



Todos nuestros catálogos de arte  
All our art catalogues  
desde/since 1973

---

**DE LA VIDA DOMÉSTICA  
BODEGONES FLAMENCOS Y HOLANDESES  
DEL SIGLO XVII**

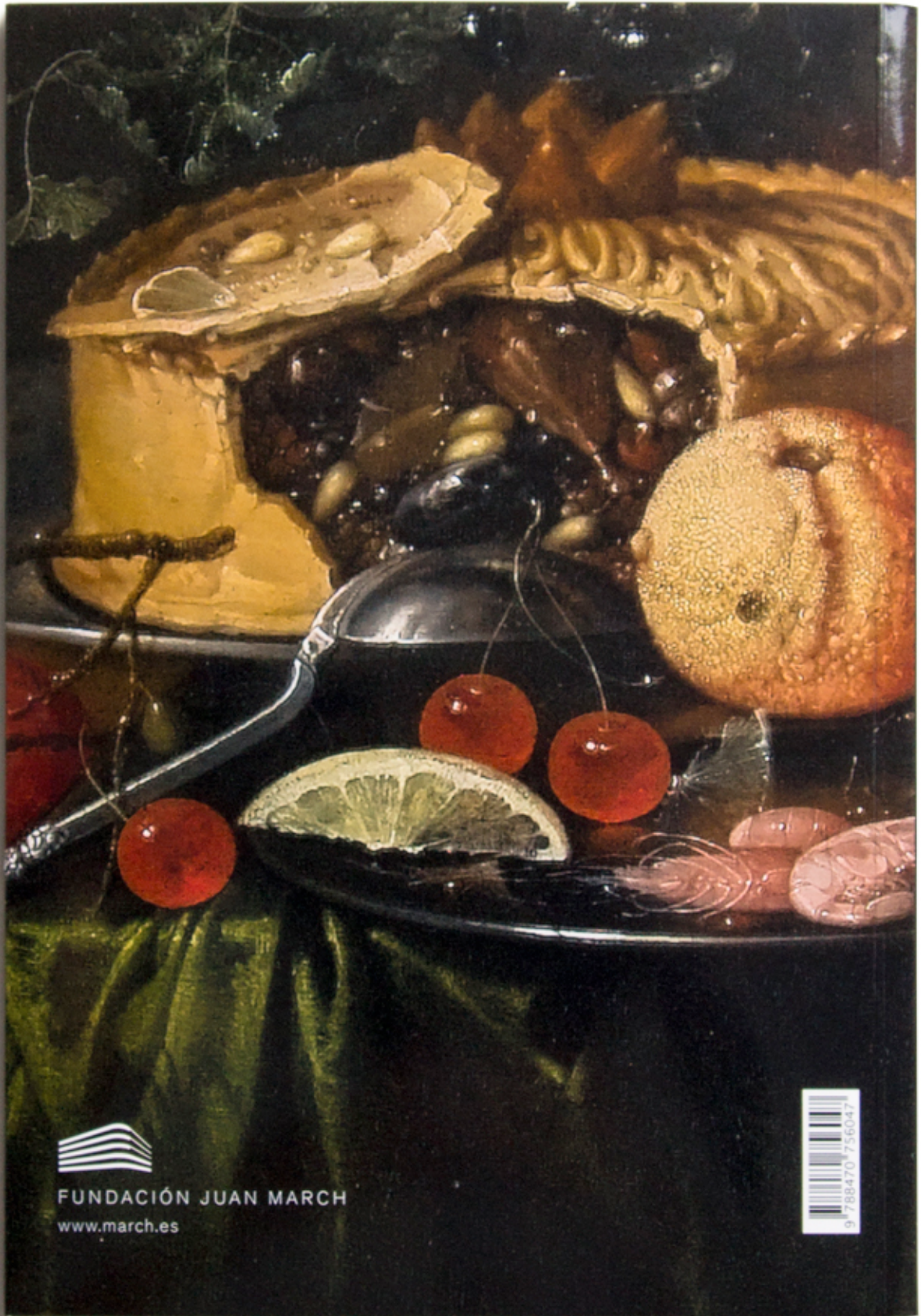
2013

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

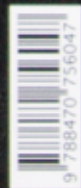
Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



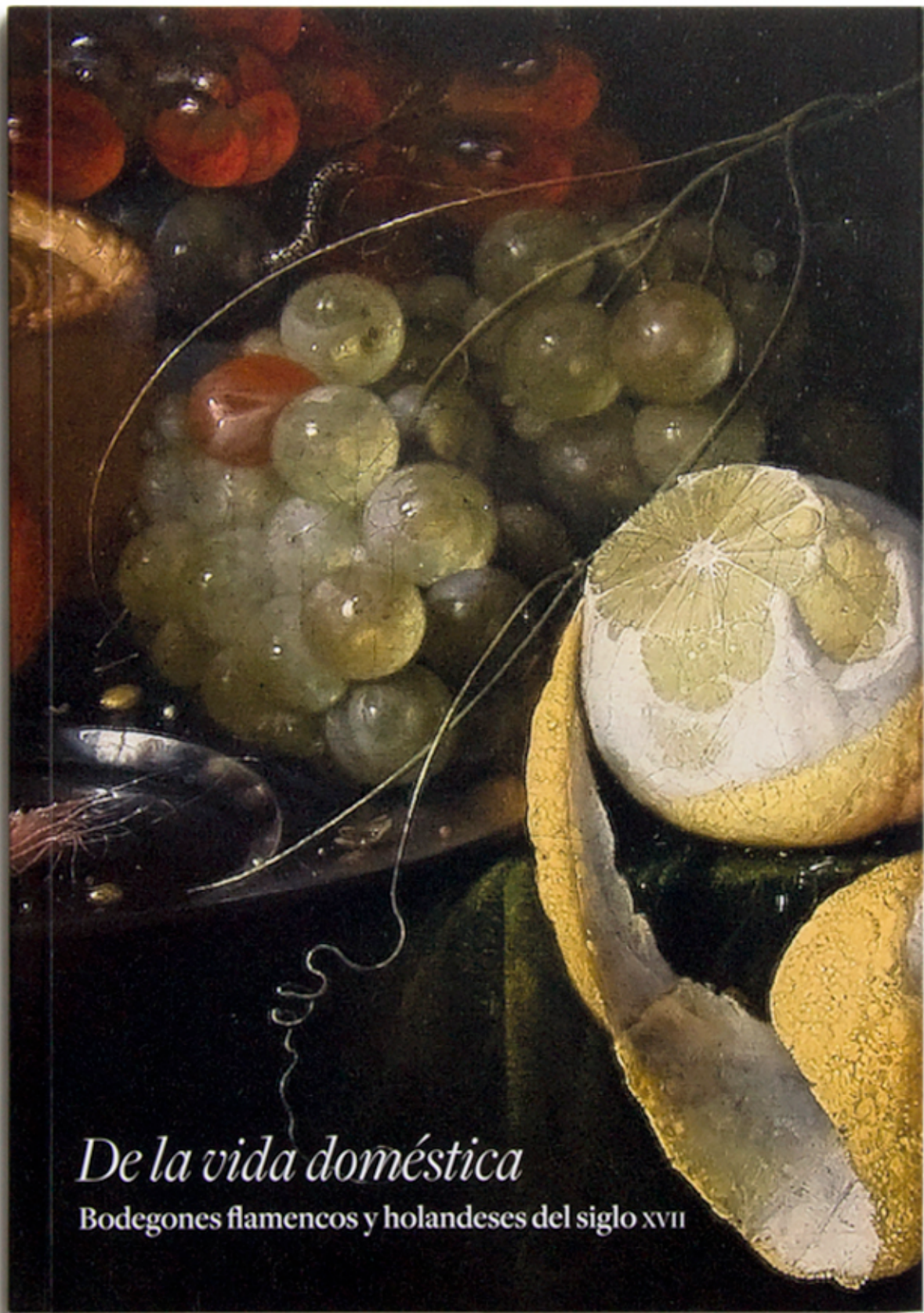
FUNDACIÓN JUAN MARCH  
[www.march.es](http://www.march.es)



FUNDACIÓN JUAN MARCH  
[www.march.es](http://www.march.es)







*De la vida doméstica*

Bodegones flamencos y holandeses del siglo XVII







# *De la vida doméstica*

Bodegones flamencos y holandeses del siglo XVII

Con textos de Teresa Posada Kubissa

Madrid, 2013

FUNDACIÓN JUAN MARCH

Fundación Juan March

Este libro se publica  
con ocasión de la exposición

*De la vida doméstica*

Bodegones flamencos y holandeses del siglo xvii

Fundación Juan March, Madrid

Del 8 de febrero al 3 de marzo de 2013



# Índice

6

*En artístico desorden*

Presentación

10

*La “mesa con arreglo de objetos y alimentos”,  
una tipología del bodegón flamenco y holandés*

Teresa Posada Kubissa

24

Obras en exposición

48

Biografías

Teresa Posada Kubissa

# *En artístico desorden*

Presentación

Esta publicación acompaña la exposición *De la vida doméstica. Bodegones flamencos y holandeses del siglo XVII*, compuesta por once óleos seleccionados de entre una serie de colecciones particulares, algunos de ellos nunca antes mostrados en público.

Se trata de mesas sobre la que sus autores han dispuesto, “en artístico desorden” —como explica Teresa Posada Kubissa en el ensayo que articula estas páginas—, todo un repertorio de alimentos —a menudo exquisitos y exóticos—y de objetos valiosos. En todas las obras seleccionadas los pintores han dejado constancia de su maestría en la descripción y recreación de las texturas, de los efectos y reflejos de la luz en la plata y el cristal, de las sombras: del aire de estos reducidos escenarios, en los que la vida doméstica parece remansarse, calmada y pacífica. Estas composiciones son conocidas, de modo muy inexacto, como “bodegones” o “naturalezas muertas”, haciendo fortuna la equívoca traducción española de la errónea traducción francesa de *stilleven*, el término holandés original con el que se las denominó a partir de mediados del siglo XVII. Se trata en realidad de representaciones de la “vida quieta o inmóvil” —traducción literal de *stilleven*, que sí respeta el inglés *still life*— de las cosas, tras las que se ocultan verdaderos mundos de significado, y que al mismo tiempo aspiran a transmitir sentimientos morales y a evocar sensaciones para los sentidos.

Estos “bodegones” comenzaron a pintarse a principios del siglo XVII en todos los territorios de los Países Bajos; sin embargo, la división política llevada a cabo en 1581 provocó que, en el nuevo estado independiente de Holanda, donde la iconoclastia del reformismo calvinista impulsaba a los artistas hacia una pintura más descriptiva y doméstica, se produjera una mayor evolución del bodegón en todas sus tipologías. Las obras que conforman esta muestra consiguen, a pesar de su reducido número, cubrir esa evolución: desde Osias Beert, el iniciador de este tipo de composiciones (aquí con una obra fechada en torno a 1610), pasando por dos cultivadores de su estilo —la misteriosa Clara Peeters y Floris van Dijck—, hasta Jan Davidsz de Heem (una de sus obras data de 1651), que continuaría la tradición de las llamadas “mesas monocromas”, inaugurada, a finales de la década de 1620, por Willem Heda y Pieter Claesz.

La Fundación Juan March desea agradecer el generoso préstamo de estas obras a sus propietarios, y su esencial colaboración en este proyecto a Teresa Posada Kubissa, Conservadora de Pintura Flamenca y Escuelas del Norte (hasta 1700) del Museo Nacional del Prado y autora del ensayo y los perfiles biográficos de los artistas incluidos en esta publicación, que iluminan la intrahistoria de unas obras muy desconocidas, muy ricas en significados —en ocasiones paradójicos— y de una más que evidente y discreta belleza.







*La “mesa con arreglo de objetos y alimentos”,  
una tipología del bodegón flamenco y holandés*

Teresa Posada Kubissa



A Julián Gállego (†)  
Maestro y guía. En gratitud

La representación de mesas con valiosos platos de peltre, cuencos de porcelana, vasos de plata, lujosas copas de cristal o de plata sobredorada y sofisticados alimentos colocados en un artístico desorden e iluminados de forma precisa es una de las diversas tipologías de naturaleza muerta o bodegón que empezaron a cultivarse en los primeros años del siglo XVII en Flandes y Holanda.

Estas composiciones (en adelante, para facilitar la lectura me referiré a ellas como “mesas”) figuran en los inventarios flamencos y holandeses del siglo XVII como *ontbijt* [desayuno o comida ligera] o como *banket* [pasta o dulce]<sup>1</sup> y formaban parte de los diversos tipos de pinturas mencionados por el pintor y tratadista Karel van Mander en el prefacio de *Het Schilder-Boeck* (1604)<sup>2</sup> como “animales, cocinas, frutas, flores...”, que a partir de la segunda mitad del siglo XVII pasarían a ser denominados *stilleven* de forma genérica<sup>3</sup>.

Los autores anglosajones, traduciendo la denominación neerlandesa, designan como *breakfast-pieces* estas “mesas” con arreglos de objetos y alimentos. Sin embargo, nuestra literatura artística no ha llegado a acuñar para ellas un nombre específico. Decimos simplemente “bodegón” o “naturaleza muerta”, a pesar de que no son lo uno ni lo otro. En primer lugar, nada en estas representaciones justifica su identificación con una bodega o cocina<sup>4</sup>: los objetos son lujosos, los alimentos caros y exóticos, y la mesa está ante un fondo negro o ante una pared lisa y, como ocurre en *Bodegón con copa sobredorada, taza y melón* [Cat. 10], cuando en esa pared sobresale algún elemento arquitectónico, se trata normalmente de una columna, es decir, un elemento arquitectónico monumental propio de un espacio o entorno lujoso. Igual que el entorno de los hoy llamados “bodegones opulentos” (*pronkstilleven*), característicos del último tercio del siglo XVII [Fig. 1]. O el de las escenas conocidas como “alegres reuniones” pintadas en Haarlem por Esaias van de Velde (1587-1630) e Isaac Elyas (activo 1610-30), que representan a un grupo de hombres y mujeres elegantemente ataviados, cantando, bebiendo y comiendo en torno a una mesa cubierta con un mantel blanco sobre el que figuran objetos y alimentos iguales a los de estas “mesas” [Fig. 2].

Pero más inapropiado aún resulta hablar de “naturaleza muerta”, ya que los protagonistas son objetos y alimentos. Los primeros no pueden estar ni vivos ni muertos. Los segundos sí son perecederos; pero nunca decimos de un alimento que está muerto, aunque los arenques, cangrejos, langostas u ostras

Fig. 1  
Jan Davidsz de Heem,  
*Bodegón con papagayo*,  
c. 1650. Óleo sobre lienzo,  
116 x 169 cm. Akademie  
der Bildenden Künste,  
Viena, Inv. 612

Páginas 8 y 9  
Floris van Dijck, *Bodegón  
con quesos, fruta y jarra*,  
1615-16 (detalle de Cat. 5)





representados ciertamente lo estén, y el jamón —uno de los alimentos más frecuentes en estas “mesas”— proceda de un animal que previamente ha sido matado. Y no lo decimos porque ello nos haría conscientes de su condición de cadáveres, lo que muy probablemente nos impediría comerlos y a los pintores presentarlos como manjares suculentos.

“Naturaleza muerta” es una fórmula derivada del francés. André Félibien, en su clasificación de los géneros pictóricos, habla de “peintres des choses mortes et sans mouvement”<sup>5</sup> y Jean-Baptiste Descamps en *La vie des peintres flamands et hollandais* (1754-64) utiliza *nature morte*<sup>6</sup> para traducir el término *stilleven*. Pero *stilleven* significa, literalmente, vida quieta o inmóvil. Vida (*leven*), entendida en el sentido que tenía este término en el lenguaje artístico del siglo XVII: modelo del natural a ser representado en pintura<sup>7</sup>; quieta, inmóvil (*stil*), o callada si se quiere, pero nunca muerta (condición cuestionable incluso en el caso de los cráneos que figuran entre los diversos objetos representados en las *vanitas*, ya que están incluidos en tanto que símbolos o referencias y, en cuanto tales, no son, y, como no son, pues no están ni vivos ni muertos). Esta acepción es la que tienen, por lo demás, las diversas etiquetas utilizadas en la segunda mitad del siglo XVII para este tipo de cuadros<sup>8</sup>. Asimismo, Gérard de Lairesse, que en su *Groot Schilder-Boeck* (1707) incluye la primera definición de *stilleven* como género pictórico, dice expresamente que se trata de la representación de “objetos inmóviles o inanimados”<sup>9</sup>.

La primera utilización documentada del término *stilleven* procede de un inventario redactado en Delft en 1650, donde figura en relación con un cuadro de Evert van Aelst<sup>10</sup>, pintor que cultivó el hoy llamado “bodegón monocromo”, iniciado en la década de 1630 en Haarlem por Pieter Claesz. [Cat. 9] y Willem Heda

Fig. 2

Esaias van de Velde,  
*Alegre reunión en una  
 terraza de jardín*, c. 1620.  
 Óleo sobre lienzo, 43 x 77 cm.  
 Gemäldegalerie, Staatliche  
 Museen zu Berlin, Berlín,  
 Inv. 1838



[Cat. 6-8]. Unos años después, en 1657, en el inventario del marchante Johannes de Renial, redactado en Ámsterdam, constan varios cuadros descritos como *stilleven*, uno de ellos de François Rijckhals (después de 1600-47)<sup>11</sup>, especializado en interiores campesinos y en “mesas”; y en 1658 reaparece el término en el inventario del famoso marchante Mathijs Musson, redactado en Amberes<sup>12</sup>. Así pues, esta denominación era utilizada tanto en Holanda como en Flandes, lo que además queda confirmado por la inscripción de un grabado del *Autorretrato* del bodegonista David Bailly (1584-1657) realizado por Conraet Woumans y publicado en Amberes en 1649, que le describe como un buen pintor “en vie coye”, es decir, de vida quieta o inmóvil, lo que evidentemente es traducción literal al francés de *stilleven*.

Sin embargo, en la literatura artística de la época el término *stilleven* no figura hasta finales del siglo. En torno a 1630 Constantijn Huygens, erudito y secretario del Príncipe de Orange, se refería a Jacob de Gheyn II (c 1565-1629) y a Johannes Torrentius (1589-1644) como “pintores de objetos inanimados” (emplea la palabra latina *inanimatus*)<sup>13</sup>. Samuel van Hoogstraten, discípulo de Rembrandt y tratadista, utiliza ya este término en su *Inleyding* de 1678<sup>14</sup>. Finalmente, como ya se ha mencionado, en 1707 Gérard de Lairesse aborda en su *Groot Schilder-Boeck* —junto con el de Van Mander, el tratado holandés de mayor influencia en el siglo XVII— la primera definición de *stilleven* como género pictórico y habla de *stillevenschilder*, es decir de pintores (*schilder*) que cultivan ese género.

### La “mesa”: origen y evolución

Como se decía al comienzo, la “mesa” empezó a cultivarse en los primeros años del siglo XVII en Flandes y en Holanda, al igual que las diversas tipologías de naturaleza muerta o bodegón. Sin embargo, a lo largo de ese siglo, los flamencos continuaron pintando jarrones con flores y guirnaldas de flores y frutas, pero fueron los pintores holandeses quienes desarrollaron e hicieron evolucionar el bodegón en todas sus tipologías. De hecho se considera, junto con el paisaje, la contribución decisiva de esa escuela al desarrollo de la pintura europea.

Tal disparidad en la práctica de este género pictórico en Flandes y en Holanda viene explicada por la división política entre los Países Bajos meridionales (católicos) y los septentrionales (protestantes) tras la firma del Tratado de Utrecht en 1581. Es cierto que la separación artística no siguió de manera inmediata a la política. De hecho, si bien la recuperación de Amberes por las tropas españolas en 1585 hizo que muchos pintores e intelectuales buscaran refugio en Holanda por motivos religiosos, tras la firma en 1609 de la llamada Tregua de los Doce Años —promovida por los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia— los pintores a uno y otro lado de la nueva frontera continuaron en contacto, y no faltaron holandeses que se instalaron temporal o definitivamente en Flandes —como, por ejemplo Jan Davidsz de Heem [Cat. 10, 11]— y viceversa. Más aún, las ferias de Flandes eran el principal foco comercial para la pintura holandesa<sup>15</sup>.

Pero, a pesar de todo, la división política y religiosa hizo inevitable que en poco tiempo la pintura holandesa y la flamenca siguieran derroteros distintos. Los Países Bajos meridionales (en adelante Flandes) continuaron ligados a la

monarquía de los Austrias y, por tanto, en la órbita cultural de la Roma contrarreformística, mientras que las siete provincias del norte se constituyeron en estado independiente, las Provincias Unidas (en adelante Holanda), dirigido políticamente por una nueva y poderosa burguesía mercantil y adscrito culturalmente a la órbita del mundo protestante. Más en concreto, de la Iglesia Reformada, de ortodoxia calvinista, que si bien nunca logró ser reconocida como religión oficial y única del nuevo estado, fue clave para el desarrollo de la vida cultural en general, y de la pintura en particular.

En efecto, la combativa iconoclastia de esta iglesia, con su definitiva prohibición de las imágenes de culto en iglesias y otros lugares públicos, obligó a los pintores holandeses a orientarse al paisaje y a las representaciones que llamamos de forma genérica bodegón o naturaleza muerta. Es decir, el tipo de cuadros que Franciscus Junius definía en *Sobre la pintura de los antiguos* (1637) como *parergon*, término utilizado por la retórica antigua para designar los ornamentos añadidos al discurso<sup>16</sup>. En suma, los cuadros marginales a la pintura de historia, el género por antonomasia, que, desde Leon Battista Alberti (*De Pictura*, 1436), los tratados y la reglamentación de las Academias clasificaban como géneros “menores” por cuanto que la reproducción de objetos inanimados —o de un paisaje— no requería de la imaginación del pintor y, por tanto, este no podía demostrar su capacidad de invención, su genio, que era la cualidad más valorada y la medida para juzgar la bondad de una pintura. Sin embargo, entre los coleccionistas —y no sólo holandeses— los bodegones encontraron igual aceptación que la pintura de historia y en ocasiones alcanzaron precios iguales y aún superiores.

Indudablemente, la orientación hacia estos géneros se vio favorecida por el hecho de que los pintores holandeses, en su afán por liberarse del sur católico, habían optado por vincularse a la tradición pictórica nórdica<sup>17</sup>, que era también, y por lo mismo, la defendida por la Iglesia Reformada. Una práctica que se apartaba de la tradición pictórica idealista y figurativa propugnada por el humanismo italiano desde el primer Renacimiento en favor de otra descriptiva y doméstica basada en el objeto y en la representación del entorno y quehacer cotidiano.



Fig. 3  
Barthélémy d'Eyck,  
*Luneto del profeta Josías*,  
c 1425. Óleo sobre tabla,  
101,5 x 68 cm. Rijksmuseum,  
Ámsterdam



Fig. 4  
**Joos van Cleve,**  
*La Sagrada Familia,*  
 c 1512-13. Óleo sobre  
 tabla, 42,5 x 31,8 cm.  
 The Friedsam Collection,  
 Legado Michael Friedsam,  
 1931. Metropolitan  
 Museum of Art, Nueva York,  
 Inv. 32.100.57



Fig. 5  
**Maarten van Heemskerck,**  
*Jan Foppeszoen con*  
*su familia,* c 1530.  
 Óleo sobre tabla,  
 119 x 140,5 cm. Staatliche  
 Kunstsammlungen,  
 Schloss Wilhelmshöhe,  
 Kassel

Los distintos autores coinciden en considerar que el origen de estas “mesas” (y del bodegón en general) estaría en la emancipación y promoción a la categoría de protagonistas únicos del espacio pictórico de los diversos objetos, flores y frutas que desde finales del siglo XV habían servido de comparsa a las escenas de los trípticos —en el reverso de sus alas, en la parte superior de la escena principal [Fig. 3] o incluidos en el primer plano de esa escena [Fig. 4]— o también en el primer plano de algunos retratos [Fig. 5]. No se puede precisar con exactitud cuándo se produjo esta emancipación, pero fue en torno al cambio de siglo. De hecho, el cardenal Federico Borromeo en *De pictura sacra* (1624-25) se manifestaba partidario de que ese primer plano con elementos profanos en las composiciones religiosas se constituyera en obra independiente<sup>18</sup>.

Sea como fuere, parece que este proceso pudo estar facilitado o impulsado por el debate en torno a la cuestión del ilusionismo inherente a la pintura como lenguaje. Una cuestión de suma importancia para los autores antiguos y actualizada por los tratadistas de la época<sup>19</sup>.

Las “mesas” presentan, desde el primer momento, unas características estilísticas concretas, que mantienen a lo largo del siglo y que son: una aparente simplicidad en la ordenación de los objetos; un tratamiento indiferenciado de esos objetos; la representación de cada objeto en toda su rotundidad volumétrica; la cuidadosa reproducción de los reflejos de la luz —procedente de una fuente externa al cuadro— sobre las distintas superficies; y, sobre todo, una pasmosa precisión en la reproducción de las distintas texturas, donde llegan a tal perfección que se entiende que no tardaran en surgir leyendas sobre técnicas cuyo secreto era celosamente guardado por los pintores especializados en este tipo de cuadros<sup>20</sup>.

Puesto que para la tratadística y las Academias el bodegón era un género menor, en principio se podría suponer que los pintores no estaban sometidos

a las reglas y restricciones impuestas a la pintura de historia, sino que gozaban de libertad a la hora de elegir los objetos a representar. Sin embargo, parece que la selección de estos objetos no era fruto del azar o del capricho, sino que a cada tipo de bodegón correspondían determinados elementos, que estaban perfectamente codificados.

Así, si analizamos estas “mesas” comprobamos que, en efecto, el repertorio de objetos y alimentos es bastante limitado y prácticamente siempre el mismo, si bien alimentos como el queso [Cat. 5] o las galletas y las barritas de azúcar [Cat. 3] y objetos como los jarroncitos de porcelana con flores [Cat. 1] sólo figuran en las “mesas” de las primeras décadas y luego desaparecen; la copa Römer, ausente en las primeras “mesas” [Cat. 4], será el sello distintivo de los “bodegones monocromos” de mediados de siglo [Cat. 6-9]; el arenque no está presente en las “mesas” de la segunda mitad del siglo... Por otra parte, junto a algunos objetos como relojes, monedas o cadenas que aparecen sólo de forma esporádica, hay un grupo de otros elementos que serán una constante desde las primeras “mesas”: nueces, platos de peltre, copas sobredoradas, copas “a la veneciana” o copas tipo flauta. Asimismo lo serán también, desde el primer momento, algunas composiciones artificiosas como el limón a medio mondar y el cuchillo o el plato sobresaliendo del borde de la mesa.

Se considera que el iniciador de este tipo de composiciones pudo ser Osias Beert (c 1580-1623), con obras como *Bodegón con nautilus y frutas en un plato Wan-li* [Cat. 1], fechada entre 1610 y 1615<sup>21</sup>. En sus cuadros, la mesa con los objetos llena la práctica totalidad de la superficie pictórica, sin apenas espacio alrededor, de forma que los objetos, colocados en el plano inmediato al espectador, se imponen como una repentina visión que emerge de la oscuridad. La posición de la mesa y de los objetos es frontal al espectador, pero este estatismo queda contrarrestado por la ordenación de los objetos sobre ejes diagonales que corren paralelos hacia el fondo, dotando a la composición al mismo tiempo de cierta profundidad espacial. Los distintos elementos representados están colocados unos junto a otros, sin apenas tocarse, sin superponerse ni interferir unos con otros, de manera que todos pueden ser vistos con plenitud.

A este mismo esquema responden las “mesas” de Clara Peeters (¿1594?-1657/58), una misteriosa pintora formada supuestamente en el taller de Beert. Es poco y confuso lo que se sabe de ella<sup>22</sup>, pero las únicas obras identificadas permiten afirmar que fue una alumna aventajada. Es más, con la pareja de “mesas” *Bodegón con panecillos, arenques, cerezas y jarra de barro* [Cat. 2] y *Bodegón con dulces, granada y copa sobredorada* [Cat. 3]<sup>23</sup>, pintadas en 1612, se adelanta a la ordenación piramidal de los objetos característica de las “mesas” de la segunda mitad del siglo XVII. En este caso Peeters sustituye el vivo colorido de las mesas de su maestro por una entonación en marrones y dorados, a la que sirven de contrapunto, en el primer caso, el azul y el morado del corazón de la alcachofa y el rojo de las cerezas y el plato de barro; en el segundo, el rojo de la granada (la única de las “mesas” de Peeters en la que figura esta fruta) y el blanco de las barritas de azúcar y las galletas, entre las que hay una con forma de P, característica de esta pintora y que se considera una alusión a su apellido. Asimismo,



en *Bodegón con dulces, granada y copa sobredorada* la tapadera de la copa refleja un rostro, que pudiera ser el de la propia pintora. Esta forma de autorretrato fue iniciada por Jan van Eyck en *La Virgen y el Niño con el canónigo Van der Paele* (1436, Brujas, Groeningemuseum) y Clara Peeters recurre a ella al menos en otros cuatro bodegones<sup>24</sup>.

Peeters mantiene la gama cromática de estas “mesas” de 1612 en obras posteriores, como *Bodegón con alcachofa, cangrejos y cerezas* [Cat. 4], que se fecha en torno a 1618-20<sup>25</sup>. En este caso retoma la composición sobre ejes diagonales, pero los objetos están colocados en total proximidad, formando un todo en torno a la alcachofa cortada a lo largo.

Osias Beert trabajaba en Amberes, pero sus “mesas” debieron de llegar desde muy pronto a Holanda, más en concreto a Haarlem, donde contó de inmediato con seguidores. Uno de ellos fue Floris van Dijck (c 1575-1651), cuyas “mesas”, como *Bodegón con quesos, fruta y jarra* [Cat. 5], firmado y fechado en 1615-16, responden a ese mismo esquema, si bien más elaborado desde el punto de vista compositivo: la perspectiva es más baja, de manera que el borde de la mesa se hace visible, al tiempo que los objetos se distancian del espectador, todo lo cual contribuye a aumentar la sensación de profundidad espacial. Por lo demás, en Van Dijck la mesa está cubierta con un refinado mantel adamascado de una sutil tonalidad rosa y con un delicado camino de mesa blanco, también adamascado y bordeado con encaje, común a las primeras “mesas” holandesas, ya que eran fabricados en Haarlem.

A partir de la década de 1620 parece que la “mesa” se mantuvo principalmente en Holanda. Y allí evolucionó en la misma dirección que lo hizo toda la pintura del barroco: hacia la conquista de la atmósfera, la luz y el movimiento.

Esta evolución alcanza su mejor expresión en los “bodegones monocromos”, que constituyen una tipología específicamente holandesa. Vroom<sup>26</sup> denominó así estas “mesas” (*monochrome breakfast-piece*) por estar entonadas en una armonía monocorde de pardos y verdes, con algunos toques de blanco y del amarillo del limón —una constante de estas “mesas”— como contrapunto. Iniciadas por Willem Heda (1593/94-1680) en Haarlem hacia 1629, fueron cultivadas con igual maestría por Pieter Claesz. (1597/98-1660), también asentado en esa ciudad<sup>27</sup>. De hecho, se puede decir que con las “mesas” pintadas por Heda y Claesz. en la década de 1630 sucede lo mismo que siglos después con los bodegones cubistas pintados por Picasso y Braque entre 1910 y 1914: que, honestamente, no se pueden distinguir los de uno de los del otro. O están firmados o hay que conocerlos.

El conjunto que aquí se presenta es absolutamente representativo de este tipo de “mesa”, que apenas evolucionó a lo largo de más de una década: de Heda, *Bodegón con copa sobredorada, salero y ostras*, fechado en 1632 [Cat. 6]<sup>28</sup>; *Bodegón con jarra de plata, reloj y arenques*, fechado en 1637 [Cat. 7]<sup>29</sup>; *Bodegón con copa Römer, panecillo y limón* [Cat. 8]<sup>30</sup>, que se puede fechar en torno a 1640-43 por su proximidad a la de Claesz. *Bodegón con copa Römer, panecillo y ostras*, fechado en 1643 [Cat. 9]<sup>31</sup>. Como es característico en estas “mesas monocromas”, el tablero está descubierto o medio cubierto con un mantel verde o blanco, y los



objetos ya no están cuidadosamente colocados, sino que parecen abandonados, algunos incluso volcados, en un desorden que, sin embargo, es sólo aparente, ya que se trata de composiciones muy calculadas y equilibradas, en las que los objetos se van enlazando en un rítmico juego de curvas contrapuestas. Pero la innovación más trascendente es la utilización naturalista de la luz. En efecto, la luz, que entra por el ángulo superior izquierdo a través de una ventana situada fuera del cuadro y se refleja en la copa Römer a medio llenar con vino blanco, e ilumina el fondo al tiempo que se desliza sobre los objetos, modelando las formas y difuminando los contornos de manera que la mesa y los distintos elementos quedan integrados en un todo rodeado de una delicada atmósfera de sutiles luces y sombras. El fondo, que ahora ocupa más de la mitad de la composición, deja de ser un vacío y pasa a ser un elemento pictórico.

La “mesa monocroma” fue muy apreciada por los coleccionistas, tanto dentro como fuera de Holanda —Rubens tenía dos de Heda en su colección<sup>32</sup>—. En consecuencia, en Holanda fueron muchos los pintores que la cultivaron. Jan Davidsz de Heem (1606-1683/84) fue uno de los más destacados<sup>33</sup>. Sin embargo, como ocurre en *Bodegón con copa sobredorada, taza y melón* [Cat. 10], en su caso estas “mesas” revelan ya un gusto por la acumulación y la superposición, que este pintor llevará a sus últimas consecuencias en los hoy llamados “bodegones lujosos” (*pronkstilleven*), que cultiva en Amberes, donde se instala tras abandonar Leiden a finales de 1631 [cf. Fig. 1]. A medio camino entre la austeridad de los primeros y la opulencia de los segundos se sitúan “mesas” como *Bodegón con frutas y empanada*, fechado en 1651 [Cat. 11], en las que De Heem vuelve al colorido brillante y al fondo oscuro, pero reduce los objetos al mínimo, de manera que los alimentos, apilados de manera progresiva sobre un eje diagonal que va de izquierda a derecha de la superficie pictórica, son los protagonistas casi únicos.



Fig. 6  
Claes Jansz. Visscher,  
*Vista panorámica de  
Ámsterdam*, 1611.  
Aguafuerte y buril,  
255 x 1120 mm.  
Rijksmuseum,  
Rijksprentenkabinet,  
Ámsterdam

### El significado de la “mesa”

Pero ¿qué finalidad tenían estas imágenes frías y objetivas, y perfectamente pintadas? Quiero decir, su contenido ¿encierra un significado más allá de lo puramente estético o es sólo una invitación a recrearse en la exacta reproducción pictórica de texturas, brillos, formas y en el dominio de la perspectiva?

En la búsqueda de una respuesta a esta cuestión se han venido desarrollando desde mediados del siglo pasado diversas propuestas interpretativas, que cabe agrupar en dos tendencias generales: la de aquellos autores que parten del presupuesto de que la función del arte del siglo XVII era la comunicación de ideas; y la de aquellos que parten de una caracterización de la cultura holandesa como específicamente visual, donde la función de la pintura era la descripción de la realidad visible. En consecuencia, las primeras interpretan estas “mesas” como imágenes significativas que remiten a una realidad externa a la pintura; las segundas, como imágenes paradigmáticas: son sólo y nada más que lo que vemos.

Dentro del primer grupo, desde que en 1951 Arnold Hauser publicara su ya clásico estudio<sup>34</sup>, la historiografía marxista hace una lectura de la “mesa” en clave ética: de la presencia ocasional, en algunas de ellas, de relojes, monedas, copas rotas, jarras caídas y alimentos a medio consumir concluye que eran *vanitas* destinadas a provocar inquietud en aquella burguesía que basaba su existencia en la acumulación de bienes materiales, recordándoles la precariedad de lo terrenal<sup>35</sup>.

Frente a esta lectura, estudios más recientes formulan una interpretación totalmente contraria. Así, Berger Hochstrasser analiza las “mesas” desde la perspectiva del clima de autoafirmación patriótica imperante en la Holanda del siglo XVII y concluye que son una celebración de la abundancia proporcionada por el comercio, que había permitido al nuevo estado convertirse en muy pocos años en la principal potencia financiera europea<sup>36</sup>. En este sentido, Alan Chong

ha señalado<sup>37</sup> la evidente similitud entre los objetos y alimentos representados en ellas y los que figuran en el grabado de Claes Jansz. Visscher, *Vista panorámica de Ámsterdam* [Fig. 6], donde personajes de distintas procedencias y nacionalidades traen ofrendas a la Doncella de Ámsterdam, que está sentada en el centro y, como dice la inscripción, “recibe con gran placer a las más destacadas personalidades del mundo, todos con sus mercancías más excelentes”<sup>38</sup>. De ser así, se explicaría que este tipo de bodegón no tuviera el mismo auge en Flandes, ya que, a pesar de la Tregua, Amberes no logró recobrar su antiguo papel de principal puerto comercial del norte de Europa.

Por lo demás, Berger Hochstrasser ha señalado también la coincidencia de los alimentos que figuran en estas “mesas” con los recomendados para una dieta alimenticia apropiada en los tratados médicos coetáneos, como *Schat der gesondtheyt* [Tesoro de la buena salud] del médico Johan van Beverwyck (1636), el más popular de todos ellos<sup>39</sup>.

En el contexto de la interpretación emblemática de la pintura holandesa defendida por E. de Jongh<sup>40</sup>, la “mesa” es interpretada como una invitación a la moderación y a la vida austera a través de la representación de objetos y alimentos lujosos. Es decir, al igual que los emblemas, son imágenes paradójicas, que fomentan la virtud a través de la representación del vicio.

Contraria a esta línea interpretativa, Svetlana Alpers<sup>41</sup> caracteriza la cultura holandesa como específicamente visual (frente a la italiana, que, dice, es literaria) y concluye que su pintura está vinculada a la representación de la realidad visible, y por ello anclada en la tradición artística nórdica, que es descriptiva (frente a la italiana, que es textual y vinculada a narraciones religiosas, mitológicas o literarias). Desde este planteamiento, que en el fondo retoma el realismo como rasgo distintivo de la pintura holandesa tal y como defendía la historiografía del siglo XIX, esta autora interpreta las “mesas” como la expresión de un interés por la representación de las diversas y diferentes texturas.

Una cuestión que ninguna de estas propuestas interpretativas parece haber tomado en consideración es que, aunque Holanda era un estado burgués —el primero en la historia— y sin religión oficial, los principales consumidores de pintura —nobleza y burguesía— estaban mayoritariamente adscritos a la Iglesia Reformada. Desde este punto de vista, en su fría y exacta objetividad representativa, las “mesas” cumplen a la perfección con la alternativa impuesta por Calvino a las imágenes de culto: representar “las cosas que se perciben con los ojos” (*Institution*, 1536).

Indudablemente, a la luz de los textos y documentos utilizados por estos autores como respaldo a sus respectivas interpretaciones, las diferentes lecturas resultan válidas.

Sin embargo, todos ellos dejan de lado lo que estas “mesas” realmente son: cuadros hechos por pintores, que aspirarían al reconocimiento de su pintura y al consiguiente prestigio social y que, de hecho, obtuvieron. Y esto es, en principio, lo sorprendente, ya que estas “mesas”, en su quietud y fría objetividad, constituyen precisamente la negación de la esencia misma de la pintura del siglo XVII: la transmisión de emociones, de estados del alma, a través del

movimiento de las figuras. Si es así ¿por qué fueron aceptados y admirados estos cuadros<sup>42</sup> que, en buena lógica, tendrían que haberse visto, desde un principio, condenados al fracaso? La clave podría estar en que con estos cuadros sus autores defendían la posibilidad —y la dignidad— de otro tipo de pintura. De una pintura que, a diferencia de la de historia, no necesitaba de conocimientos eruditos para ser entendida (y pintada), ya que su finalidad no era transmitir sentimientos, sino evocar sensaciones. Es decir, no era mover el alma del espectador, sino sus sentidos. Visto así, el significado de estas frías y objetivas representaciones de mesas con arreglos de objetos y alimentos podría residir simplemente en la evocación de los distintos sabores y texturas.

- 1 Es difícil precisar con exactitud la diferencia que estos dos términos tenían en el siglo XVII. Parece que *banket* (o *banquet*) se empleaba cuando figuraban dulces: pastas, frutas glaseadas y barritas de azúcar. Sobre esta cuestión cf. Ingvar Bergström, *Dutch Still-life Painting in the Seventeenth Century*. Nueva York: T. Yoseloff, 1956, pp. 98-153; Laurens J. Bol, *Holländische Maler des 17. Jahrhunderts nahe den grossen Meistern: Landschaften und Stilleben*. Braunschweig: Klinkhardt & Biermann, 1969, pp. 13-21, 62-86.
- 2 Karel van Mander, *Het Schilder-Boek waer in voor eerst de leerlustighe Jeught den grondt der edel vry schilderconst in versheyden deelen wort voorghedraghen*. Haarlem, 1604, reed. en Hessel Miedema (ed.), *Karel van Mader: Den grondt der edel vry schilderconst*. Utrecht: Haentjens Dekker & Gumbert, 1973, 2 vols.
- 3 Para los diversos términos con los que estos cuadros figuran en los inventarios flamencos y holandeses del siglo XVII cf. Alan Chong, "Contained Under the Name of Still Life: The Associations of Still-Life Painting" en A. Chong y W. Kloek, *Still-Life Paintings from the Netherlands 1550-1720* [Cat. expo.]. Ámsterdam: Rijksmuseum, 1999, pp. 11-37, aquí p. 37.
- 4 Francisco Pacheco fue el primero en emplear el término bodegón para describir las escenas de género pintadas por su yerno Velázquez en Sevilla, como por ejemplo *Cristo en casa de Marta y María* (National Gallery, Londres), cuya estructura compositiva deriva de las llamadas "cocinas" (*keuken*) de Pieter Aertsen (1508-75) y Joachim Beuckelaer (1533-75).
- 5 André Félibien, *Conférences de l'academie royale de peinture et de sculpture. Pendant l'année 1667*. París: Frédéric Leonard, 1669, Prefacio, pp. 14-15.
- 6 Cf. Anne Marie Logan-Saegesser, *Die Entwicklung des Stillebens als Teil einer grösseren Komposition in der französischen Malerei vom Beginn des 14. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Winterthur: Druckerei Winterthur, 1968, p. 9.
- 7 Alphonse Vorenkam, *Bejdrage tot de geschiedenis van het Hollandsch stilleven in de 17de eeuw*. Leiden: Leidsche Uitgeversmaatschappij, 1933. Cf. Joanna Wooddall, "Laying the Table: The Procedures of Still Life", *Art History*, n° 35 (noviembre 2012), pp. 977-1003, aquí p. 983-984.
- 8 Cf. Andrea Gasten, "Dutch Still-life Painting: Judgments and Appreciation", en *Still Life in the Age of Rembrandt* [Cat. expo.]. Auckland: Auckland City Art Gallery, 1982, pp. 14-15.
- 9 "Onbeweegelyk, of zielelooze dingen". Gerard de Lairesse, *Groot schilderboek*,



- waar in de schilderconst in al haar deelen grondig werd onderweezen. Amsterdam, 1707; ed. rev.: Haarlem: J. Marshoorn, 1740, vol. 2, p. 259.
- 10 A. Chong, op. cit., p. 11 y nota 8.
  - 11 Ibid., p. 11 y nota 9.
  - 12 Lydia de Pauw-de-Veen, *De Begrippen "Schilder," "Schilderij" en "Schilderen" in de Zeventiende Eeuw*. Bruselas: Paleis der Academiën, 1969, pp. 141-143 (cf. Joanna Woodall, op. cit., p. 983 y nota 42).
  - 13 Constantijn Huyghens, ed. J. A. Worp "Fragment eener autobiographie van Constantijn Huygens"; *Bijdragen en Mededeelingen van het Historisch Genootschap*, 18 (1847), pp. 1-121, aquí p. 67.
  - 14 Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst: anders de zichtbaere werelt*. Róterdam: F. van Hoogstraeten, 1678; reed.: Soest: Davaco, 1969, p. 75.
  - 15 Para el comercio de bodegones cf. Julie Berger Hochstrasser, *Still Life and Trade in the Dutch Golden Age*. New Haven; Londres: Yale University Press, 2007.
  - 16 Cf. Victor Stoichita, *La invención del cuadro. Arte, artifices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, pp. 32.
  - 17 Cuando decimos pintura o tradición "nórdica" debe entenderse en el sentido que "nórdico" tenía para los italianos desde el siglo XVI, es decir, la tradición de los pintores procedentes del otro lado de los Alpes.
  - 18 Cf. V. Stoichita, op. cit., p. 34 y p. 39, nota 24.
  - 19 A. Gasten, op. cit., p. 19 y p. 24, nota 36.
  - 20 Wouter Kloek, "The Magic of Still Life," en A. Chong y W. Kloek, op. cit., pp. 39-40.
  - 21 Marie Louise Hairs, "Osias Beert l'Ancien, Peintre de Fleurs", *La Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, XX (1951), pp. 237-251, aquí pp. 238-239.
  - 22 Para Clara Peeters cf. Pamela Hibbs Decoteau, *Clara Peeters (1594-ca. 1640) and the Development of Still-Life Painting in Northern Europe*. Lingen: Luca Verlag, 1992.
  - 23 Ibid., pp. 32-33, n° III.17, III.18, lám. V y VI.
  - 24 *Bodegón con florero y pastas*, 1611 (Museo Nacional del Prado, Madrid); *Jarras y flores*, 1612 (Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe); *Quesos con almendras y pretzel*, c 1612-15 (The Richard Green Gallery, Londres) y *Frutas y flores* (Ashmolean Museum, Oxford).
  - 25 Hibbs Decoteau, op. cit., pp. 34-35, n° III.21, lám. VIII.
  - 26 N. R. A. Vroom, *De Schilders van het Monochrome Banketje*. Amsterdam: N.v. uitgevers-mij "Kosmos", 1945.
  - 27 Para Willem Heda cf. N. R. A. Vroom, *A Modest Message as Intimated by the Painters of the "monochrome banketje"*. Schiedan: Interbook International, 1980, 2 vols.; Ingvar Bergström, op. cit., pp. 123-134. A fecha de hoy no se ha publicado ningún catálogo razonado de su obra. Para Pieter Claesz. cf. Martina Brunner-Bulst, *Pieter Claesz, der Hauptmeister des Haarlemer Stillebens im 17. Jahrhundert*. *Kritischer Oeuvrekatalog*. Lingen, 2004.
  - 28 N. R. A. Vroom, *A Modest Message...*, cit., vol. I, p. 58; vol. II, n° 335.
  - 29 Ibid., vol. II, n° 360c.
  - 30 Ibid., vol. I, pp. 58, 155; vol. II, n° 238 y 344; Sam Segal, *A Prosperous Past: the Sumptuous Still Life in the Netherlands, 1600-1700*. La Haya: SDU Publishers, 1989, n° 32.
  - 31 M. Brunner-Bulst, op. cit., n° 115.
  - 32 *Specification des Peintvres trovees a la maison mortvare dv fev messire Pierre Pavl Rvbens, Chevalier, & c.*, n° 305-306; "Deux pieces de Heda avec de la vaisselle d'argent, verres & citrons, sur fond de bois", en Jeffrey M. Muller, *Rubens: The Artist as Collector*. Princeton: Princeton University Press, 1989, p. 143.
  - 33 Para Jan Davidsz de Heem cf. Sam Segal, *Jan Davidsz de Heem und sein Kreis* [Cat. expo. *Stilleben im Goldenen Jahrhundert - Jan Davidsz de Heem und sein Kreis*, Centraal Museum, Utrecht, 16 febrero-14 abril; Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, 9 mayo-7 julio]. Braunschweig: Herzog Anton Ulrich-Museum, 1991.

- 34 Arnold Hauser, *The Social History of Art*, vol. II: *Renaissance, Mannerism, Baroque*. Londres: Routledge, 1951.
- 35 Sobre esta cuestión cf. Simon Schama, *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*. Nueva York: Knopf, 1987, pp. 158-163.
- 36 J. Berger Hochstrasser, "Feasting the Eye: Painting and Reality in the Seventeenth-century «Banketje»", en A. Chong y W. Kloek, op. cit., pp. 73-85.
- 37 A. Chong, op. cit., pp. 19-24.
- 38 "Ontfangende met groote blijdschap alle de voornaemste Volckeren des Aerhdodems, elck met hare voortreffelijckste Koopmanschappen", cf. *Ibid.*, p. 34, nota 46.
- 39 Julie Berger Hochstrasser, "Feasting the Eye..." cit., 74-78.
- 40 Los ensayos más significativos de este autor han sido recopilados en E. de Jongh, *Kwesties van betekins. Thema en motief in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw*. Leiden: Primavera Pers, 1995; ed. en inglés *Questions of Meaning. Theme and Motif in Dutch Seventeenth-century Painting*. Leiden: Primavera Pers, 2000. Incluye "The Intepretation of Still-life Paintings: Possibilities and Limits", publicado por primera vez en *Still Life in the Age of Rembrandt*, cit., pp. 27-37.
- 41 Svetlana Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- 42 Guido M. C. Jansen "«On the Lowest Level»: The Status of the Still Life in Netherlandish Art Literature of the Seventeenth Century"; en A. Chong y W. Kloek, op. cit., pp. 51-57.

*Obras en exposición*















1 **Osias Beert**

*Bodegón con nautilus y frutas en un plato Wan-li*, c 1610-15

Óleo sobre tabla, 64,5 x 116 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho: "O.BEERT"

Colección particular





2 **Clara Peeters**

*Bodegón con panecillos, arenques, cerezas y jarra de barro, 1612*

Óleo sobre tabla, 45,5 x 33 cm

Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo, en el canto de la mesa: "CLARA P.A. 1612."

Colección particular









3 **Clara Peeters**

*Bodegón con dulces, granada y copa sobredorada, c 1612*

Óleo sobre tabla, 45,5 x 33 cm

Firmado en el ángulo inferior izquierdo, en el canto de la mesa: "CLARA PEETERS."

Colección particular









4 **Clara Peeters**

*Bodegón con alcachofa, cangrejos y cerezas, c 1618*

Óleo sobre tabla, 33 x 46,5 cm

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "CLARA P."

Colección particular







5 **Floris van Dijck**

*Bodegón con quesos, fruta y jarra*, 1615-16

Óleo sobre tabla, 80,4 x 122 cm

Firmado y fechado en el ángulo superior derecho: "FVDH fecit. 1615 [¿1516?]"

Colección particular





6 **Willem Heda**

*Bodegón con copa sobredorada, salero y ostras, 1632*

Óleo sobre tabla, 65,3 x 89 cm

Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo, en el mantel: "HEDA/1632"

Colección particular









7 **Willem Heda**

*Bodegón con jarra de plata, reloj y arenques*, 1637

Óleo sobre tabla, 50,2 x 63,8 cm

Firmado y fechado en el reverso, etiqueta antigua: "Heda ,Anno.i637,"

Colección particular





8 **Willem Heda**

*Bodegón con copa Römer, panecillo y limón, c 1640-43*

Óleo sobre tabla, 37,5 x 50,5 cm

Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo, en el canto de la mesa: “[ilegible]”

Colección particular







9 **Pieter Claesz.**

*Bodegón con copa Römer, panecillo y ostras*, 1643

Óleo sobre tabla, 33 x 48,2 cm

Firmado con el monograma y fechado en el ángulo inferior derecho,  
en el canto de la mesa: PC [entrelazadas] [16]43.

Colección particular









10 **Jan Davidz de Heem**

*Bodegón con copa sobredorada, taza y melón, 1635-40*

Óleo sobre tabla, 55 x 74,5 cm

Firmado en el ángulo superior derecho: "J. De. Geem. f."

Colección particular







11 **Jan Davidz de Heem**

*Bodegón con frutas y empanada*, 1651

Óleo sobre lienzo, 44 x 57,7 cm

Firmado y fechado en el ángulo superior izquierdo: “J. De Geem. f. A[°] i651”

Colección particular



# Biografías

Teresa Posada Kubissa

## **Osias Beert**

¿Amberes?, c 1580-Amberes, 1623

Son pocos los datos biográficos que se conocen de este pintor. En 1596 figuraba como aprendiz en el taller de Andries van Baseroo, en Amberes, y en 1602 ingresó en el gremio de San Lucas de esa ciudad. Cuatro años después, en 1606, contrajo matrimonio con Marguerite Ykens. En 1623 fue admitido como miembro de la Cámara de Retórica Olyftak. Se especializó en bodegones de flores, frutas y mesas con arreglos de objetos y comida. Ninguno de sus cuadros está fechado y pocos están firmados. A fecha de hoy se admiten como originales suyos no más de doce cuadros.

## **Clara Peeters**

¿Bautizada en Amberes, 15 mayo 1594?-1657/58

Apenas se sabe algo sobre la vida de esta pintora, la primera documentada en los Países Bajos. Está entre los iniciadores del bodegón en Flandes. Su influencia se extendió por Flandes, Holanda y Alemania y llegó a tener gran prestigio. Su estilo es muy próximo al de Osias Beert. La primera obra fechada que se conserva es de 1607 y la última de 1621. Sin embargo, varios de los cuadros no fechados ni firmados corresponden estilísticamente a la década de 1630. Se tiene noticia de un cuadro fechado en 1657 (hoy desaparecido), por lo que su muerte suele datarse en 1657/58.

## **Floris van Dijck**

Haarlem, c 1575-1651

Su familia pertenecía a la alta burguesía de Haarlem. Viajó por Italia y hacia 1600 vivió en Roma, donde se supone que conoció a Cavaliere d'Arpino, quien, al parecer, le retrató. En 1606 volvió a Haarlem y en 1610 ingresó en el gremio de San Lucas de esa ciudad. Tan sólo se han identificado quince obras suyas, fechadas entre 1610 y 1624. Son en su mayor parte mesas con arreglos de objetos y comida.

### **Pieter Claesz.**

Berchem, 1597/98-Haarlem, 1660

Nació en Berchem, una pequeña localidad próxima a Amberes. Se desconoce cuándo llegó a Haarlem, donde vivió hasta su muerte. Junto con Willem Heda es considerado como el iniciador y máximo representante del llamado “bodegón monocromo”, que cultivó a lo largo de la década de 1630. A partir de 1640 vuelve a utilizar un colorido brillante. Sus bodegones están firmados con el monograma PC, con ambas letras entrelazadas, o PCH (H por “harlemensis”) y fechados desde 1621 hasta 1660. Fue muy copiado, incluso en vida. Su hijo, Claes Berchem, también pintor, llegó a ser uno de los más destacados representantes del llamado “paisaje italianizante”.

### **Willem Heda**

Haarlem, 1593/94-1680

El único dato biográfico seguro es un documento de Haarlem fechado en 1620, donde se le menciona como pintor. Dado que en el retrato realizado por Jan de Bray, fechado en 1678, consta que tenía ochenta y cuatro años, nacería en 1593/94. En 1631 ingresó en el gremio de San Lucas, de Haarlem. Contribuyó a su reorganización y ocupó diversos cargos directivos. En 1629 inicia el llamado “bodegón monocromo”, la primera tipología de bodegón propia de la escuela holandesa. Su hijo, Gerret Willemsz. Heda fue también pintor y parece que, a partir de 1650, colaboró en los bodegones del padre.

### **Jan Davidsz de Heem**

Utrecht, 1606-Amberes, 1683/84

Su padre, David de Amberes, era un músico católico establecido en Utrecht. Nada se sabe sobre su formación. En 1625 se trasladó a Leiden con su madre, hermana y padrastro, donde permaneció al menos hasta 1631, fecha del último cuadro suyo documentado en esa ciudad. En Leiden adoptó el sobrenombre “de Heem”. Después se trasladó a Amberes, donde en 1635-36 consta ya como miembro de su gremio de San Lucas y cuya ciudadanía obtuvo en 1637. Años después, entre 1665 y 1672, volvió a residir en Utrecht, ingresando en 1669 en el gremio de pintores de esa ciudad. Sin embargo, en 1672, tras la invasión de Holanda por los franceses, volvió a Amberes; allí permanecería hasta su muerte. De Heem fue un pintor sorprendente, que supo adaptarse al estilo del entorno: durante los primeros años en Leiden, entre 1626 y 1628, realizó bodegones de frutas muy próximos a los de Balthasar van der Ast y los pintores de Middelburg; más tarde llevó a cabo bodegones con libros y *vanitas* que evidencian la influencia de la escuela de Haarlem y de Ámsterdam; en Amberes pintó el tipo de bodegón característico de esa escuela, el llamado *pronkstilleven*, elaborados arreglos con flores, frutas y otros alimentos, así como objetos diversos amontonados sobre una mesa y, en ocasiones, con el fondo abierto a un paisaje. Fueron estos bodegones los que le dieron mayor fama. Entre sus numerosos discípulos se cuenta su hijo Cornelis de Heem.

Este libro se publica con ocasión de la exposición

## *De la vida doméstica*

Bodegones flamencos y holandeses del siglo XVII

Fundación Juan March, Madrid

Del 8 de febrero al 3 de marzo de 2013

---

### CONCEPTO Y ORGANIZACIÓN

Manuel Fontán del Junco, Director de Exposiciones, Fundación Juan March

María Zozaya, Coordinadora de Exposiciones, Fundación Juan March

Con la colaboración especial de Teresa Posada Kubissa

### EDITA

Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid

### COORDINACIÓN DE SEGUROS, TRANSPORTE Y MONTAJE

José Enrique Moreno, Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March

### COORDINACIÓN Y PRODUCCIÓN EDITORIAL

María Zozaya y Jordi Sanguino, Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March

### EDICIÓN Y REVISIÓN DE TEXTOS

Inés d'Ors y Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March

### DISEÑO

Adela Morán, Guillermo Nagore

### DE ESTA EDICIÓN

© Fundación Juan March, Madrid, 2013

© Editorial de Arte y Ciencia, Madrid, 2013

### TEXTOS

© Fundación Juan March (Presentación)

© Teresa Posada Kubissa

### FOTOGRAFÍAS

© Joerg P. Anders (Fig. 2)

© Patricia Soto (de Obras en exposición)

© Rijksmuseum, Ámsterdam (Fig. 3, Fig. 6)

© 2013 The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florencia (Fig. 4)

© 2013 Photo Scala, Florencia/BPK, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlín (Fig. 2, Fig. 5)

© 2013 White Images/Scala, Florencia (Fig. 1)

TIPOGRAFÍA: Freight (Joshua Darden) y Univers (Adrian Frutiger)

PAPEL: Creator Silk 170 g

FOTOMECÁNICA E IMPRESIÓN: Estudios Gráficos Europeos S.A., Madrid

ENCUADERNACIÓN: Ramos S.A., Madrid

ISBN Fundación Juan March, Madrid: 978-84-7075-604-7

Depósito Legal: M-1021-2013

Con la colaboración de:



Cubierta: Jan Davidz de Heem, *Bodegón con frutas y empanada*, 1651 (detalle de Cat. 11)

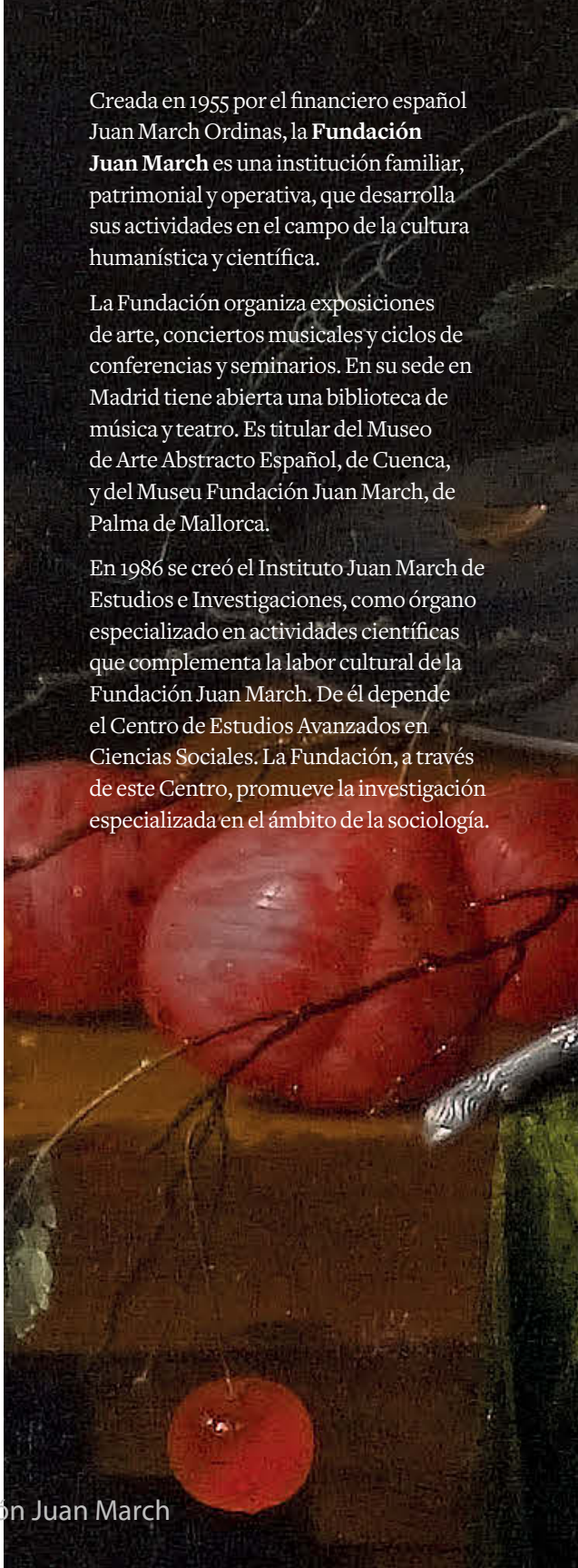
Páginas 24 y 25: Jan Davidz de Heem, *Bodegón con copa sobredorada, taza y melón*, 1635-40 (detalle de Cat. 10)

Fundación Juan March









Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la **Fundación Juan March** es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

En 1986 se creó el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, como órgano especializado en actividades científicas que complementa la labor cultural de la Fundación Juan March. De él depende el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales. La Fundación, a través de este Centro, promueve la investigación especializada en el ámbito de la sociología.



