidad amarilla denotaba su estado fresco, mientras que los trozos superiores se vuelven más delgados y en su tono parduzco, casi grisáceo, representan variedades de quesos viejos y rancios. El cuchillo es el único cubierto que reposa sobre la mesa: las huellas de la irregularidad de sus cortes han sido reproducidos con virtuosismo (Figura 18). El pintor Pieter Claesz (1597-1661) residenciado en Haarlem es considerado como uno de los principales representantes de este género de los refrigerios (Figura 19).



Figura 18. Nicolás Gillis. Mesa Servida. 1611, óleo sobre madera, 59 x 79 cm. Amsterdam, colección particular.



Figura 19. Floris van Dijk. Mesa Servida, 1622, óleo sobre madera, 100 x 135 cm. Ámsterdam, colección particular.

Georg Flegel, hizo motivos parecidos a los de Claesz; en su cuadro podemos apreciar un arenque cortado. Aquí el motivo temático del ayuno es tal vez más claro, los tallos de ajo porro sobre el plato acentúan el carácter de comida frugal. Por eso el pescado colocado entre el vino y el pan, símbolos de la Eucaristía, se identifica de una manera mística con Cristo, contra quien el mal, en forma de un escarabajo cornudo, inicia el ataque (Figura 20).



Figura 20. Georg Flegel. Naturaleza muerta con pescado y escarabajo cornudo, 1636, óleo sobre madera, 24 x 36 cm. Colonia. Wallraf-Richartz Meseunn.

XIII. Cestas con frutos.

La fruta formaba parte de uno de los últimos platos de un banquete. Por fruta se entendía, por un

lado todos los frutos de un árbol, manzanas, peras, cerezas, ciruelas, melocotones, membrillos, castañas, nueces y por otra, las frutas de arbustos, zarzamoras, frambuesas, grosella. Las frutas silvestres que crecían en los campos, bosques o matorrales eran ampliamente rechazadas por su sabor poco intenso y su pequeño tamaño. Toda casa grande tenía un huerto dispuesto y cuidado de acuerdo con las técnicas recientes, las frutas tanto de invierno como de verano tenían que ser aptas para soportar un largo almacenamiento, prefiriéndose aquellas que fuesen resistentes a las heladas. Las personas apreciaban en las frutas su forma plena, una carne jugosa y rica lo cual se alcanzaba por medio de injertos y de formas especiales de cultivo.

En las tempranas naturalezas muertas, las distintas variedades de frutas eran separadas con limpieza, al igual que se tratara de artículos en venta. Como ejemplo de esto es la “Cesta con frutos” de Michelangelo de Caravaggio, pintado hacia 1589, la “Cesta con frutos” de Baltasar van der Ast. La temática es la vanidad terrena y de lo percedero, lo que se acentúa aquí por los magullones, las partes podridas y por las picaduras de gusanos. A más de esto, aparecen insectos tales como mariposas, libélulas y moscas e incluso una lagartija que trata de apoderarse de una manzana situada fuera de la cesta. Dentro del contexto de esta simbología mariana, las manzanas encarnaban la liberación y el triunfo sobre el pecado, mientras por el contrario, los insectos y la lagartija estaban con frecuencia asociados a la idea del mal. Por tanto el inofensivo motivo cotidiano se transforma de repente, en el escenario, reducido, de una lucha hagiográfica (Figura 21). Las fresas y las cerezas eran consideradas como las frutas del Paraíso (Figura 22).

En España, la naturaleza muerta con frutas y hortalizas mostró singulares rasgos estéticos. Hacia 1600, y a pesar, de las enormes importaciones de metales preciosos, traídas de las colonias americanas, el país se hallaba empobrecido debido a que el oro se había empleado improductivamente y las masas populares habían sido cargadas con insoportables yugos de tributos y gravámenes. La escasez de víveres se expresaba en obras de arte como las de Sánchez-Cotán, cuadros de composición simple, en los que se evita la complejidad. Su cuadro “Naturaleza muerta con frutos”, pintados hacia 1602, se inspira en el pensamiento místico de Santa Teresa de Avila (1515 - 1582) y en San Juan de la Cruz (1542 - 1591), quienes cercanos al pueblo, opusieron

al despilfarro de las cortes la santidad de la vida sencilla y el ascetismo.



Figura 21. Balthasar der Ast. Cesta con frutos, hacia 1632. Óleo sobre madera 14,3 x 20 cm. Berlín, Staatliche Museen, Stiftung PrenBischer Kulturbesitz.



Figura 22. Osias Beert. Cerezas y fresas en fuente de porcelana, 50 x 65,5 cm. Berlín, Staatliche Museen, Stiftung PrenBischer Kulturbesitz.

XIV. Flores.

Fueron sobre todo los motivos florales los que a finales de la Edad Media le abrieron el camino a un género de naturaleza muerta más autárquico, que dependía más de otras significaciones, en su mayoría relacionada con el culto a la Virgen María. En los Países Bajos, el florero había sido ya un motivo central en la Anunciación, y es a finales del siglo XV cuando se impone cierta independencia de ese

tema favorito, para ese momento. Así por ejemplo, el "*Lilium Candidum*" se convierte en el símbolo de la castidad, de la concepción sin mácula de la madre de Dios. El "Íride", forma especial del lirio, indica la posición especial de María como "*Regina Coeli*" (Reina de los Cielos). La "Aquilea" se relaciona con el Espíritu Santo, el cual, según la narración del evangelista cubrió con su sombra a María después de la Anunciación.

En el sentido de la interpretación de la pintura medieval, las flores contienen una significación religiosa oculta. Los sermones y la literatura edificante del medioevo tardío ejemplificaban con predilección los preceptos morales relativos a la historia sagrada por medio de las flores, ya que por un lado se satisfacían los ideales de belleza y también, porque poseían una importante y eminente significación dentro de la medicina popular. "Salvación teológica y curación medicinal" fueron vistas en la Edad Media como una unidad indivisible. De la Aquilea se estimaba su poder para curar las heridas y sus efectos paliativos durante las contracciones del parto, lo cual la unía teológicamente a los contenidos marianos que rodeaban los aspectos de la concepción y del nacimiento.

Un reflejo de este pensamiento lo representaban los floreros y flores con írides ródenos y amarillos y flores con lirios blancos e írides marrones, con reflejos dorados pintados en pareja, en 1562 por Luger Tom Ring el joven. Hay en ellos una inscripción latina "*In Verbis in Herbis et in Lapidibus Deus*" (En las palabras, en las plantas y en las piedras está Dios). En esta frase se manifiesta la relación derivada de la Biblia, entre la revelación de la palabra teológica y el simbolismo de la curación botánica (Figura 23).

Bajo la influencia de Lodenwijck, Jacques Gheyn II y Ambrosius Bosschaert crearon sus efectos florales, que posteriormente servirán de modelos a otros pintores. Bosschaert fue el fundador de una dinastía especializada en este tema: tres hijos, 2 cuñados y un yerno continuarán la tradición, empezada por él. Su obra más famosa es el "Florero en una ventana" pintado hacia 1620. En el centro un florero marrón en cuya parte inferior está adornado con rostros en relieve, semejantes a máscaras, densamente adornado con abundancia de flores. Las rosas se inclinan hacia el borde, entrelazadas con jacintos y lirios de los valles. Hacia los lados y hacia arriba y a la izquierda del marco de la ventana se observan entre aquileas diferentes clases de



Figura 23. Ludger Tom Ring el joven. Florero con lirios blancos e irides marrones, 1562, óleo sobre madera de roble 63,4 x 24,6 cm. Munster, Westfälischer Kunstverein.



Figura 24. Ambrosinus Bosschaert. Florero en una ventana. Hacia 1620, óleo sobre madera 64 x 46 cm. La Haya, Mauritshuis.

tulipanes, violetas, caléndulas, anémonas, coronas imperiales y en la parte más alta y central el íride amarillo. Hacia la izquierda, sobre el poyo de la ventana reposan dos claveles, uno en su capullo, el otro plenamente abierto en flor y a la derecha dos extrañas formas de caracoles. Hacia el fondo hay un paisaje marino atravesado por una cadena de montañas y colinas que se desvanecen en un delicado color azul (Figura 24).

En la radiante composición de la naturaleza de Bosschaert, se encuentran reunidas flores que retoñan en diferentes épocas del año, por tanto se trata aquí de un típico arreglo floral ideal. Cuadros como éste fueron realizados para las colecciones de la corte, ya que ofrecían el reemplazo óptico de las flores reales, rápidamente percederas.

La relación entre instrucción, edificación y entretenimiento que es característico de la historia natural, lo es también para el mundo pictórico. En vista del avance de los principios empíricos de la ciencia y de la filosofía y de una valoración de la experimentación sensorial que negaba las implicaciones metafísicas, se estableció entonces de manera intensa, una lucha entre los que intentaban reimplantar las dimensiones religiosas, venida a menos dentro de los contenidos alegóricos, pretendiendo

fijar, en la pintura, el dogmatismo de la fe que justificara la existencia de Dios de cara a los males morales del mundo y las tesis racionales que venían surgiendo desde los comienzos de la ilustración.

Inexorablemente la estética de las naturalezas muertas se despojaría de sus funciones simbólico - religiosas. La semántica de los cuadros se reduciría a tratar problemas seculares, propios del mundo terrenal en que vivimos, a tratar las virtudes y los valores burgueses y populares. Será entonces un reconocimiento al sensualismo.

XV. Resumen y conclusiones.

1. La naturaleza muerta como género pictórico aceptado nace en Holanda en 1650 cuando se le denominó "*Freitagic*" (Cuadro con frutas) y "*Ontbijt*" (Cuadros que representaban banquetes y refrigerios). Estos términos se encuentran en inventarios de cuadros.
2. A la naturaleza muerta, inicialmente se le asignó el rango más bajo en la escala pictórica, ya que la reproducción de objetos inmóviles, restos de comidas, floreros, flores, frutas, documentos, no correspondían a la idea de dignidad y jerarquía,

- que según la etiqueta del absolutismo son expresiones de lo sublime. La naturaleza muerta estaba en el último lugar después de las escenas bíblicas, mitológicas, actos de estado y los retratos.
3. Los pintores de naturalezas muertas exhibieron maestría en la reproducción de los objetos que la sustentaban, es decir, exhibían un extraordinario dibujo, muy realista, apegado a las leyes de la perspectiva. Además descubrieron las diversas tonalidades que tiene cada uno de los colores empleados.
 4. La naturaleza muerta siguió estrictamente la hermenéutica medieval, que indicaba que las cosas tienen junto a su significado cotidiano literal un significado religioso triple relacionado con la fe, un sentido figurado que se refiere a la moral cristiana y un sentido anagógico que se refiere a la postrimería del hombre.
 5. En vista que la esencia de las cosas se declaraba como irreconocible, la Teología de los siglos XV y XVI pudo llenar el vacío epistemológico como una especulación en torno a significados simbólicos. Así el ratón era símbolo del mal. La cáscara dura de una nuez abierta significaría la madera de la cruz, el dulce corazón de la nuez significaría la madera de la cruz, el dulce corazón de la nuez significaría la naturaleza vivificante de Cristo. La mariposa es un símbolo de santidad y resurrección y situada en oposición a la libélula, que era considerada como animal del diablo. Los insectos, las lagartijas se asocian a la idea del mal, un papagayo de plumas verdes defiende los principios espirituales que un ratón, símbolo del mal, intenta destruir. Por tanto, un inocente motivo cotidiano se transformaba de repente, en el escenario reducido de una lucha hagiográfica. El pescado colocado entre el vino y el pan, símbolo de la Eucaristía, se identifican de una manera mística con Cristo, contra quien el mal en forma de escarabajo cornudo, inicia el ataque. Las monedas aluden la pasión de Cristo, puesto que evocan la traición por Judas Iscariote por treinta denarios.
 6. Los Humanistas de los siglos XVI y XVII podían descubrir en esas naturalezas muertas reflexiones morales, alusiones políticas, económicas o socio-culturales.
 7. En las naturalezas muertas holandesas de los siglos XV, XVI y XVII es posible deducir el círculo social y el lugar donde fueron pintadas.
 8. Las naturalezas muertas con escenas de mercado, despertaron apetito y necesidades pero a la vez criticaban de manera solapada este comportamiento consumista tan contrario a las buenas obras como por ejemplo el ayuno.
 9. En las naturalezas muertas de “Cocinas y bodegones” los artistas trascienden del motivo trivial de la economía doméstica al tema religioso de la ofrenda y la pasión. En algunos casos tuvieron significados eróticos. Así el cuadro donde una joven ofrece un higo a un joven, fue considerado obscena para la época, suponían que posteriormente le ofrecía otras cosas. El ganso que la cocinera ha espetado en el asador figuran como símbolos teológicos; se basa en la doctrina de las buenas obras defendida por la Iglesia Católica, en la oposición entre el ayuno y la voluptuosidad de la carne, pero además se ha superpuesto una serie de alusiones eróticas. La imagen del ganso y el espeto significarían una relación sexual, los peces y la zanahoria se consideraron para la época como una alusión abierta al miembro viril. El componente erótico se esfuerza por el aspecto de la servidumbre, que a juicio de sus patronos, eran proclives a la salacidad, lascivia y lujuria.
 10. Hay un tipo de naturalezas muertas que evoca la caducidad de la vida y en el ambiente cristiano a las postrimerías del hombre y por tanto esos pintores se plegaron a la Iglesia cuando introdujo “El drama de la agonía” en sus doctrinas teológicas: El creyente sólo podía ser salvado si hacía penitencia y vivía en contrición permanente; esto no era posible sin ponerse en manos de la Iglesia que se adjudicaría la potestad de absolver los pecados. En los siglos XV y XVI se introdujo la “*Confesio Oris*”, rito que permitía acceder a todos los ámbitos de la vida de los feligreses y que era utilizado como instrumento de control.
 11. Las naturalezas muertas con manzanas, dentro del contexto de la simbología religiosa mariana, encarnaban la liberación y el triunfo del bien sobre el pecado y aludía a la sangre de Cristo, a la dulzura de la Encarnación de Cristo y al amor de Cristo por la Iglesia.
 12. Las naturalezas muertas de jarrones y de flores aludían a la Anunciación de la Virgen María y por tanto un profundo culto mariano.
 13. Los pintores de naturalezas muertas con dulces,

confites y frutas se plegaron al simbolismo religioso. El azúcar fue considerado como la lujuria de esos tiempos, las cerezas y fresas fueron consideradas como las frutas del paraíso.

14. La temática de la naturaleza muerta, a finales del siglo XVI, va a cambiar gracias al prematuro surgimiento de la ilustración que lleva a despojarse de su simbolismo religioso y ocuparse más de los problemas seculares propios del mundo terrenal en que vivimos. Sería entonces un reconocimiento del sensualismo.

REFERENCIAS

1. Berstrom J. Dutch still-life painting in the seventeenth century. Londres. New York; 1956.p.4.
2. Logan A M. Die Entwicklung des Stillebens als teil einer groBeren Komposition in der franzosischem Malerei von Beginn des 14. bis zum Ende des 18. Jahrhundert. Tesis Doctoral Zurich 1968.p.9.
3. Dresdner A. Entstehung der Kunstkritik. Munich 1968.p.91.
4. Milman M. The illusions of reality. Trompe - I oil Paintig. Ginebra, 1968, p.6 Cita a Plinii Secundi. Naturalis Historial. C. Mayhoff, Stuttgart 1967;V:252 (Libro XXXV, 61-63).
5. Chastel H, Clein R. Die Weet des Humanism. Munich 1963.p.199.
6. Horacio. Arts Poetica V 333, citado en la Introducción de Eddy De Longh in Cat. Tot Lering en Vermaak. Amsterdam 1976.p.14-27.
7. Schneider N. Naturaleza muerta. Alemania: Editorial Benedikt Taschen Verlag Gunbh; 1993.p.6-194.
8. Harris E. Velásquez. Tesis Doctoral de Oxford, 1982 p. 37-44.
9. Jacobs J. The Color encyclopedia of the Word Art. Crown Publishers Inc. New York and París 1975.p.9-324.
10. Manrique J, De la Vega G. Poesía Selecta. Sociedad Comercial y Editorial de Santiago de Chile; 1994.p.3-16.

...viene de pág. 81.

Los Glidden habían perdido ya una hija con el mismo defecto cardíaco de Gregory. Este había estado repetidamente enfermo desde las seis semanas de edad. El riesgo de una nueva, no probada y peligrosa operación era simplemente menor que el resultado cierto de no hacer nada. Miller describe vívidamente los eventos que rodearon esta histórica operación. La cirugía marchó bien, pero a las pocas días Gregory presentó neumonía y murió once días después de la intervención. En la autopsia las paredes de las arteriolas de sus pulmones se encontraron tan engrosadas que restringían severamente la circulación pulmonar.

Cuando el retiro de Owen Wangensteen en 1967, Lillehei se desalentó por no sucederlo. Se trasladó a Nueva York como jefe de cirugía en el *New York Hospital-Cornell Medical Center*. El traslado no fue exitoso.

La señora Lillehei permaneció en Saint Paul para atender a sus niños en edad escolar. Solitario, en exilio, Lillehei gastó y malbarató. Sus gustos eran

extravagantes; era impolítico, bebía demasiado. En 1973 fue acusado por evasión de impuestos. Para el Servicio de Impuestos sobre la Renta, un prominente cirujano era una víctima apetecible de la cual hacer un ejemplo. En el juicio sus enredos con varias mujeres se hicieron públicos. Después de su condena, Cornell lo despidió sumariamente. Al mismo tiempo, Lillehei presentó cataratas que, en todo caso, impedían que pudiese operar más. Regresó a su casa en Saint Paul.

Miller describe la caída de Lillehei tan claramente como sus triunfos. Nada puede destruir lo que Lillehei logró. Muchos de sus niños operados están ahora crecidos y casados con sus propios hijos sanos. Los procedimientos que él preconizó son ahora rutinariamente realizados por cirujanos en todo el mundo” (Comentarios de Wilson LG sobre el libro: *King of hearts: The true story of the maverick who pioneered open heart surgery*. En: *J Hist Med and Allied Sciences* 2001;56:99-100).