

Agustín Martínez Peláez *
Justo Romero Torres *

La representación del vino en los bodegones españoles del siglo XVII y su repercusión en el mercado del arte

1. EL BODEGÓN EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVII

El redescubrimiento de la pintura de bodegones del siglo XVII en España es un fenómeno del siglo XX. En 1926, August Mayer publicó uno de los bodegones más famosos de la pintura española, el *Bodegón con cesta de naranjas* de Francisco Zurbarán, fechado en 1633 y que se encontraba entonces en la colección Contini Bonacossi de Florencia. Mayer comentaba que la sencillez y modernidad de la obra le recordaba a Cézanne. En 1933 Roger Fry descubrió otra versión, que consideraba “esencialmente moderna” y comparaba con las “pinturas primitivas”. Estas primeras respuestas críticas de carácter formalista a la pintura del bodegón de Zurbarán se veía complementada por la percepción de una supuesta “espiritualidad” en él. En 1930, Roberto Longhi y Mayer escribieron que la composición de la obra la dotaba de un valor simbólico, donde los alimentos trascendían su contexto cotidiano de la taberna o la cocina y se asemejaban a flores sobre un altar constituyendo una letanía para la Virgen, exudando el perfume de una ofrenda votiva. Algunos estudiosos posteriores han interpretado la pintura, en términos más específicamente simbólicos, como un homenaje a la Virgen. En 1945 Martín Soria publicó el segundo de los bodegones españoles más famosos, la obra de Juan Sánchez Cotán, *Bodegón con membrillo, repollo, melón y pepino*, considerado por este crítico como ejemplo no sólo de una intensa religiosidad, sino también de una racionalidad extrema. Basándose en el hecho de que Sánchez Cotán ingresó en la orden de los monjes cartujos a mitad de su carrera, sus bodegones de frutas y verduras han sido considerados por algunos de los

expertos modernos pinturas humildes, frugales, incluso, equiparadas con la humildad cristiana, el ascetismo monástico y la penitencia. Esta concepción “humilde y mística” de la pintura de bodegones española, inmortalizada por Charles Sterling en 1959, todavía es común en muchos textos sobre el tema. Las pinturas de Zurbarán y Sánchez Cotán están entre los bodegones españoles más conocidos y reproducidos, y a pesar de su relativa excepcionalidad dentro del contexto del género tal como se practicaba en la España del siglo XVII, han venido a tipificar las cualidades distintivas “españolas” de espiritualidad y pureza estética vinculadas inextricablemente con los valores modernistas que han coloreado su interpretación, al menos para el público más popular.

1.1. *Francisco Pacheco y la Historia de la Pintura de bodegones en España*

El Arte de la Pintura de Francisco Pacheco (finalizado en Sevilla en 1638) es una de las primeras fuentes escritas dedicadas a la pintura de bodegones, género que él mismo practicó. Respecto a la historia del género, Pacheco sólo mencionaba a tres de sus primeros practicantes; los pintores toledanos Blas de Prado y su discípulo Juan Sánchez Cotán, y el pintor madrileño Juan Van der Hamen. Los académicos contemporáneos han corroborado la exactitud de esta lista. Pacheco contempló los *Lienzos de frutas* del pintor toledano Blas de Prado, a los que consideraba «*muy bien pintados*», en 1593, al detenerse en Sevilla de camino a Marruecos, donde se dirigía para pintar al servicio del Jerife, gobernador musulmán.

Pacheco vinculaba los orígenes de las pinturas de bodegones independientes con la tradición de la pintura decorativa de grutescos. El descubrimiento, a principios del siglo XVI, de las antiguas decoraciones al fresco en las “grutas” existentes en el emplazamiento de la *Domus Aurea* del emperador Nerón, situada en la colina Esquilina de Roma, fue el causante del renacer de este estilo pictórico, conocido como “grutesco”. Entre los ejemplos más famosos de estas nuevas decoraciones grutescas de estilo clásico están los frescos pintados por el ayudante de Rafael, Giovanni Udine (1487-1564) en las Logias del Vaticano (1581) que incluyen pinturas naturalistas de festones y guirnalda de flores, frutas y pájaros en los lunetos y pilastras. Aunque Pacheco no contempló los grutescos de Italia de primera mano, uno de sus amigos íntimos era el pintor erudito Pablo de Céspedes (1538-1608) que vivió en Roma y conoció al pintor de grutescos Lucio Romano, y tuvo experiencia directa tanto con las decoraciones de grutescos de la antigüedad como con las modernas. Entre las obras de Céspedes dentro de este estilo se encuentran las hermosas guirnalda de frutas, flores y vegetales que enmarcan los retratos de los Evangelistas del techo de la capilla de la Anunciación en Santa Trinita del Monte en Roma. Al comparar la pintura antigua con la moderna,

Céspedes afirmaba que prefería las decoraciones de las Logias del Vaticano a los grutescos clásicos que las inspiraron. La conexión que Pacheco establecía entre los orígenes de la pintura de bodegones y la antigua tradición de la pintura decorativa de grutescos queda demostrada, al menos en Andalucía, por la existencia de obras como las pinturas octogonales de ramos de flores, vegetales y frutas que decoraban los techos de dos pequeñas cámaras, conocidas como las "Salas de las frutas" del palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada. Estas fueron pintadas alrededor de 1535 por Julio de Aquiles y Alexander Mayner, que habían trabajado en el taller de Giovanni da Udine, y para el poeta andaluz Luis de Góngora, según escribiría cincuenta años más tarde, eran un ejemplo claro de la superioridad de la pintura moderna sobre los modelos antiguos que imitaba.

Las pinturas de este tipo realizadas sobre lienzo pudieron haber llegado a formar parte de la decoración de los hogares a final de siglo, siendo posible que algunas apareciesen en inventarios de colecciones como "verduras", término derivado de los ornamentos foliados que aparecen en los bordes de los tapices.

En una colección de 1618, dos de sus pinturas son definidas como "frisos de follaques"; es posible que se tratasen de pinturas rectangulares con ornamentos vegetales, copiadas de o improvisadas a partir de grabados italianos y flamencos. Pacheco, mostrando una inclinación marcadamente andaluza por el tema, alabó el trabajo de uno de los alumnos de Céspedes, Antonio Mohedano (1561-1626), el cual pintó decoraciones de grutescos siguiendo la tradición iniciada por Julio Aquiles y Alexander Mayner. También mostró su admiración por sus bodegones, citando a este respecto sus frescos decorativos con guirnaldas del claustro para la sevillana iglesia de San Francisco, actualmente desaparecidos. Las decoraciones grutescas que aún permanecen en el techo de la galería del Prelado, en el palacio arzobispal de Sevilla, fueron pintadas alrededor de 1604, y han sido atribuidas a Mohedano. Siguiendo las convenciones decorativas aplicadas en este tipo de trabajos, las narrativas figurativas aparecen enmarcadas por grutescos, formados por bandas de lienzo pintados con ornamentos vegetales fantásticos entremezclados con paneles ilusionistas que muestran ramas de árbol con frutas y pájaros, pintadas de manera naturalista. Observando estas obras, resulta fácil comprender por qué Pacheco no reconocía que existiesen grandes diferencias conceptuales entre la pintura de frutas y flores como elementos ornamentales en obras de otros géneros, y su representación como motivos principales en un bodegón, dado que en ambos casos el factor de más importancia era la habilidad del artista para plasmar la naturaleza. Además, se ha podido demostrar que Mohedano realizó bodegones, gracias a la mención en un inventario de la colección del duque de Alcalá realizado en 1637 de una serie de pinturas de cestas de frutas, pintadas probablemente por Mohedano antes de 1610. Es probable que estas obras tuviesen un aspecto similar al *Bodegón con cesto de cerezas y flores* de Blas de Ledesma, pin-

tor de Granada contemporáneo de Mohedano a quien Pacheco también alabó por sus grutescos decorativos.

1.2. El gusto en España por el bodegón.

Muchos bodegones españoles muestran una cierta reticencia hacia los placeres de la mesa, no soliendo representar habitualmente comidas servidas ni constituyéndose en una celebración abierta del acto de comer, particularmente a principios del siglo XVII. Los platos cocinados y preparados aparecen a veces, junto con alimentos crudos y casi siempre con vasijas o vasos de vino u otros recipientes con este líquido, así como ingredientes de una comida que debía ser imaginada por el espectador. Los bodegones tampoco suponen una representación objetiva de toda la gama de alimentos que eran consumidos en España en el siglo XVII, los cuales aparecen con más detalle en los libros de cocina del periodo. Por todo esto, resulta sorprendente la frecuencia con la que aparecen ciertos alimentos en las pinturas de bodegones, como por ejemplo el cardo.

Los bodegones reflejaban la jerarquía en la que los alimentos eran clasificados en la época. Poder comer carne roja fresca era una señal de distinción social en aquella época, ya que era la comida habitual en las mesas más pudientes, por lo que su prominencia en los bodegones y las pinturas de género resulta especialmente significativa. La carne de oveja era más cara que la de cabra, ternera o cerdo en la España del XVII. El cerdo era la carne de las clases bajas, aunque muchos españoles la consumían ostentadamente como prueba de su limpieza de sangre y para demostrar que eran cristianos viejos, no conversos "manchados" por una ascendencia judía o árabe. La dieta rural solía consistir de pan, carne salada o curada, bacalao, salchichas, queso, huevos, cebollas y ajos. Las verduras ocupaban un lugar bastante bajo en la jerarquía alimenticia siendo, por ejemplo, completamente ignorada por la aristocracia y la familia real, que tampoco consumía mucha fruta. En los postres se tomaba confitería en grandes cantidades, apareciendo con frecuencia en los bodegones, mientras que las familias más pobres, en especial en el entorno rural, tomaban fruta, queso y aceitunas. Sin embargo, había algunos dulces que eran consumidos habitualmente por todas las clases sociales: por ejemplo, los barquillos, que solían acompañarse con una popular bebida aromática llamada "aloja" – hecha con agua, miel y especias – y los buñuelos, pasteles con miel hechos de masa frita que eran uno de los dulces preferidos incluso por la familia real¹.

¹ CHERRY, Peter – *Arte y Naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*. Madrid: Doce Calles, 1999.

Los precios de alimentos representados en los bodegones españoles no parecían tener una influencia directa en el valor de las pinturas, que parecía depender de criterios tradicionales como su calidad estética, su factura, la reputación del artista y las modas. En términos generales, los bodegones estaban menos valorados que las pinturas figurativas, de acuerdo con la creencia predominante en una jerarquización de los géneros. Sin embargo, es necesario recordar que incluso estos precios relativamente modestos, correspondientes a obras destinadas al sector más bajo del mercado, eran el equivalente a la paga que recibía un trabajador cualificado por una día de trabajo. Los bodegones pintados por manos españolas parecían estar menos valorados que las obras importadas realizadas por artistas flamencos e italianos, aunque siempre existen significativas excepciones. Parece que el gusto por los bodegones grandes y opulentos realizados por artistas flamencos para imponentes interiores palaciegos era una constante entre los coleccionistas españoles reales y aristocráticos. La tipología de estas pinturas, las cuales representaban frecuentemente temas de cacería e incluían alimentos caros y exóticos, reflejaban el privilegiado estilo de vida de estos coleccionistas.

Los bodegones españoles de principios del siglo XVII parecen caracterizarse por su austeridad, sobriedad y formalidad, especialmente si se comparan con ejemplos italianos o flamencos de este mismo periodo. Sus composiciones están organizadas con frecuencia de manera simétrica, algo que puede ser un reflejo de la manera en que se exhibían los alimentos sobre la mesa en ciertos acontecimientos formales como los banquetes.

Estas pinturas muestran un número limitado de alimentos, presentados escuetamente sobre sencillos plintos y bajo una fuerte luz dirigida que contrasta con el fondo oscuro. Cada elemento tiene importancia dentro de la impresión visual que produce la obra y la compostura de la composición modera y refina su atractivo para los apetitos de los espectadores. A pesar de que en ocasiones se ha considerado que la pintura de bodegones española se caracteriza por un cierto "ascetismo", no se puede afirmar que esto sea aplicable a la totalidad del género durante todo el siglo que estoy mencionando. Resulta innegable que, a pesar de la austeridad de formato de muchos bodegones españoles, los motivos que representan son muchas veces apetitosos alimentos y ricos caldos de alto nivel en la jerarquía de comestibles, que indudablemente resultarían tentadores para el apetito de los espectadores de la época. El contenido de estas obras hace que atrajesen poderosamente a todos aquellos que las contemplaban, los cuales las entendían como una celebración de los placeres más sencillos de la vida.

Aunque el bodegón era un género relativamente novedoso, su desarrollo en España durante el primer tercio del siglo XVII fue lento, siguiendo unas convenciones pictóricas muy arraigadas en lo que se refiere a su formato, y una variedad limitada de temas.

2. LOS COLECCIONISTAS DE PINTURAS DE BODEGONES

En la España del siglo XVII, a la vez que los pintores coincidían en que valía la pena pintar bodegones, los coleccionistas también pensaron que merecía la pena poseerlos y está claro que el género no hubiera prosperado sin un público que supiera apreciarlo. Las primeras pinturas de bodegón documentadas en una colección castellana son las de Madrid fechadas en 1599, que pertenecen al arzobispo de Toledo, Pedro García de Loaysa. Los primeros bodegones documentados en Sevilla son «tres lienços de cazas, frutas y pescados» tasados por Pacheco en 1601 en la colección de Hernando Díaz de Medina, Correo Mayor de Sevilla. A pesar de la baja opinión que tenía Pacheco del género, estos se valoraron en ochocientos reales cada uno, más que una pintura de figuras de las *Artes Liberales* de Pedro de Campaña, y este valor tan alto podría reflejar la relativa rareza de estos cuadros en esta época, al igual que su calidad estética. De hecho, no aparece ningún bodegón en un estudio preliminar de los inventarios de las colecciones sevillanas de finales del siglo XVI realizado para este proyecto y no parece que se pintaran muchos cuadros de bodegón en Sevilla en una fecha temprana.

En Sevilla, los artistas dependían del mecenazgo institucional y en la producción de arte religioso para ganarse la vida, que parece haber impedido el completo florecimiento de géneros seculares como los bodegones, las pinturas de flores y los paisajes hasta la tercera década del siglo. Por otro lado, parece ser que estos géneros se popularizaron más rápidamente en la corte, en parte debido al gusto cada vez más extendido entre los cortesanos por el coleccionismo de cuadros.

A finales del siglo XV algunos de los principales temas de naturaleza en las colecciones de pintura de la corte comprendían imágenes figurativas de la estaciones, meses y elementos procedentes de pinturas de la familia Bassano, que se complementaban con pinturas de género de temas de campesinos, escenas de caza y paisaje. Desde finales del siglo XVI se desarrolló un gusto por las pinturas de género de mercados y escenas de cocina entre los coleccionistas españoles, posiblemente siguiendo el ejemplo de la corte, la mayoría de las cuales eran cuadros importados de Flandes e Italia. Uno de los primeros ejemplos documentados de esta pinturas es una escena de cocina flamenca que aparece en el inventario de 1573 de la infanta doña Juana, hija de Carlos V y princesa de Portugal, que Felipe II envió al Escorial en 1593. Las pinturas que Felipe III tenía en el Palacio del Pardo tras el incendio de 1604 incluían seis escenas flamencas representado mercados. En 1592 el retratista de la corte Juan Pantoja de la Cruz pintó tres “bodegones de Italia” de tema sin especificar, aunque se desconoce si eran copias de modelos italianos o pinturas en este estilo. El inventario post-mortem

de 1600 de don Juan de Borja, conde de Ficallo, incluía tres tablas de puestos de frutas, una escena de cocina flamenca y un cuadro de carnicería del norte de Italia. En 1601, la gran colección de pinturas de Íñigo López de Mendoza, duque del Infantado, contaba con una serie de pinturas de género, que incluía una escena de cocina enviada a España desde Flandes, un "bodegón" que se le envió al duque desde Roma y una escena de cocina descrita como una pintura "nueva y un bodegón" que había sido pintado por Francisco de Cleves, el pintor de la casa ducal. Francisco de Rojas, marqués de Pozas, poseía cuatro pinturas de género en el año de su muerte en 1605. Mientras el inventario del marqués de los Vélez muestra que entre sus pertenencias tenía pocos cuadros, algunos de éstos eran pinturas de género flamencas. En un inventario de 1608 de las colecciones de don Juan Fernández de Velasco, Condestable de Castilla, se describen cinco cuadros con escenas de mercado pertenecientes a su palacio de Burgos. En 1609, el marqués de Loriania prestó en Madrid al marqués del Carpio once "bodegones" para decorar las estancias en las que se alojaba en Sevilla como asistente de la ciudad. La colección de don Alvaro de Banavides, comendador mayor de Aragón en 1612 contaba con una pintura de un "bodegón" y una vendedora de verduras.

Algunos cortesanos de alto rango también poseían pinturas de este tipo, es posible que a imitación de los coleccionistas de clases sociales superiores. Sin duda las pinturas importadas también pertenecían a los flamencos que residían en Madrid, como Magno Lucemberg, un agente del banco Fugger en 1602, u Oliviero Danis, capellán de la corte en 1611. A la muerte de San Juan de Ribera (1532-1611), arzobispo de Valencia, en su colección aparecía un cuadro genovés de una campesina en el mercado.

Las pinturas de género, a su vez, eran exportadas de España a América, como los seis "bodegones" incluidos en un cajón de embalaje con cuadros enviado a América del Sur por el pintor madrileño Pedro Romero Tardio en 1605.

Los primeros inventarios del siglo XVII también atestiguan la popularidad de las pinturas de género cómico, cuyo tema, desgraciadamente, estaba a menudo sin especificar en estas fuentes y entraban dentro del título genérico de "de la risa". Una de éstas perteneciente a la colección del secretario real Juan de Vilella de 1605 representaba música ("una risa música"). A veces las entradas de los inventarios eran más específicas, como en la partición del patrimonio de don Pedro Arce de Otalora en 1603, que incluía pinturas de un cambista, un pícaro rascándose la oreja, dos "soplones", un concierto musical, un cuadro cómico "de la Risa" y dos grandes pinturas de "bodegones".

Las pinturas de bodegones empezaron a aparecer junto a las piezas de género en algunas colecciones aristocráticas de la corte desde los primeros años del siglo XVII. Sin embargo, hay una marcada ausencia de pinturas de flores en los inventarios correspondientes a las colecciones de la corte en estos años, lo cual parece

corroborar la idea de que este género empezó a desarrollarse a partir de la segunda década del siglo, coincidiendo con el comienzo de la carrera de Juan Van der Hamen, el más famoso pintor de flores español antes de Juan de Arellano. Por otro lado, los primeros bodegones extranjeros debían proceder de manos de los foráneos instalados en la corte a principios de siglo. En 1614, por ejemplo, Teodoro Rosenberg, representante holandés en la corte, vendió un número importante de pinturas muy valiosas, entre ellas un "Retablo de diversas frutas" por la apreciable suma de trescientos reales.

Aunque la aristocracia había sido tradicionalmente la clase promotora y consumidora de arte en España, el siglo XVII supuso el momento de aparición de una clase emergente de coleccionistas de arte que no eran nobles, los cuales constituyeron un mercado fundamental para los pintores locales. En Madrid estos coleccionistas eran con frecuencia sirvientes del rey o letrados pertenecientes a los distintos niveles de la administración real. En 1613, la segunda obra de más valor dentro de la colección del arquitecto real, Juan Gómez de Mora (1586-1648), era una bodegón con un tazón de uvas enmarcado en madera de nogal, obra que había pertenecido a la colección de su tío, el arquitecto y aposentador mayor Francisco de Mora (1552-1610). En 1610, se hacía mención a un gran bodegón de frutas entre las obras propiedad de César Bogaccio, un italiano al servicio del rey, y había otra obra de este tipo en la colección del secretario real, Agustín de Villanueva.

Como puede verse por estos documentos, las pinturas de bodegones eran uno de los géneros favoritos de los funcionarios de la corte. En 1605, don Pedro de Angulo, aposentador, compró cuatro bodegones pequeños y uno más grande pertenecientes a la colección de Juan de Vilella, secretario del Consejo de Aragón; la más valiosa de estas obras era un gran bodegón de frutas tasado en cincuenta y cinco reales que pudo comprar por la mitad de esta suma. Otro aposentador, Rafael Cornejo, compró cinco bodegones más de esta colección. En ambos casos, la intención de los dos compradores pudo ser imitar el distinguido gusto del aposentador mayor, Francisco de Mora. Francisco de Fuentes, miembro de la cámara de consejeros del rey, poseía una importante cantidad de pinturas en el momento de su muerte en 1615; un bodegón de frutas con pepinos perteneciente a su colección había sido tasado en una cantidad de sólo diez reales siendo adquirido por un abogado por once. Juan Cruzar, otro sirviente real, compró obras en la subasta de las pinturas de Fuente; su propia colección fue inventariada un año después. Sus cuatro piezas de frutas sobre tablas habían recibido un valor de tasación de veintidós reales cada una, pero fueron saldadas con el resto de la colección, siendo adquiridas por un tal Francisco Álvarez. En 1614, la relación de obras de Jerónimo Figueroa, presbítero, incluía una "tabla de comida pintada".

Los datos esbozados en estas páginas proceden de un estudio preliminar reali-

zados sobre unos 150 inventarios de colecciones pictóricas redactados en Madrid entre 1600 y 1615. Esto sugiere que las pinturas de bodegones independientes eran aún poco comunes en las colecciones de la corte en aquel periodo, mientras que los tradicionales temas profanos basados en la naturaleza seguían siendo muy populares entre los coleccionistas, tales como las pinturas figurativas inspiradas en las obras de la familia Bassano sobre los meses del año, las estaciones y los elementos y las pinturas de género representando figuras en puestos de mercado y escenas de cocina. Los coleccionistas que, según las evidencias documentales, poseían bodegones, solían tener un número muy pequeño de este tipo de pinturas en su colección, contando a veces con un único ejemplo. Claramente, el número de artistas que pintaban este tipo de obras en esta época era muy limitado, y el género todavía no había adquirido la considerable popularidad de la que disfrutaría en la segunda década de siglo, cuando se convertiría en un elemento habitual en la decoración de los hogares de la burguesía. Los relativamente bajos valores de tasación de algunos de los bodegones que aparecen en estos documentos probablemente reflejan las diferencias de calidad que ya existían entre esas pinturas, y quizás, el bajo prestigio del género en comparación con la pintura figurativa, una constante desde los mismos principios del bodegón. Sin embargo, el hecho más significativo que revela los documentos mencionados es que los primeros individuos en adquirir pinturas de bodegones solían ser personas formadas y cultivadas, con afición por el coleccionismo de obras pictóricas. Estos primeros compradores de bodegones eran personas preparadas intelectualmente para apreciar la relativa novedad que suponía la pintura de bodegones, y probablemente, sus resonancias clásicas y sus asociaciones religiosas. Indudablemente, estos coleccionistas tempranos también valoraban los bodegones como ejemplos inusuales de la capacidad del arte de la pintura para imitar la naturaleza, un factor que siguió suponiendo uno de los atractivos más firmes del género a lo largo del siglo XVII.

CONCLUSIÓN A LOS APARTADOS PRIMERO Y SEGUNDO

Cualquier crítica a la pintura de bodegón española debería tener en cuenta su primera función decorativa. Los factores de producción y exposición estaban unidos y afectaban al estilo y repertorio de estos cuadros. Las pinturas de bodegón y de flores comúnmente se pintaban sin haber sido encargadas, y se vendían en los talleres de los pintores en un mercado que era relativamente poco exigente en términos de calidad. Es necesario distinguir entre las ejecuciones de alta calidad en los cuadros particulares, que invitaban a la contemplación de las habilidades de imitación del artista, y los trabajos pintados con menos precisión y detalle, algu-

nos de los cuales se realizaron en cantidades casi industriales para formar conjuntos decorativos.

Las pinturas de bodegón y flores con frecuencia se colgaban en sitios de importancia secundaria, normalmente sobre puertas o ventanas y el formato grande y estrecho era el estándar. Sólo de vez en cuando los artistas tenían en cuenta un bajo punto de vista para éstos. En la colección del cortesano Hernando de Espejo de 1637 existía una serie de doce pinturas de frutas (destacando las uvas) y pájaros que formaban un decorativo "friso" en una de las habitaciones de su casa. Los formatos estandarizados, los motivos repetidos y un rápido y abreviado manejo de pintura facilitaba la producción de un gran número de trabajos. Las composiciones simétricas y ordenadas formaban diseños llamativos y atrevidos que permanecían fácilmente visibles en sitios de relativa poca visibilidad; aquí también, la amplitud del estilo y la reveladora carencia de uniformidad a la hora de manejar el espacio e iluminación habría pasado relativamente desapercibido.

Aunque los inventarios de Madrid documentan algunos de los primeros bodegones de las colecciones españolas, éstos no eran atribuidos. Las primeras menciones a estas pinturas tendían a ser descriptivas; entre 1620 y 1630 los nombres de los recipientes para la representación de frutas, bebidas, comidas y flores se estandarizan para este género, siendo *frutero* o tazón de frutas y *ramilletero* o florero, formas que tienen equivalentes en *documentos* flamencos e italianos.

Desgraciadamente las fuentes del inventario normalmente no mencionan la función de las habitaciones específicas donde se colgaban los bodegones. Evidentemente eran muy apropiados para las zonas de comedores; si no es difícil ver una lógica decorativa real detrás de su colocación. Mientras que los bodegones son una decoración normal de los restaurantes de hoy en día, no existe ninguna prueba que sugiera que esta costumbre estuviese extendida en la España del siglo XVII; de hecho, ocho pinturas religiosas decoraban el mesón toledano de la Fruta Vieja que dirigía la madre del pintor Luis Tristán, una pintura de paisaje cuelga de la pared de una taberna en la que los músicos de Velázquez tocan en su *Concierto Musical*, y no se conoce ninguna pintura de bodegón que se haya usado como letrero de tienda en el siglo XVII.

3. EL BODEGÓN EN LA EVOLUCIÓN DEL MERCADO ESPAÑOL DEL ARTE DESDE LA DEMOCRACIA HASTA EL AÑO 2000

Es a partir de finales de 1988 cuando comienza un verdadero interés por el estudio del mercado internacional del arte, primeramente para los estudiosos de la economía, convirtiéndose aceleradamente en un proceso apasionante para los investigadores e historiadores del arte. A través de él se puede seguir con bas-

tante detalle y fiabilidad la volubilidad del mercado, del poder de las modas en las estimaciones artísticas y del estatus que el objeto artístico tiene en la última década del siglo XX en su dimensión social, económica y cultural.

Durante los primeros años del período 1980/1990 el mercado artístico vivió una época de escasa actividad, marcada por el aumento de la demanda de obras maestras por parte de particulares e instituciones y la escasez de este tipo de piezas a causa, entre otras cosas, de la aparición de nuevas fórmulas fiscales que permitían a los estados hacerse con ellas. Pero entre Marzo de 1987 y la primavera de 1990 las cosas cambian radicalmente y se asiste a un proceso sin precedentes conocidos de mercantilización de la obra de arte. Se produce un fuerte aumento del volumen económico total y de las cotizaciones de las obras maestras que junto a la alta calidad media de las ofertas, produjo la obtención de grandes plusvalías. Por otro lado el inversor mayoritario se inclina preferentemente por la pintura como medio artístico, y en especial por la impresionista y moderna, repercutiendo directamente en los artistas vivos o representantes de los recientemente fallecidos que empiezan a alcanzar cotizaciones comparables a las de los maestros anteriores (Jasper Johns, seguido por De Kooning o los artistas Pop).

A todo ello además, contribuyó el descenso de interés y de las cotizaciones de pintura antigua, casi con toda seguridad debido a que los criterios estéticos de los nuevos coleccionistas eran por entonces distintos, o como consecuencia de la escasez en el mercado de obras de calidad sobresaliente. También tiene mucho que decir la irrupción en el mercado de los compradores japoneses, movidos sobre todo, por el excedente de dinero que provoca la gran situación económica del país y por el prestigio social que para particulares y empresas produce la compra de estas obras. De esta forma, los museos dejan de jugar el papel principal que hasta entonces habían tenido como compradores de obras maestras y sólo las instituciones de extraordinaria capacidad adquisitiva (como el Museo Getty) pueden competir con los clientes privados.

Así pues, las casas de subastas se hacen con el control casi absoluto del mercado de obras maestras. El enorme poder económico que esta situación dio a las dos casas de subastas internacionales más importantes, Sotheby's y Christie's propició la aparición de nuevas fórmulas de financiación, compra y venta. Alrededor de ellas aparecieron especuladores, inversionistas y grandes empresas, que en busca de plusvalías rápidas y sustanciosas desplazaron al coleccionista tradicional y elevaron artificialmente los precios; como consecuencia, y salpicando casi hasta la actualidad, el carácter especulativo del comercio artístico ha propiciado desde importantes trabajos en su desarrollo hasta tal límite que, un año después del momento más álgido del mercado, en el otoño de 1990 se advierte una profunda crisis.

Desde principios de 1993 el mercado fue ofreciendo síntomas de recuperación pero la mejoría sólo se palpó hasta la primavera del año siguiente, donde las

subastas de pinturas realizadas por pintores de la denominada época moderna y contemporánea obtuvieron un profundo fracaso y supusieron un paso atrás en el saneamiento definitivo del mercado artístico. En 1994 se asistió a una consolidación definitiva de los grandes nombres de la pintura iberoamericana en el mercado internacional, y Picasso encabezó, como lo venía haciendo desde 1989, el valor más regular del mercado consiguiendo colocar tres de sus obras entre las quince más caras del año.

El año 1995 se caracterizó por una notable expansión que se tradujo en la existencia de una fuerte demanda, de altas pujas y de una oferta de obras de excelente calidad que en muchos casos habían sido retenidas por sus dueños a la espera de tiempos propicios o que procedían de importantes colecciones. Como en los tiempos de mayor auge del mercado, esta prosperidad se asienta sobre el aprecio por la pintura impresionista y moderna, sobre el buen comportamiento del arte contemporáneo, especialmente Bacon y el arte Pop, y sobre un alza de las cotizaciones de la pintura del siglo XIX. La otra cara de la moneda fue la pintura antigua, en gran parte debido a la gran escasez de oferta de calidad.

Como apunta Portús *«el punto de partida habría que buscarlo en la reforma fiscal de 1978, por la que se aplicaba un impuesto de lujo del 26% sobre el precio de venta en obras de más de cien años y el 22% en las posteriores. Las consecuencias de esta consideración del objeto artístico como artículo de lujo fueron la paralización del coleccionismo y de la importación de obras de arte y el fomento del mercado clandestino y la exportación ilegal»*. Asimismo, continúa, *«la dialéctica fue modificando y racionalizando esta situación. En 1983 el impuesto reduce al 5'6% el de adquisición de obras de arte de más de cien años; dos años más tarde se aprueba la importante Ley del Patrimonio Histórico Español, que sustituye a la de 1933 y nace de la necesidad de adecuar la legislación española a la nueva situación política social nacional y a los criterios internacionales promovidos por la UNESCO y el Consejo de Europa.*

Si la ley anterior tenía como objetivo prioritario la protección de un patrimonio cultural amenazado, ésta trata de extender su radio de acción a todos los aspectos de la creación, conservación y difusión, y concibe el bien cultural como un objeto de disfrute social. Por esta ley, se crea un Registro General de Bienes de Interés Cultural gestionado por el Ministerio de Cultura, o en su caso, un órgano autonómico. A cambio, la adquisición de piezas inscritas cuenta con una desgravación del 15% en el IRPF en el caso de los particulares, y del 10% en el Impuesto de Sociedades, cuando se trate de empresas. Desde el punto de vista del mercado, la ley supuso un destacado paso adelante, aunque seguía siendo fiscalmente restrictiva, pues sólo podían acogerse a sus beneficios los Bienes de Interés Cultural».

La materialización en 1993 de la libre circulación de mercancías en la Unión Europea no afectó a los bienes culturales, y todavía se reconoce el derecho de los

estados a controlar y restringir su circulación. Cada país es libre de calificar como "inexportables"² (en España, a través de la Junta de Calificación y Exportación de obras de arte) los bienes y de reservarse el derecho, como se hace igualmente en España, de comprar las obras que se solicita exportar. En el caso de bienes importados, sus propietarios disfrutaban de un plazo de diez años para exportarlos sin que el Estado pueda impedirlo.

Lo cierto es que sobre la inversión en obras de arte y antigüedades existe poca bibliografía, aparte de listas de precios de subastas y poca cosa más. Lo que prevalece en este mercado es la experiencia, el conocimiento y el asesoramiento, necesarios tanto por parte de compradores como de vendedores, los cuales en común, deben poseer un conocimiento metódico y una apreciación sensitiva de la obra de arte para lograr captar su grado de perfección y su representatividad y estar en situación de poder seleccionar y juzgar ecuaníme y acertadamente, sin premuras ni impacencias, sobre el objeto a adquirir; las prisas y la impaciencia, tanto en la compra como en la venta, son importantes factores negativos en este mundo de la inversión en obras de arte.

La década 1980-1990 se convirtió, sin duda, en una verdadera espiral inflacionista donde los intereses de los pasivos quedaron poco menos que paralizados haciéndose cada vez más patente la falta de incentivo para la inversión de las masas monetarias patrimoniales, las cuales experimentaron una constante y progresiva pérdida de su poder adquisitivo.

Como consecuencia de todo ello se disparó la sed de consumo, justificada por la escasa seguridad del dinero, creándose nuevas necesidades y formas de vida. Paralelamente fue surgiendo la necesidad de encontrar otros objetos de inversión que resultasen más atractivos y dinámicos a la vez que pudieran ofrecer al inversor una mayor confianza y tranquilidad.

Creo coincidir, tanto con Portús como con Farriols, en parte forzados los tres por las estadísticas publicadas y estudios de ventas de los años referidos, en lo referente a la inversión producida a lo largo de los años inmediatamente anteriores a 1990, donde destacada por encima de cualquier otro tipo de objeto la pintura, pero referida ésta mayoritariamente a la realizada por artistas denominados vanguardistas y la de autores ya desaparecidos pero no en una cronología demasiado lejana. Este acontecimiento será de lo más afortunado para coleccionistas e inversores ya que les brinda la oportunidad de hacerse con la mayor parte de una producción disponible y limitada y erigirse así en potenciales monopolizadores de tan sin par mercado, arbitrando precios y condiciones.

No obstante cabe advertir que el comercio del arte es extremadamente subje-

² Comercio exterior de arte y antigüedades. Una situación compleja y difícil. «Antiquaria». N° 7 (1994) p. 12-13.

tivo, predispuesto a errores – bien por fraude, bien por falta de experiencia –, que la elección debe ser acertada, sin precipitaciones, sin prisas para obtener beneficios, que ha de existir – en cuanto a la adquisición de obras actuales – una gran visión de su calidad, de su representatividad, de si creará o no escuela, etc.

Es necesario saber discernir sobre las categorías y clases y siempre amparándose en la opinión, valoración y peritación de verdaderos expertos ya que, en muchas ocasiones, ha quedado patente cuan fácil ha sido el error, sobre todo en apreciaciones simplemente oculares, como nos recuerda en su tesis Farriols con la ingente obra de Elmyr D'Hory descrita por O.Wells en *Question mark-Fake* y en la obra de Clifford Irving *Fraude*³.

Otro factor a tener en cuenta es saber discernir entre la extensa obra del amateurismo de la de los verdaderos artistas. Las decisiones del inversionista en arte deben estar presididas por una elección acertada. El juicio severo, eficiente, íntegro y equilibrado de un experto sincero y honrado conferirán el acierto. Este mercado del arte, a decir de los entendidos, es prácticamente imposible de saturar; siempre quedarán paredes sin cuadros y lugares donde colocar una obra de arte, de la clase y precio que sea, asequible a cualquier bolsillo y siempre habrá deseos de acaparar arte, poco o mucho y de especular, poco o mucho también.

Quizás todo el pensamiento de Farriols pueda sintetizarse en las conclusiones de su trabajo, del que yo destacaré⁴:

- *«La austeridad y el espíritu arraigado a lo tradicional se han visto sustituidos en relativamente pocos años, por la tiranía de las modas, de los deseos de lujo, de cambio constante, de emulación y todo ello ha llevado consigo arrebatos generalizados de sed de consumo, propiciada en buena parte por las propias disposiciones oficiales.*
- *La persistente inflación y la profunda crisis que venimos padeciendo (1980) han provocado la perentoria necesidad de no dejar inmóvil el dinero por la evidente pérdida del valor adquisitivo de las masas monetarias. Consiguientemente, el ahorro es ahora imposible, hasta el punto que prácticamente ha desaparecido la en otros tiempos tradicional y habitual disposición al mismo.*
- *La propia situación económica ha privado de toda rentabilidad a la mayor parte de los objetos tradicionales de inversión, lo que a su vez, ha redundado en agravar aún más la crisis.*
- *Ante tal situación ha sido preciso buscar "nuevos objetos de inversión" para, al menos, intentar diversificar riesgos ante un marco económico tan inestable como preocupante que, de momento, no tiene visos de mejorar sustancialmente.*

³ Ibidem, p. 157.

⁴ Ibidem, p. 270-274.

- *Con la agravación de la crisis han prosperado paralelamente nuevos objetos de inversión (filatelia, antigüedades de todo tipo, numismática, etc).*
- *Las salas de subastas, con su poder de atracción, han conseguido revalorizaciones espectaculares que han llegado a representar, en menos de un año, el 50, 60 y 100% de incremento con respecto a la cotización inmediatamente anterior.*
- *Las galerías de exposición, con cotizaciones menos espectaculares, han logrado aventajar considerablemente los índices de inflación. De entre los canales de distribución, éstas, a la vez que pueden erigirse en condicionantes y forjadoras del porvenir artístico, ofrecen una mayor regularidad y seguridad en la evolución de sus cotizaciones, a la vez que, sus precios suelen ser más asequibles.*
- *Una obra de arte suele ser una "pieza única" y, una producción artística, está sujeta a un número más o menos extenso, pero limitado. Tales características constituyen la explicación del éxito de las obras de arte y las antigüedades, por su calidad, rareza y escasez.*
- *La revalorización de las obras de arte aventaja, considerablemente, a las del oro, la plata y los índices de la Bolsa, superando ampliamente a la inflación más alarmante e imprevista, y ello suele hacerlo sostenida y consistentemente.*
- *Los coleccionistas e inversores, cada día más numerosos, son conscientes de que, al placer de poseer una obra de arte, se une una protección contra la erosión monetaria, y a la vez, la posibilidad de conseguir sustanciosas plusvalías.*
- *La incidencia de las medidas fiscales en este mercado es altamente decisiva. Los impuestos consiguieron destruir el mercado de París que había llegado a ser el centro de gravedad mundial del mercado del arte.*
- *Puede vaticinarse que el mercado del arte existirá mientras el hombre siga comprando y vendiendo».*

No es necesario matizar mucho más profundamente en este apartado, ampliando lo que podrían ser sus características generales para el período al que me ciño en esta ponencia, a pesar de que se me acaban de ocurrir algunas perogrulladas para los más estudiosos del tema, aunque no tanto para los que por primera vez se introducen en estos menesteres. Se trata de enunciar que la estructura del mercado artístico aparece completamente definida en el siglo XIX con la participación de tres sujetos: el productor (artista), el intermediario (marchante, galería, anticuario) y el comprador (cliente o coleccionista).

Por otro, siempre ha habido distintas motivaciones a la hora de la adquisición de la obra artística, desde el valor de uso que pudiera tener un objeto determi-

nado o una pintura, al placer de poder disfrutar de una obra artística; precisamente llamada por la curiosidad sobre este punto menciona en su tesis Milagros López y recomienda la lectura de Magriña Blasi de la siguiente forma⁵: «*Magriña Blasi resume esta situación de una forma muy directa: "la adquisición de lo que denominamos obras de arte ha tenido sobre todo, hasta fechas muy recientes, la finalidad única de ofrecer una gratificación estética para su poseedor, en concreto, y para todos aquellos que podían acceder a su contemplación en general. Posteriormente, además de esta finalidad esencial, de producir unos beneficios de orden intelectual o espiritual, el objeto artístico ha adquirido un valor patrimonial o de cambio que le otorga el consenso social en base a la aceptación colectiva de su contenido estético y original". El valor de la obra de arte que lleva a su adquisición, no queda resumido en estos tres puntos expuestos anteriormente; el valor de una obra de arte se compone de tres tipos de valor: valor artístico, valor de uso, que a su vez se caracteriza como valor de goce, de producción y de exposición y el valor tercero, de intercambio*».

Precisamente tomando como referencia las diferentes motivaciones para adquirir arte de las que habla Milagros López, yo pienso que en éstas, el valor material es siempre inferior al real o de mercado. Es decir, la obra de arte se rige, en este sentido, por la oferta y la demanda, siendo siempre su valoración subjetiva; un ejemplo clarificante puede estar en el costo de los materiales empleados para el "Guernica" y lo que en realidad vale y significa para diferentes regiones o países. Así pues, creo evidente que existen al menos dos concepciones fuertemente marcadas en el valor posible de una obra de arte: el valor estético y el monetario o de mercado.

Para ampliar esta cuestión podría desarrollar varios de los trabajos del economista William D. Grampp, pero en el desarrollo del mío propio, me basta con el titulado *Arte, inversión y mecenazgo*, del que destaco los siguientes fragmentos referidos a este punto⁶: «*El valor económico, estrictamente hablando, es la forma general de todo valor, incluyendo el estético y el no estético, pero se trata de un valor de otro tipo. Un objeto cualquiera (un bien, un servicio o lo que sea) tiene valor económico si rinde alguna utilidad. En el caso de una obra de arte, la utilidad es estética. En el caso de otra cosa, proporciona otro tipo de utilidad y ésta constituye su valor económico. Decir que el valor estético es "coherente" con el valor económico es decir que lo general incluye lo particular, o que el valor estético es una forma de valor económico, del mismo modo que lo es cualquier otra forma de valor*».

⁵ TORRES LOPEZ, Milagros – *El mercado del arte de vanguardia en Barcelona de 1960 a 1970*. Barcelona: Universidad, 1993, p. 105.

⁶ GRAMPP, William D. – *Arte, inversión y mecenazgo*. Barcelona: Ariel, 1991, p. 29-37.

Continúa en esta misma cita afirmando que *«el precio de las obras pictóricas es proporcional a su valor estético»* no pudiendo estar yo de acuerdo con él ni justificándolo como lo hace de la siguiente forma: *«...tanto los museos como los coleccionistas suelen estar bien informados. Aunque el mercado no es perfectamente competitivo, – al no ser la mercancía homogénea –, el margen dentro del cual varían los precios, define los límites del valor estético. Los precios fijados en las subastas y los valores que se dan en las encuestas fiscales son consecuentes con la calidad estética de las obras. Los precios que perciben los artistas más importantes en la actualidad son consecuentes con el juicio profesional que se emite sobre su obra».*

Desglosando brevemente la afirmación secuencial del que considero uno de los mejores autores que han escrito sobre mercado del arte, tengo que arriesgarme con consecuencia de lo que escribo que no comparto ningún punto de la afirmación que acabo de entrecomillar. De la primera afirmación podría escribir todo un libro aunque la conclusión principal sería, sin duda, que en el mercado del arte la relación del valor de la obra denominada artística y su valor monetario final, siempre dependerá del último vendedor que la obtenga; es decir que su relación es tan subjetiva que puede pasar de no ser considerada obra de arte a ser comprada como la joya de cualquier importante pinacoteca. Es cierto que los responsables de compras de los museos, y los coleccionistas “suelen”, siempre suelen como bien dice Grampp, estar bien informados de las piezas que compran, pero el dinero es tan poderoso, incluso para quien lo tiene en exceso que hace que los expertos en estética o en arte lo sean más en economía, a veces “casera” produciendo que la obra de arte sea injustamente manipulada no por su valor estético sino por el bolsillo que en un momento determinado pueda vaciarse con mayor gratitud.

Y a pesar de todo ello, además puede ocurrir, como de hecho ha pasado en diferentes pinacotecas prestigiosas, que después de adquirir alguna obra catalogada económicamente de “chollo” ha resultado ser de otro autor valorado inferiormente en el mercado del arte.

Sigo con las afirmaciones entrecomilladas, ahora deteniéndome en las casas de subastas y las encuestas de las que especialmente en estas últimas nunca he confiado. Creo cierto que las casas de subastas son los agentes que más se aproximan al valor objetivo de la obra creada en su punto de partida; el resultado final, por supuesto, siempre lo entenderé como absolutamente subjetivo. En ellas se trabajan y se analizan muchos intereses diferentes que dan como resultados objetivos coherentes, en la mayoría de las políticas de subastas. En cuanto al último punto que destaco de Grampp, sobrepasa los límites cronológicos que he manejado en este trabajo por lo que no creo conveniente entrar en opinión. Pero sin querer ser radical en esta postura, me acerco un poco más a los párrafos que

entresaco de Emy Armañanzas sobre mercado del arte y su valor estético y económico en su obra *La subasta de arte como acontecimiento agonístico en la prensa de calidad (1987-1990)*⁷:

«El valor estético de una obra de arte se establece por consenso entre unos expertos que tomarán en cuenta una serie de factores como la calidad propia de cada obra de arte entre las de un mismo autor; la cantidad de obras de un mismo artista que, en un momento determinado, hay en el mercado; la cuestión de si el autor ha fallecido o aún produce obra, o la moda que también establece tendencias pasajeras en la demanda, así como la teoría del gusto de la época».

En conclusión, me atrevo a añadir a las opiniones personales recientemente redactadas que además de los posibles baremos señalados, y casi considerados por algunos investigadores como "clásicos" existen otros más recientes puestos de manifiesto de una manera abierta a través de los altísimos precios alcanzados por la pintura en las subastas de arte celebradas entre 1987 y 1990. El surgimiento de nuevas clases sociales adineradas no es una novedad por lo que incrementaron el nivel de bienestar y supusieron una mejora cultural para sí mismas. Igualmente supuso un aumento de la publicidad comercial de los diversos canales de distribución así como la publicidad indirecta de los medios de comunicación de masas. Y para finalizar la introducción referida a estudios preliminares y el desarrollo de las que creo principales investigaciones sobre mercado del arte que me he leído, subrayaría brevemente, en este momento, que la consideración de la inversión en obras de arte pictórico no tiene ninguna base científica; sólo parte de la observación, de la experiencia o la intuición, a pesar de pretender obtener conclusiones partiendo de datos históricos sobre precios de compra-venta o aplicando una metodología basada en el cálculo de una tasa interna de rentabilidad.

⁷ ARMAÑANZAS SODUPE, Emy – *La subasta de arte como acontecimiento agonístico en la prensa de calidad (1987-1990)*. Bilbao: Rekalde S. L., 1994, p. 100-102.



