

ARTE Y CIENCIA
EN EL BARROCO ESPAÑOL
Historia natural, coleccionismo
y cultura visual

JOSÉ RAMÓN MARCAIDA LÓPEZ

CSA

CENTER FOR IBERIAN
HISTORICAL STUDIES
SAINT LOUIS UNIVERSITY 

CEEH
Centro de Estudios
Europa Hispánica



2. Adriaen van Stalbeem, *Las Ciencias y las Artes*. Hacia 1650.
Óleo sobre tabla, 89,9 × 117 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

del Renacimiento, este tipo de cuadros constituyó una auténtica celebración del gusto por la pintura, además de una reivindicación, en el plano simbólico, del carácter intelectual del arte⁴.

Las Ciencias y las Artes guardaría relación con las primeras pinturas de colecciones, realizadas por artistas como Jan Brueghel el Viejo (1568-1625), Frans Francken el Joven (1581-1642) y Hieronymus Francken el Joven (1578-1623) entre las décadas de 1610 y 1640⁵. Son obras que muestran salas profusamente decoradas con cuadros, estatuas, antigüedades y diversos *naturalia* y *artificialia*, y que, por lo general, representan personas y colecciones imaginarias, ocupando un espacio –el gabinete o la galería– ficticio, inventado. Reales o imaginarios, los aficionados de estas pinturas llaman la atención por la suntuosidad y el porte de los que hacen gala mientras contemplan un lienzo o discuten sobre un coral. Estos *cabinets d'amateur* reflejan las aspiraciones de un amplio sector del colectivo de aficionados y coleccionistas, el de la emergente burguesía –que incluye a diversos artistas–, deseosa de acceder a un nuevo estatus social asociado al cultivo de las artes, es decir, a la erudición y el buen gusto, identificable con una riqueza de orden no sólo material, sino también intelectual⁶.

La forma en que la cultura material queda distribuida en estos gabinetes varía, aunque algunos motivos con frecuencia se repiten: estantes con estatuillas, vasijas y piezas antiguas; mesas con



7. Jan Brueghel el Viejo y Peter Paul Rubens, *El Oído*, 1617-1618.
Óleo sobre tabla, 64 × 109,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.



16. David Teniers el Joven, *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas en Bruselas*. 1647-1651. Óleo sobre lámina de cobre, 104,8 × 130,4 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

En muchos otros casos, sin embargo, las obras reproducidas desempeñaban una función simbólica más que testimonial, o una mezcla de ambas, como en el caso que aquí nos ocupa. Ello explicaría la presencia de numerosas pinturas ficticias en los cuadros de gabinete, obras realizadas imitando el estilo de un autor en particular. Así, por ejemplo, el cuadro *La Vista y el Olfato* contiene numerosas reproducciones de obras reales junto a pinturas que imitan el estilo de un artista en cuestión. Entre las obras de Rubens reproducidas, por ejemplo, se encuentran *Marte y Venus*, *Los leopardos*, *La Bacanal*, *La cacería del tigre, león y leopardo*, *Retrato de Carlos el Temerario*, o el *Retrato de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia*⁴¹.

Tanto en el caso de *La Vista y el Olfato* como en el de su pareja, *El Oído, el Tacto y el Gusto*, el tema de la imitación y la copia se vuelve algo más complejo si cabe puesto que, según han propuesto los estudiosos, estas obras serían una *réplica* de dos pinturas encargadas en 1617 para los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia, cuadros que desaparecieron en el incendio del palacio de Coudenberg en Bruselas en el año 1731. Nos encontraríamos, por tanto, no ante una obra de colaboración entre Brueghel y Rubens –como precisa el inventario de 1636–, sino ante un ejercicio de copia de estos originales posteriormente perdidos, a cargo del propio Brueghel en colaboración con otros autores: Gerard Seghers (1591-1651), Frans Francken el Joven, Hendrick van Balen (1573-1632) y Joost de Momper (1564-1635)⁴². Lo que antes parecía una microcolección de obras de Rubens, probablemente realizadas bajo la supervisión del

Así, en una carta fechada el 2 de noviembre de 1629, el entonces embajador de Inglaterra en Madrid, Francis Cottington, alude de nuevo a la popularidad del coleccionista: «the booke of drawings of Leonardo de Vinze wich is in Don Juan de Espinas hands, whoe everie man at Madrid knowes, and Vizente Juarez best, whoe is the wenches father that sings soe well»⁶⁷. Gracias a otra carta enviada al conde de Arundel, con fecha del 7 de agosto de 1631, sabemos que Espina abandonó Madrid por orden de la Inquisición, lo que explicaría su estancia de varios años en Sevilla y justificaría de algún modo el tono del memorial que desde allí envió al rey⁶⁸.

Volviendo a la carta del padre Sebastián González, en ella se advierte cierto aire despectivo a propósito de los gustos coleccionistas de Espina y el tipo de actividad intelectual desarrollada en torno a ellos: gasto desmesurado y erudición viciada por la adulación. Es una opinión bastante distinta a la expresada por Quevedo en su semblanza, cuando escribe que

siendo la asistencia de su casa la más docta, su conversación la más segura, sus ejercicios los más honestos y tales, que allí se lograban las horas que en otras partes se desperdician, pasándose el día sin contarle los pasos; y podemos decir que allí sólo el entretenimiento fue inculpable y la recreación sin malicia⁶⁹.

Finalmente, las alusiones a la casa encantada, a la ausencia de sirvientes —más adelante veremos que se pensaba que Espina empleaba autómatas contruidos por él mismo—, son testimonio del aire de misterio que parecía envolver tanto su persona como su colección. Un aire de misterio, como recoge la carta del padre González, que marcó incluso las circunstancias de su propia muerte: «En fin, un día se fué á San Martin, que es una de las parroquias de esta villa, y pidió le diesen el Viático, y dado avisó al cura que dentro de dos horas le llevasen la Extremauncion. Lleváronse; avisó dónde dejaba su testamento y dende á pocas horas murió». A continuación, la carta desvela algunos detalles acerca de las peculiares instrucciones que dejó Espina en relación a su entierro y a la distribución de sus preciadas posesiones:

Algunos conocidos suyos le asistieron y dieron al punto aviso de su muerte, y acudiendo allá y abriendo el testamento, dicen se manda enterrar en su parroquia; que la sepultura tenga de ancho cinco varas, y se les dé á los sepultureros por el trabajo 400 rs., y que si tuviese cuatro dedos menos, no mas de ciento. Que á S. M. se le den 24 instrumentos músicos exquisitos que tiene, y el cuchillo y venda con que degollaron á D. Rodrigo Calderon, y que le advirtiesen, cuando tomase el cuchillo, fuese por tal parte, porque siendo por otra amenazaba fatal ruina á una grande cabeza de España. Item: manda á S. M. una villa que él llamaba Angélica, que dicen la apreciaba en mas de 30,000 escudos, porque tenia en ella cosas riquísimas y de grande curiosidad. Otras mandas hace á otras personas; lo demás de sus bienes, que

son muchos, deja á pobres. Ordena se venda su casa, con condicion que quien la comprare compre cuanto en ella hay, y que desta suerte se le dé y no de otra manera. Manda que si muriere vestido le metan en un ataud sin bayeta dentro ni fuera, y si en la cama le envuelvan en las sábanas en que falleciere en el dicho ataud; que solo vayan cuatro clérigos á su entierro con la cruz y no lleve ninguno capa; que su cuerpo lo lleven cuatro pobres y otros cuatro con hachas, y ruega y pide á sus amigos que ninguno le acompañe, y que no se le diga misa de cuerpo presente, sino 2,000 misas rezadas por su alma. Para cumplimiento de este testamento deja por su testamentario al señor Conde-Duque, y que por sus ocupaciones nombre siete⁷⁰.

Detengámonos ahora en la colección, en los tesoros que albergaba Juan de Espina en su célebre casa madrileña. La información más detallada la ofrece Vicente Carducho, quien describe la colección de Espina en dos textos. El primero de ellos es un informe redactado tras una visita a la famosa casa, realizada, a petición del propio Juan de Espina, el día 10 de abril de 1628, dos días antes de que éste abandonara Madrid con destino a Toledo, primero, y Sevilla, después. El texto se incluyó en el ya mencionado *Memorial* que Espina envió a Felipe IV en el año 1632⁷¹.

Según cuenta Carducho, la visita duró varias horas, desde el mediodía hasta las ocho de la noche, tiempo empleado por el anfitrión, «con su acostumbrada cortesía y celo», para mostrar lo mejor y más admirable de su colección. Entre las «cosas de grandísima estimación y excelencia» que Carducho vio había

modelos originales, pinturas, dibujos, iluminaciones, estampas, y todas originales y de diferentes materias de maestros, artífices insignes y así mismo extraordinarios y costosísimos relicarios, escritorios, escrivanías, cajas y cofrecillos de ébano, marfil y nácar de extraordinarias hechuras, y embutidos y dentro de ellas muchas curiosidades de pájaros, camafeos, cornerinas y otras muchas cosas de marfil, cera, bronce, plata y oro y de otras materias.

Añade Carducho que Espina le enseñó también «gran cantidad de instrumentos, pistolas, libros y otras muchas cosas», «todas muy excelentes y singulares». Concluye su descripción reconociendo no haber visto antes «tanto y tan bueno junto», y «que se podía ir muchas leguas para ver cosas de tanta estimación y precio, porque muchas de ellas no puede alcanzar a entender del modo que se habían obrado».

Esta información se complementaría unos años más tarde con la descripción de la colección de Espina incluida por Carducho en su obra *Diálogos de la Pintura*, publicada en 1633⁷². En una parte del libro donde Carducho ofrece un resumen de lo más destacado del coleccionismo en la corte madrileña, la conversación entre el Maestro y el Discípulo se centra en el caso de Juan de Espina.

Discípulo: Dizenme, que la casa, y Pinturas de don Iuan de Espina, son particulares, y de grande valor.

Historia naturae: una colección singular

Es en esta franja temporal donde hay que situar la obra de Juan Eusebio Nieremberg. «En la Biblioteca Real de San Lorenzo de El Escorial se conservan las obras del sabio Francisco Hernández quien por mandato de Felipe II recorrió el Nuevo Mundo para investigar sus características. La obra autógrafa de este autor la tengo ante mí»²⁹. Estas palabras del propio Nieremberg dejan constancia de uno de los elementos diferenciadores que hacen que su tratamiento de los materiales hernandinos merezca una atención especial: nuestro jesuita pudo trabajar directamente con textos manuscritos del propio Hernández. Lo más probable es que la obra autógrafa a la que alude Nieremberg fuera el conjunto de borradores de los textos de Hernández, que el médico toledano conservó hasta su muerte, y que al cabo de un tiempo acabó formando parte de la biblioteca del Colegio Imperial³⁰. Sin embargo, en ocasiones Nieremberg alude a los manuscritos de Hernández depositados en la biblioteca de El Escorial en un sentido que parece indicar que éstos fueron los materiales que consultó y transcribió³¹. Asumamos, pues, que nuestro jesuita conoció tanto los borradores conservados en la biblioteca del Colegio Imperial como los materiales depositados en El Escorial. Lo importante en cualquier caso es que, a diferencia de algunos proyectos editoriales antes mencionados, la obra de Nieremberg pudo beneficiarse de un acceso al trabajo de Hernández más directo y prolongado.

Es probable que Nieremberg dedicara buena parte de los últimos años de la década de 1620 al estudio de estas fuentes, con motivo de sus obligaciones al cargo de la cátedra de Historia Natural así como de sus proyectos editoriales. De hecho, su familiaridad con los materiales hernandinos es ya evidente en obras anteriores a *Historia naturae*, como *Prolusión a la doctrina y historia natural* (1629) –un resumen elaborado de su lección inaugural en los Reales Estudios del Colegio Imperial (fig. 26)– o las ya mencionadas *Curiosa filosofía* y *Ocultia filosofía*³². Así, por ejemplo, es significativa la referencia que se hace en *Prolusión* al colibrí, una criatura que fascina a Nieremberg por constituir un modelo moderno y exótico del tipo de muerte y resurrección que desde la antigüedad se atribuía al ave fénix. Nieremberg no sólo menciona, entre elogios, la labor naturalista de Hernández, sino que reproduce extractos de la parte de sus manuscritos donde se describe esta criatura en cuestión³³. Hasta donde yo sé, esta cita constituye la primera aparición impresa de los materiales hernandinos en un libro publicado en España³⁴.

Con todo, donde verdaderamente cobra importancia la labor recopiladora de Nieremberg es en *Historia naturae*. Como él mismo reconoce en numerosas ocasiones, muchas de las descripciones recogidas en el libro son copias literales de los manuscritos hernandinos, aunque el nombre de Hernández no aparezca siempre mencionado explícitamente³⁵. Así, los libros IX-XVI de *Historia naturae* contienen numerosos



25. Frontispicio de *Rerum medicarum Novae Hispaniae thesaurus*, de Francisco Hernández (Roma, Vitalis Mascardi, 1651, in-fol.). Grabado a buril. Providence, The John Carter Brown Library.

Capítulo 4

Historia natural, conocimiento médico y representación visual en la Nueva España: las ilustraciones de la expedición de Francisco Hernández

En su historia del monasterio y palacio de San Lorenzo de El Escorial, publicada entre 1595 y 1605, José de Sigüenza (1544-1606) describe la decoración de una de las estancias del palacio, la denominada «Sala del Mediodía», en los siguientes términos:

Ésta también tiene muchas diferencias de cuadros que son de consideración; retratos del natural de muchas cosas que se ven en nuestras Indias: unos de muchas diferencias de aves, con el mismo color de sus plumas; otros de variedad de animales grandes y pequeños, aunque reducidos los grandes y los más de ellos a formas pequeñas porque cupiesen en los lugares que pretendía ponerse, como lo veremos cuando vengamos a tratar de la librería de mano. Hay también otra diferencia de los que llaman reptiles, que en castellano comúnmente llamamos sierpes, tomando del latín el vocablo, en particular culebras, víboras, lagartos, caimanes, escorzones, sapos y otras mil sabandijas. En otros cuadros, en ciertos diseños y perspectivas de jardines, huertos, claustros y fuentes, hay gran variedad de plantas y hierbas con raíces, hojas, frutos, flores, coloridas al natural; aunque mucho de ello juntado con artificio, no más de para hacer vistas y apariencias, componiendo de unas con otras, que entretienen harto la vista y aun la engañan¹.

Animales y aves, reptiles y plantas. El efecto de este conjunto de imágenes debía de ser extraordinario. No sólo por la viveza de los colores y la variedad de las formas: se trataba de criaturas y especímenes novedosos y curiosos; expuestos para despertar admiración en un espacio –la antecámara adyacente a los aposentos del rey, donde se esperaba para recibir audiencia– deliberadamente buscado para incitar su contemplación.



43 y 44. Coyote y Vizcachas, en *Historia naturae*, de Juan Eusebio Nieremberg (Amberes, Officina Plantiniana Balthasar Moreti, 1635, in-fol.). Entalladura; Christoffel Jegher (grabador). Providence, The John Carter Brown Library.

con una imagen, mientras que otros, mucho más extensos y ricos en información, no incluyen ilustraciones. ¿A qué se debe? ¿Quién tomó este tipo de decisiones? Como veremos más adelante, lo más probable es que se tratara de medidas adoptadas por el impresor del libro, el entonces director de la Officina Plantiniana en Amberes, Balthasar Moretus (1574-1641), nieto de Christophe Plantin (h. 1520-1589). En todo caso, la estrategia seguida a la hora de realizar las cinco imágenes recién descritas no deja de ser

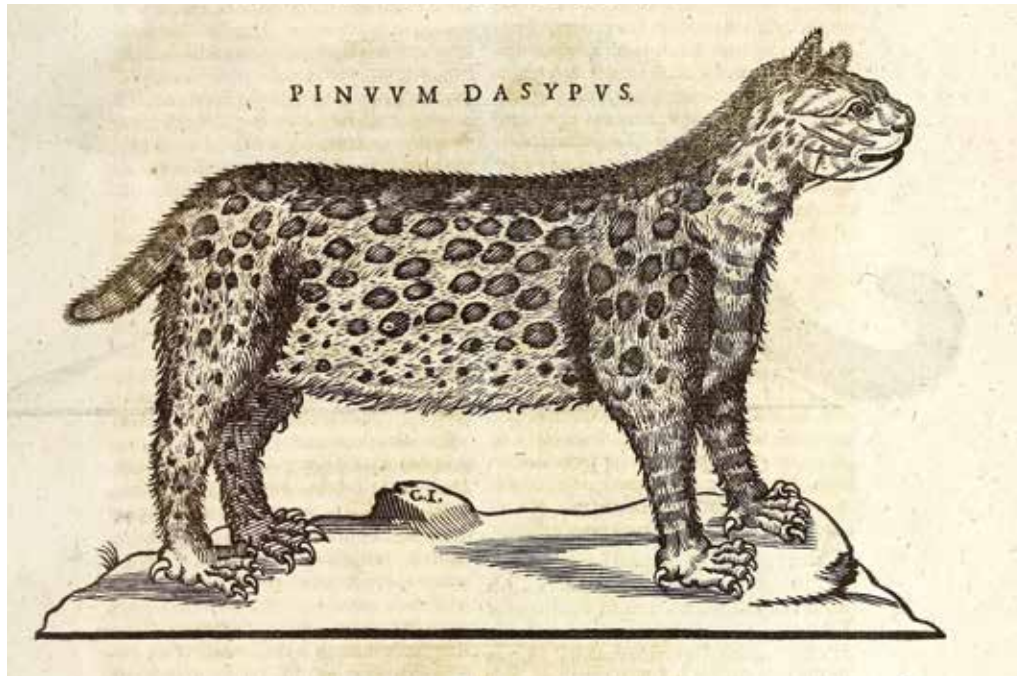
interesante: partiendo de un repertorio de estampas naturalistas conocido en la época, ciertos rasgos de una serie de animales son reinterpretados para representar otras criaturas; en algunos casos, la imagen de un animal del Viejo Mundo sirve de modelo para construir el retrato de su equivalente americano. Estos ejemplos no sólo ilustran la maleabilidad de las fuentes visuales; también muestran que las maneras de construir la representación visual de la naturaleza peregrina podían ser muy diversas, en respuesta a intereses epistémicos y criterios de orden práctico.

Finalmente, entre los grabados de *Historia naturae* basados en otras imágenes, cabe mencionar una ilustración dedicada a la flor de la pasión. Más adelante en el libro abordaremos la cuestión de su iconografía y la fuente de la que deriva.

Si sumamos estos veintitrés grabados que acabamos de describir a los treinta y dos que fueron impresos con las matrices reutilizadas de la Officina Plantiniana, el resultado es un conjunto de cincuenta y cinco imágenes. Recordemos que el número total de ilustraciones incluidas en *Historia naturae* es de setenta. Los quince grabados restantes no parecen estar basados en modelos publicados previamente, y, por lo tanto, constituyen imágenes «nuevas» —aunque este tipo de afirmaciones han hacerse con cautela, sobre todo si consideramos la diversidad de materiales visuales existentes en este periodo.

Christoffel Jegher y el arte del grabado en madera

Antes de describir estas quince ilustraciones en detalle, consideremos la siguiente cuestión: ¿quiénes fueron los responsables de ejecutar los grabados del libro de Nieremberg que no se imprimieron con las matrices recicladas? Veintisiete de ellos incluyen el monograma del grabador flamenco Christoffel Jegher (1596-1652/1653), quien trabajó al servicio de la Officina Plantiniana de Amberes durante casi dos décadas, entre 1625 y 1643 aproximadamente²². Experto en la técnica de la entalladura, Jegher tuvo a su cargo la producción de todo tipo de imágenes destinadas a los múltiples proyectos de la mencionada casa editorial: desde marcas de impresor, elementos decorativos e iniciales ilustradas de uso generalizado hasta ilustraciones para ediciones de textos bíblicos y otros tratados de diversas temáticas. Jegher es conocido, sobre todo, por un proyecto realizado a principios de la década de 1630 en colaboración con Rubens, otro artista del entorno de la imprenta plantiniana y buen amigo de Balthasar Moretus. Este proyecto consistió en la realización de una serie de elaboradas estampas (véanse, por ejemplo, figs. 45 y 46) basadas en diseños del propio Rubens y ejecutadas bajo su atenta supervisión. William M. Ivins ha descrito estas obras como «the last great woodcuts to be made in the older technique of knife work»²³.



49. *Ocotochtli*, en *Historia naturae*, de Juan Eusebio Nieremberg (Amberes, Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1635, in-fol.). Entalladura; Christoffel Jegher (grabador). Providence, The John Carter Brown Library.



51. *Mapach*, en *Historia naturae*, de Juan Eusebio Nieremberg (Amberes, Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1635, in-fol.). Entalladura; Christoffel Jegher (grabador). Providence, The John Carter Brown Library.



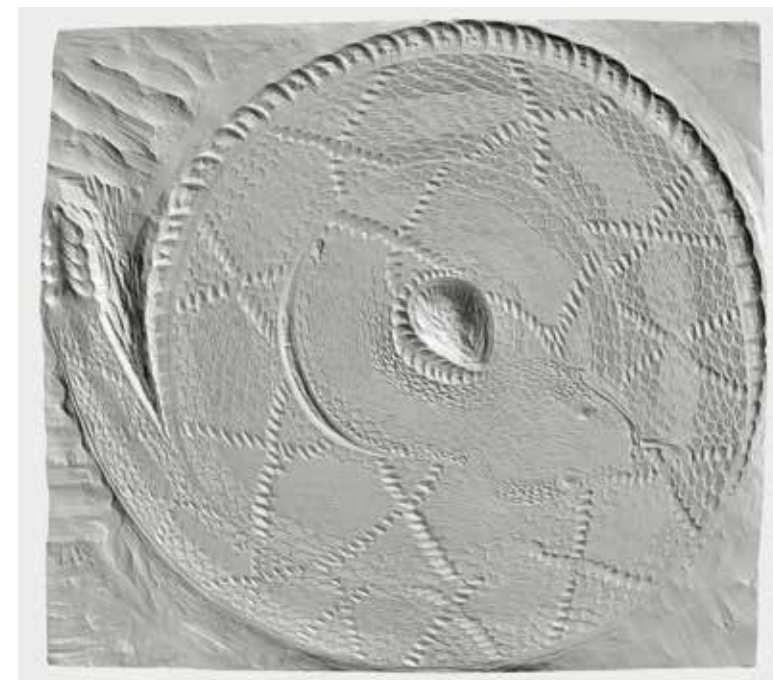
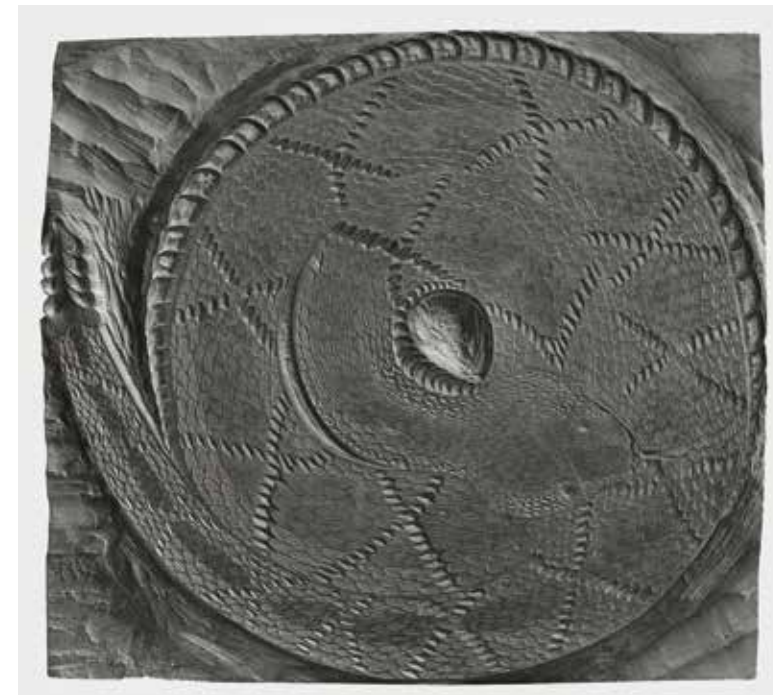
50. *Hoitztlacuatzin*, en *Historia naturae*, de Juan Eusebio Nieremberg (Amberes, Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1635, in-fol.). Entalladura; Christoffel Jegher (grabador). Providence, The John Carter Brown Library.

En segundo lugar, detengámonos en el grabado que figura en el capítulo dedicado a los «animales con púas» (fig. 50). Representa al *hoitztlacuatzin*, una especie de puercoespín americano (posiblemente un coendú mexicano)²⁹. La imagen ilustra muy bien la destreza de Jegher a la hora de representar las diferentes texturas y contrastes cromáticos causados por la superposición del pelaje y las púas que cubren la cabeza, el cuerpo y la cola del animal. Es muy interesante observar, por ejemplo, cómo las incisiones individuales sobre la madera logran captar la apariencia y la diferencia de color de las espinas del coendú. Encontramos otro ejemplo de esta finura a nivel técnico en la imagen del *mapach* –palabra náhuatl– o mapache (fig. 51). El grabado capta de manera muy convincente las manchas negras y blancas que cubren el pelaje del animal, exceptuando sus manos y pies, de apariencia casi humana, de los cuales el mapache se sirve para robar objetos; de ahí su nombre, que en náhuatl significa «ladrón»³⁰.

En tercer lugar, cabe destacar la imagen del *tlacuatzin* (zarigüeya) antes mencionada (fig. 52). Se trata de uno de los grabados más imponentes de todo el libro, no sólo por su tamaño –ocupa prácticamente todo el folio– sino también por su refinada factura³¹. Representa a una zarigüeya hembra y a sus crías, que parecen emerger de la bolsa o marsupio –uno de los atributos de este animal del Nuevo Mundo que más asombro e interés suscitó entre los cronistas y naturalistas europeos–. Asimismo, la imagen muestra



58. *Domina serpentum, sive Teuhtlacocauhqui*, en *Historia naturae*, de Juan Eusebio Nieremberg (Amberes, Officina Plantiniana Balthasar Moreti, 1635, in-fol.). Entalladura; Christoffel Jegher (grabador). Providence, The John Carter Brown Library.



59 y 60. Christoffel Jegher, *Domina serpentum, sive Teuhtlacocauhqui*. Taco de madera para entalladura. Amberes, Museum Plantin-Moretus, inv. MPM.HB.03900. Visualización de la información de relieve y color (arriba) y de relieve (abajo) obtenida con el escáner Selene PSS © Factum Foundation for Digital Technology in Preservation.

A partir de estas consideraciones podemos extraer dos conclusiones. En primer lugar, a nivel de teoría, al menos, el ejercicio de imitar la naturaleza desempeña un papel relativamente menor según una concepción de la pintura que valora la imitación, pero que la considera accesoria con respecto a otros aspectos de la labor pictórica, como son la inventiva y el *disegno*. En segundo lugar, según la jerarquía propuesta por Carducho y Pacheco, las imágenes de motivos naturalistas, bien sea en formato autónomo o como elementos en una composición más amplia, quedarían relegadas a los niveles más bajos. Esta diferencia de prioridades la expresa bien Pacheco al señalar, a propósito del género de las naturalezas muertas:

Los que en este tiempo pintan pescaderías, bodegones, animales, frutas y países [...] aunque sean grandes pintores en aquella parte, no aspiran a cosas mayores, con el gusto y facilidad que hallan en aquella acomodada imitación y así, las repúblicas y reyes no se valen dellos en las cosas más honrosas y de mayor majestad y estudios³⁴.

El mundo natural en imágenes: el caso de la flor de la pasión

Como ha señalado Peter Cherry, la valoración que hace Pacheco de la pintura de naturalezas muertas, aun siendo más positiva y abierta que la de Carducho, resulta insuficiente³⁵. Y es que, en el contexto español, el trabajo de artistas como Juan Sánchez Cotán, Juan Fernández *el Labrador* (activo durante las décadas de 1620 y 1630) o los mencionados Van der Hamen y Velázquez, por ejemplo, desafía claramente la visión reduccionista, demasiado intelectual, que se desprende del *Arte de la Pintura*, y que es más severa aún en los *Diálogos* de Carducho. De hecho, el grado de sofisticación de muchas pinturas es la mejor prueba de lo elaborada y compleja que podía llegar a ser la aparentemente trivial imitación de la naturaleza³⁶ (fig. 70). Por otro lado, las numerosas entradas referidas a estos cuadros en los inventarios realizados durante la primera mitad de siglo XVII ponen de manifiesto el notable interés de los coleccionistas por este género pictórico³⁷.

Bodegones, floreros, fruteros; paisajes, escenas de caza, escenas de mercados. Desde principios del siglo XVII la naturaleza comienza paulatinamente a instalarse en el interior de palacios y residencias (figs. 71 y 72); una ocupación de los espacios, una presencia virtual de gran interés para la historia del conocimiento natural. Para empezar, se trata de una naturaleza ficticia, artificiosa; resultado, a veces, de un ejercicio de copia preciso y fidedigno, o producto, en cambio, de una representación idealizada, mediada por la fantasía o el capricho. Una naturaleza, además, no siempre basada en «el natural». Según queda recogido en los tratados sobre pintura, o se advierte al comparar los motivos



70. Juan Sánchez Cotán, *Naturaleza muerta con membrillo, repollo, melón y pepino*. Hacia 1602. Óleo sobre lienzo, 68,9 × 84,5 cm. San Diego, The San Diego Museum of Art.

representados en los cuadros, muchas de las imágenes que parecen retratos «del natural» en realidad están basadas en otras imágenes. Pacheco, por ejemplo, al referirse a la pintura de aves y animales recomienda realizar estudios del natural en telas separadas, de manera que sirvan como modelos para composiciones posteriores. Pero también sugiere la alternativa de recurrir a modelos de otros autores, como Bassano –probablemente se refiere a Jacopo Bassano (h. 1515-1592)–, «tan excelente, que, a veces, es más seguro imitar sus animales que el natural, por tenerlos reducidos a una manera fácil y práctica»³⁸. Asimismo, se advierte la presencia reiterada de ciertos elementos naturales en la obra de un mismo artista. Imitación de imitaciones, copia de copias. Este recurso a una naturaleza «persistente» –que obedecía, claramente, a una cuestión práctica: agilizar la producción– caracterizaría la obra de casi todos los artistas dedicados a plasmar aspectos de la realidad

Capítulo 7

Conocimiento natural, cultura visual y preservación en la Edad Moderna

En una carta fechada en agosto de 1623, Peter Paul Rubens comunica a su amigo Nicolas-Claude Fabri de Peiresc su intención de encargar una réplica del *perpetuum mobile* diseñado por Cornelius Drebbel. Se trataría de una copia del instrumento completo, «con una caja, para tenerlo junto a mí en mi estudio privado». Tras sugerir que le regalaría muy gustoso una réplica al propio Peiresc, Rubens añade: «Con tal de que tengas buenos contactos en Marsella, gracias a la ayuda de ciertos comerciantes hallaremos los medios para que te llegue hasta la Provenza sin ningún percance»¹. Más de un año después, en diciembre de 1624, Rubens confirma en una carta al hermano de Peiresc, Palamède de Fabri, Sieur de Valavez, el envío de un *perpetuum mobile* a París. Y escribe:

Creo que lo correcto será enviar el instrumento a Aix de la misma forma, asumiendo que llegue a París en buenas condiciones. En cualquier caso, si pudiera, por favor, quitar la cubierta y levantar el paño lo suficiente como para ver el tubo de cristal; si lo halla intacto puede estar seguro de que el resto estará bien. Sólo hay peligro con el tubo; el recipiente es muy sólido y resistente².

El viaje desde Amberes será largo y penoso por el mal tiempo, vaticina Rubens. Por ello solicita a su corresponsal en París que, más allá del precio convenido para este tipo de encargos, recompense al mensajero, Antoine Souris, por su celo en el transporte de tan delicado instrumento. Gracias a otra carta de Rubens a Palamède fechada en enero de 1625 sabemos que el instrumento llegó a París en perfecto estado³. A falta de una carta del propio Peiresc, todo hace suponer que el *perpetuum mobile* llegó finalmente a Aix⁴.

Fragilidad, durabilidad. Éstos son los temas que más preocupan a Rubens en relación con el envío de este instrumento. Importa que llegue intacto, importa que se conserven todas sus partes. En la misma carta a Peiresc, Rubens hace referencia a otro

El ave del paraíso en la cultura visual europea de la Edad Moderna

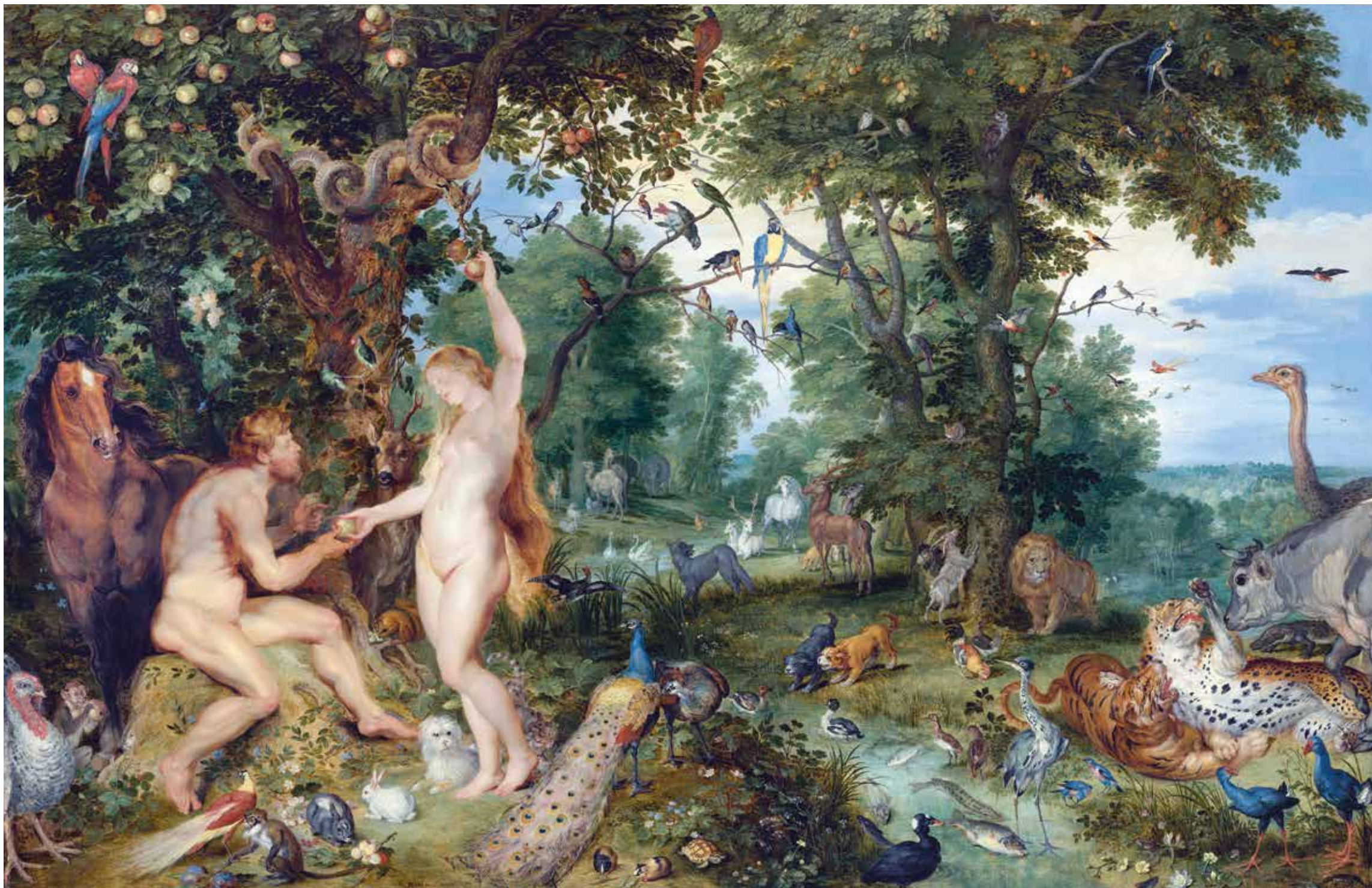
En lo que concierne a las imágenes del ave del paraíso, el libro de Nieremberg, como sucede con la información recogida en los textos, constituye un ejercicio de recopilación, no exento, sin embargo, de interés si uno se propone rastrear, a la manera de William Ashworth Jr, la presencia recurrente, persistente, de ciertas ilustraciones en sucesivos tratados de temática naturalista⁸⁵.

Son tres las imágenes de *manucodiatas* reproducidas en *Historia naturae*, una cantidad significativa, teniendo en cuenta la desproporción apreciable entre el amplio elenco de elementos naturales descritos y el número de ilustraciones que acompañan a los textos. La primera imagen (fig. 89) es una versión muy similar a la ofrecida por Gessner en el volumen tercero de su *Historiae animalium*⁸⁶ (véase fig. 82). Si comparamos ambos grabados, es evidente que Jegher siguió muy de cerca el prototipo de Gessner, tanto en lo que concierne a la disposición general del cuerpo del ave como a la minuciosa representación de la delicada textura de las plumas. El taco de madera original permite apreciar la destreza técnica requerida para elaborar unos cortes tan precisos⁸⁷. Reproducida en numerosas obras posteriores, incluyendo otras publicaciones del propio Gessner, la entalladura original de 1555 constituyó durante un tiempo la referencia visual más conocida del ave del paraíso. Así, por ejemplo, autores como Pierre Belon, Pierre Boaistuau (1517-1566) y Ambroise Paré incluyeron versiones de esta imagen en sus trabajos⁸⁸.

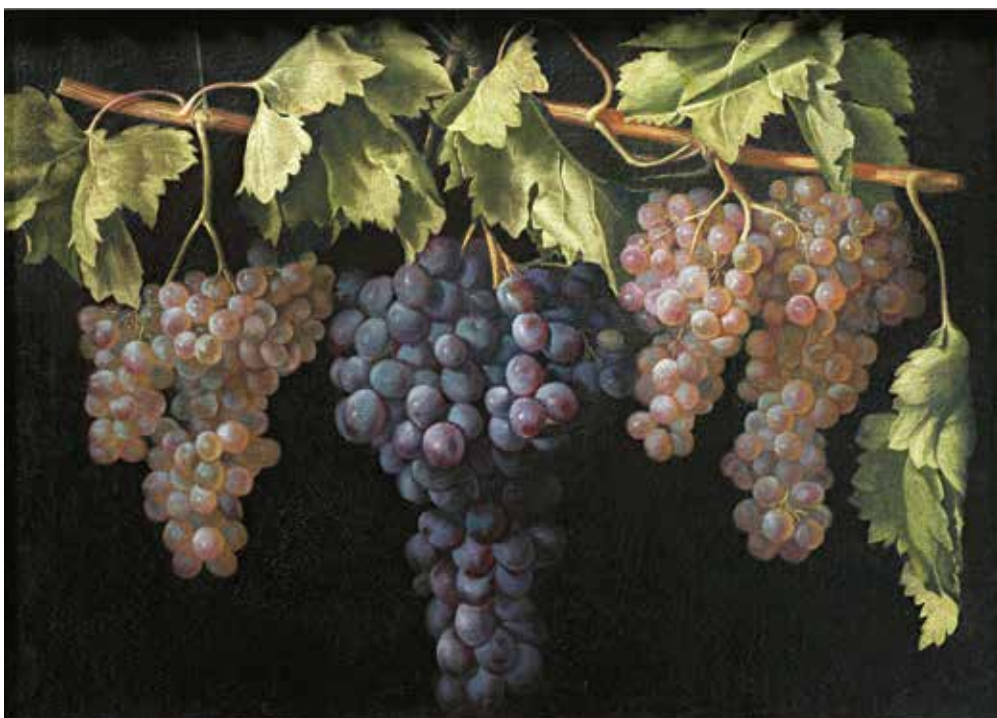
El grabado de Gessner no fue la primera representación del ave del paraíso de la que se tiene constancia –si nos ceñimos al contexto cultural europeo, por supuesto–. Sobre esta cuestión, los estudiosos coinciden en que un dibujo a punta de plata, realizado entre 1522 y 1525 por el artista alemán Hans Baldung Grien (1484/1485-1545), constituye la primera imagen de un ave del paraíso realizada en Europa⁸⁹. Otras de las primeras representaciones de la *manucodiata* son una imagen tallada en el borde de un tablero de madera de un juego de backgammon firmado por Hans Kels el Viejo (1480-1559), con fecha de 1537; una miniatura a color en el libro de horas *Horae Beatae Mariae Virginis*, más conocido como «Las Horas de los Farnesio», ilustrado por el artista de origen croata Giulio Clovio (Julije Klović, 1498-1578), entre los años 1539 y 1546; y una imagen bordada en el tapiz *La barca de Venus*, realizado según un diseño de Giulio Romano (1499-1546) en torno al año 1540⁹⁰. Cabe destacar también un importante retrato en estampa del sultán del Imperio otomano Solimán el Magnífico (1494-1566), realizado en Venecia hacia 1540 (fig. 90). Esta extraordinaria entalladura, sobre la que volveremos más adelante, muestra a Solimán portando un vistoso casco-corona adornado con perlas, piedras preciosas y un penacho de ave del paraíso⁹¹. En la estampa puede apreciarse una de las dos plumas traseras, semejantes a gruesos hilos negros, características de muchas especies de ave del paraíso y uno de los elementos distintivos a la hora de identificarlas en las imágenes de la Edad Moderna.



89. Ave del paraíso, en *Historia naturae*, de Juan Eusebio Nieremberg (Amberes, Officina Plantiniana Balthazaris Moreti, 1635, in-fol.). Entalladura: Christoffel Jegher (grabador). Providence, The John Carter Brown Library.



99. Jan Brueghel el Viejo y Peter Paul Rubens, *El paraíso terrenal y la caída de Adán y Eva*.
1614-1617. Óleo sobre tabla, 74,3 × 114,7 cm. La Haya, Mauritshuis.



112. Juan Fernández el Labrador, *Bodegón con cuatro racimos de uvas*. Hacia 1636. Óleo sobre lienzo, 45 × 61 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

más perturbador es que la realidad de los objetos queda en cuestión. ¿Son reales? ¿Realmente existen en el estudio de Kalf? ¿O son objetos ideales, basados en los principios de los objetos reales pero alejándose de ellos hacia un espacio de perfección imaginaria?³³

Estas alusiones a lo efímero, a lo inconsistente, nos conducen al segundo punto en que me gustaría detenerme a propósito de la pintura de *vanitas*. Se trata del efecto de extrañamiento que producen las obras que se concentran en una parcela muy concreta de la realidad, cuadros en los que parece que el elemento humano ha desaparecido, puesto que todo lo humano, a esa escala, resulta insignificante³⁴. Dentro de la producción pictórica de Pereda, un buen ejemplo de esto sería su *Bodegón con nueces*, realizado en el año 1634³⁵. Pero también podemos pensar en la obra de otros autores coetáneos, como los cuadros de pequeño formato de Juan Fernández el Labrador y Miguel de Pret (1595-1644), basados en motivos aislados –flores, racimos de uvas colgados de cuerdas– representados a tamaño real sobre un fondo oscuro³⁶ (figs. 112 y 113).



113. Miguel de Pret, *Dos racimos de uvas con una mosca*. 1630-1644. Óleo sobre lienzo, 29 × 38 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

En todos estos ejemplos nos encontramos ante un singular juego de escalas. Por un lado, la pintura de Pereda, debido al cuidado con el que atiende a los detalles y las texturas, y por su formato circular, parece evocar el efecto de una lupa³⁷. Según comenta Cherry, «en estos primeros trabajos, Pereda parece responder al naturalismo botánico de la pintura de bodegones flamenca y holandesa y también vuelve al espíritu de investigación científica que motivó a Sánchez Cotán, y a otros pintores tempranos del bodegón en España»³⁸. En efecto, la proximidad visual de estas nueces con los cráneos de los tratados anatómicos, o con las calaveras que el propio Pereda reproduce, es manifiesta. Lo que observamos constituye, en último término, el resultado de un peculiar ejercicio de disección, como señaló en su día William B. Jordan³⁹. La obra de Fernández el Labrador y Pret, por otro lado, al reducir el tamaño del cuadro, pero no la escala de los motivos retratados, consigue que lo real representado adquiera cierto aire de ficción engañosa y extraña.

Extrañeza, perplejidad. Estas pinturas logran que motivos tan familiares y cercanos como unas nueces o unas uvas se vuelvan elementos distantes, sorprendentes,