

Repetición y variación. Un comentario sobre la pintura de objetos y cosas a propósito de la obra de Clara Peeters

Carmen González García
Universidad de Salamanca

RESUMEN:

Clara Peeters fue una pintora activa en Amberes entre 1607 y 1621. Su obra, centrada en la representación de naturalezas muertas, es reflejo de la cultura material, del gusto y los intereses de una época y aunque fuertemente arraigada en la tradición artística de aquel momento, su pintura aporta sutiles rasgos distintivos. Desde la perspectiva contemporánea, algunos de esos rasgos propios suponen innovaciones que justifican que se emprenda una revisión de la relevancia de una artista con una visión profunda y moderna de las posibilidades de la pintura de su tiempo. En este artículo se analizan algunas características de la obra de Peeters a partir de la exposición que le ha dedicado el Museo del Prado. Teniendo en consideración el conjunto de las obras expuestas, se establecen conexiones con otras obras desde las cualidades específicas de la pintura de objetos y cosas.

ABSTRACT:

Clara Peeters was an artist who worked in Antwerp between 1607 and 1621. Her work, focused on the representation of *still lifes*, is a reflection on material culture, taste, needs and interests of an era. Although deeply rooted in the artistic tradition of that time, her painting brings subtle distinctive features. From our perspective of contemporary viewers, some of these features are innovations that justify a review of the relevance of an artist with a deep and modern vision of the possibilities of the painting of her time. Based on the exhibition that the Museo del Prado has dedicated to her art, this article analyzes some characteristics of Peeters' work and establishes connections with other artistic works from the specific qualities of the painting of objects and things.

PALABRAS CLAVE:

Clara Peeters / naturaleza muerta / pintura / realismo / objetos

KEY WORDS:

Clara Peeters / still life / painting / realism / objects

Soy yo mismo a quien pinto.
Montaigne¹

¹ Nota preliminar "Del autor al lector" de MONTAIGNE, Michel. *Ensayos*. I, 1580.

Clara Peeters fue una pintora del siglo XVII de la que se desconoce casi todo. No hay documentos históricos que permitan fijar con certeza una fecha de nacimiento o defunción, ni aportar datos seguros a su biografía¹. Solo la existencia de algunos cuadros con su firma, fechados entre 1607 y 1621 y distribuidos por importantes colecciones europeas, permite ubicarla como pintora activa en Amberes en ese lapso de tiempo y deducir que gozó de cierto éxito profesional en su época. La producción total de obras atribuidas a Peeters es de treinta y nueve pinturas de las cuales quince han podido ser vistas en conjunto en Madrid en el Museo del Prado en la primera muestra que esta institución dedica a una mujer artista². La exposición ha supuesto una oportunidad única para ampliar nuestra visión sobre el trabajo de esta pintora y reivindicar su papel en la Historia del Arte.

Los cuadros de Clara Peeters muestran objetos manufacturados, alimentos, flores y animales vivos o muertos que se agrupan y combinan y en ocasiones aparecen repetidos de manera prácticamente idéntica o con pequeñas variaciones en diferentes pinturas. Estos grupos de cosas están delicadamente colocados sobre alfeizares y mesas. En algunos casos su minúsculo autorretrato aparece reflejado en los brillos de los pulidos objetos que pinta. La iluminación es suave, pero el intenso contraste con los fondos oscuros enfatiza la cercanía con cada cosa hasta el punto de transmitir una sensación táctil. Sin embargo, esta proximidad genera más preguntas que respuestas sobre el sentido que puede tener aquello que estamos viendo.

En este artículo se plantea la cuestión de si cabe desprender de la familiaridad que nos vin-

cula con jarras, platos, quesos, panes y demás elementos que vemos en sus cuadros una interpretación de la obra de Peeters en la que pasen a un primer plano las relaciones afectivas, simbólicas, funcionales y de reconocimiento cultural y existencial que de ordinario nosotros establecemos con las cosas que nos rodean. Y desde ese punto de partida, nos preguntamos cómo logramos conectar con esos objetos que parecen formar parte de nuestra propia experiencia a pesar de estar tan enormemente alejados de nuestro contexto cultural. Si optamos por esta lectura parece conveniente recurrir para ello a los estudios de George Kubler sobre la forma de las *cosas* en el tiempo, de Abraham A. Moles sobre la fenomenología de los objetos y de Pamela Hibbs Decoteau, Svetlana Alpers, Victor Stoichita, Norman Bryson y Celeste Brusati, entre otros autores, sobre el contexto histórico y artístico en el que fueron pintadas las obras de Peeters. La publicación editada con motivo de la exposición en el Museo del Prado cuenta además con textos de Alejandro Vergara y Anne Lenders que suponen una notable aportación al estudio de una artista sobre la que no hay apenas bibliografía en castellano. Con ayuda de estas referencias, en este artículo se propone un comentario sobre el carácter específico de la pintura de objetos y cosas de Peeters, sobre los posibles significados que se derivan de la autoproyección de su imagen reflejada y sobre la contemporaneidad de sus aportaciones a la pintura. Porque la única certeza que tenemos de la existencia de esta artista son sus cuadros, una mirada atenta a su interior quizás nos permita aproximarnos a su experiencia como pintora.

1. Tu (Su) reflejo en la luz. Presencia, ausencia y el paso del tiempo.

La actividad artística de Clara Peeters en el primer cuarto del siglo XVII en Amberes se sitúa dentro del movimiento de transformación y evolución de la pintura de despensas y banquetes hacia las diferentes variantes del bodegón, la naturaleza muerta y la *vanitas*³. Esta evolución

¹ A pesar de que algunos estudios hayan fechado el nacimiento de Clara Peeters y su muerte e incluso hayan tratado de aportar información sobre su familia y un posible matrimonio, Alejandro Vergara señala la necesidad de tratar con cautela ciertos datos que se han basado en la aparición del apellido Peeters en registros de la época, un apellido frecuente que no se puede relacionar con seguridad con Clara Peeters. Véase VERGARA, Alejandro, "Reflejos de arte y cultura en los cuadros de Clara Peeters" en *El arte de Clara Peeters*, Museo del Prado, Madrid, 2016, p. 45n.2.

² La exposición *El arte de Clara Peeters*, coorganizada junto con el Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (Museo Real de Bellas Artes de Amberes) tuvo lugar en el Museo del Prado entre el 25 de octubre de 2016 y el 19 de febrero de 2017 reuniendo quince obras de diferentes colecciones europeas.

³ La pintura de objetos, alimentos, despensas, cocinas y banquetes que ocupa buena parte de la tradición de la naturaleza muerta desarrollada durante el siglo XVII, particularmente, y con sus rasgos diferenciadores, en España y Holanda, se empieza a denominar en los Países Bajos con el término *still-leven*, expresión que se extiende por otras regiones de Europa con el sentido de 'vida

del género responde a ciertas innovaciones sociales, culturales y artísticas. Entre tales destacan, por un lado, la creciente conciencia social de la clase media burguesa; por otro lado, un tipo de investigación humanista sobre la naturaleza de las cosas y la emergencia de la discusión pública sobre los bienes culturales y, en definitiva, la progresiva asunción de la independencia e individualidad del pintor, correlativa al reconocimiento social de la profesión. Estas innovaciones constituyen condiciones para un ejercicio de reflexión sobre la pintura y el acto de pintar que lleva a diversos artistas a introducir una peculiar autorreflexividad dentro de sus cuadros, algo que ya se puede apreciar en Pieter Brueghel o Jan Van Eyck. En el caso de Brueghel observamos su autorretrato en algunas obras como un personaje más entre las multitudes que aparecen en sus dinámicas composiciones, en ocasiones tan escondido que es difícil de encontrar y reconocer⁴. En el caso de Van Eyck, su reflejo en el *Matrimonio Arnolfini* y la autoafirmación del estar 'aquí y ahora' presentan al pintor no como un personaje, sino como él mismo, testigo y participante activo de la acción. Es probable que estos casos de autorrepresentación de los pintores en sus obras fueran estudiados por Peeters y sus contemporáneos⁵. En todo caso,

el trabajo de estos últimos se desarrolló bajo la influencia de unas condiciones que instaban al artista a replantearse su lugar en la obra y ante la obra. Ciertamente, la reflexión sobre el lugar del artista se manifiesta en autorretratos y retratos encubiertos con ejemplos tempranos desde la pintura medieval. En las primeras décadas del siglo XVII el autorretrato como tal podría ser considerado una práctica habitual, e incluso era frecuente la aparición de artistas "reflejados en los mundos que ellos pintaban"⁶. Pero lo que el siglo XVII aporta como novedad de la autoconciencia creciente del artista es la modalidad del "autor en autorretrato integrado" que sitúa al artista al margen del tema principal de la obra, pero lo presenta como la "instancia operante", es decir, el autor aparece en el acto de pintar el cuadro que nosotros estamos viendo. Esta inserción autorial tuvo una difusión espectacular en la naturaleza muerta⁷.

Lo singular del caso de Clara Peeters, en este contexto de proyección autorial, es que la propia imagen de la pintora aparezca repetida en el mismo cuadro varias veces de una forma apenas perceptible [Fig. 1]. En dos obras expuestas en el Museo del Prado la vemos reflejada en la misma pintura al menos siete veces, en los brillos de una

inmóvil' o 'inmovilizada', una expresión que define perfectamente el sentido de los cuadros de Clara Peeters. Sobre estas expresiones véase CALVO SERRALER, Francisco, "El festín visual. Una introducción a la historia del bodegón", en *El bodegón*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2000, p. 19. Aunque Clara Peeters es sin duda una de las protagonistas del desarrollo autónomo de la pintura de bodegones, no es el objeto de este artículo hacer un estudio sobre la evolución de este género, para ello consideramos de interés consultar el segundo capítulo del libro *La invención del cuadro* de Victor Stoichita, titulado "El nacimiento de la naturaleza muerta como proceso intertextual" en el que de manera gráfica se presenta el comienzo del nuevo género pictórico como un proceso de escisión desde otros cuadros en los que el motivo formaba parte del espacio de la representación, bien dentro, en los márgenes o en los reversos. Véase STOICHITA, Víctor, *La invención del cuadro. Arte, artifices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Serbal, Barcelona, 2000, pp. 27-39.

⁴ Sobre la inserción de Brueghel como personaje en sus cuadros es interesante la mirada del pintor Gonzalo Tena en el documental *Brueghel Oculto* <https://www.youtube.com/watch?v=bIWc13BNMDs> (fecha de consulta 04/05/2017).

⁵ Celeste Brusati se inclina a pensar que Peeters conocía la *Madonna Van der Paele* de Jan van Eyck, a la vista entonces en una iglesia de la ciudad de Brujas. En esta pintura la imagen de la Madonna se multiplica en el reflejo del casco de San Jorge y presuntamente el propio Van Eyck en su caballete se refleja en la armadura.

Véase BRUSATI, Celeste, "Stilled Lives: Self-Portraiture and Self-Reflection in Seventeenth-Century Netherlandish Still-Life Painting", en *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 20, n.º. 2/3, 1990-1991, p. 174.

⁶ Véase BRUSATI, Celeste, "Natural Artifice and Material Values" en *Looking at the Seventeenth-Century Dutch Art*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, p. 151.

⁷ Los entrecomillados en el texto los tomo de Stoichita, quien analiza cómo a partir de 1600 la pintura europea cuenta con una tradición en la representación autorreflexiva que llega hasta la normalización del autorretrato como subgénero. Este autor utiliza la expresión "autoproyección contextual" para referirse a la representación del autor inserta en una obra de la que él se declara, con esa autoimagen, creador. Distingue además varias modalidades de "autoproyección contextual" previas a la época Barroca que merece la pena mencionar. Una de ellas es "el autor textualizado", circunscrito a las miniaturas medievales. En éstas, el encargado de escribir e ilustrar los textos se representa a sí mismo cobijado en el trazo que está realizando. A una segunda forma, propia de la baja Edad Media y del Renacimiento, la denomina "el autor disfrazado". El artista se presenta en la obra camuflado en el papel de uno de los personajes. El tercer caso, "el autor visitante", es similar al caso anterior, pero con la salvedad de que el artista no aparece disfrazado en la escena como actor, sino que se presenta como un testigo de lo que está pasando, es decir, que aparenta pasar por allí tal y como es él, con su indumentaria y aspecto normal; véase STOICHITA, Víctor, *La invención*, opus cit., pp. 193-215.



Fig.1. Clara Peeters, *Bodegón con flores, copa de plata dorada, frutos secos, dulces, panecillos, vino y jarra de peltre*, óleo sobre tabla, 1611, Museo del Prado P01620 © Museo del Prado

jarra de peltre y en una copa dorada⁸. La muestra de destreza técnica es asombrosa: el estudio de las superficies y las texturas es preciso, los minúsculos autorretratos se ven modificados y más o menos nítidos según varía la incidencia de la luz sobre las diferentes zonas de la jarra. Podría sin duda considerarse un alarde de virtuosismo para capturar detalles y texturas por parte de una pintora que busca reafirmar su reputación. La historiadora del arte Celeste Brusati apunta en ese sentido cuando comenta que el “deslumbrante juego de reflejos atenuados” sería admirado por sus contemporáneos como un despliegue de habilidad en el *reflexy-const*, una categoría de especialización profesional basada en el estudio de la luz y su reflejo en diferentes superficies que era considerada fundamental por algunos autores y tratados de pintura de la época y que ha sido valorada como

fundacional para la pintura flamenca⁹. Ciertamente, Peeters muestra una admirable destreza, pero, una vez que reconocemos que su imagen adquiere un valor significativo dentro de la obra, es preciso atender a una línea de interpretación que va más allá de la constatación de la intención de representar técnicamente un detalle observado. Alejandro Vergara sugiere que desde su diminuta imagen

⁸ Son concretamente “Bodegón con flores, copa de plata dorada, almendras, frutos secos, dulces, panecillos, vino y jarra de peltre” de 1611 [Fig. 1] y “Bodegón con flores, copas doradas, monedas y conchas” de 1612, catalogados en VERGARA, Alejandro, *El arte de Clara Peeters*, Museo del Prado, Madrid, 2016, pp. 68 y 106.

⁹ Celeste Brusati recuerda el canon de Karel van Mander y su libro de pintura *Schilder-Boeck*, publicado en 1604, para valorar la importancia que en aquella época podía tener la destreza en la representación de los reflejos. Van Mander distinguía entre una amplia variedad de propiedades descriptivas asociadas a la luz natural que los pintores debían reconocer, tales como los brillos de diferentes intensidades, lo específico de los materiales reflectantes y niveles de pulido de las superficies y las coloraciones de la luz reflejada. Véase BRUSATI, Celeste, “Natural Artifice and Material Values”, opus cit., pp. 151-2 y p. 233n.16. Sobre el estudio del *reflexy-const* y la obra de Van Mander, véase MELION, Walter, *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilder-Boeck*, The University of Chicago Press, Chicago, 1991. Sobre Van Mandel, *reflexy-const* y las nociones sobre óptica que manejaban los artistas de la época, véase igualmente DUPRÉ, Sven, “The Historiography of Perspective and Reflexy-Const in Netherlandish Art” en *Netherlands Yearbook for History of Art*, vol. 61, n°1, 2011, pp. 34-61.

Peeters “nos anima a reconocer su existencia”¹⁰. Como espectadores nos encontramos ante sus cuadros contemplándolos, escudriñando cada elemento, cada pincelada y en el mismo lugar en el que ella estuvo en el momento de pintarlos buscamos ahora su presencia [Fig. 2]. Dada la elaborada sensación de realismo, hay un efecto de llamada a través de ese ilusionismo convincente que nos invita a imaginar, al acercarnos a los detalles del brillo de la luz en los objetos, que podríamos llegar a ver nuestra propia imagen reflejada¹¹. Es entonces cuando descubrimos que la minúscula silueta de Clara Peeters se nos revela como artífice de toda esta simulación realista y “tenemos la sensación de que la vemos mientras pinta el cuadro”¹². Porque Peeters no se presenta a sí misma pintando otro cuadro, como antes han hecho Catharina van Hemessen o Sofonisba Anguissola, sino que la vemos *mientras* ella está pintando este mismo cuadro que estamos mirando.

Esta modalidad de inserción autorial provoca una paradoja que ha sido señalada por Víctor Stoichita en referencia a Peeters y otros pintores contemporáneos suyos. Si tenemos en cuenta que lo que vemos en la pintura aparenta ser realidad y que se ha puesto toda la estrategia figurativa al servicio de esa ilusión de realidad, la presencia del caballete o, como sucede en este caso, de la figura de la pintora en la acción de pintar “tematiza(n) la *techne*, una *techne* que desemboca en el resultado que contemplamos, el cuadro. Esta presencia es contradictoria, puesto que lo que nosotros vemos no es real ni en el tiempo ni en el espacio, lo que estamos viendo «es» un cuadro”¹³.

La incontestable relevancia de estas dos variables señaladas, la temporal del *mientras* y la tematización de la *techne*, permite comparar los minúsculos autorretratos reflejados de Clara Peeters con otros autorretratos de pintoras¹⁴, particularmente



[Fig.2]: Clara Peeters, *Bodegón con flores, copa de plata dorada, frutos secos, dulces, panecillos, vino y jarra de peltre* (detalle), óleo sobre tabla, 1611, Museo del Prado P01620 © Museo del Prado

con el famoso *Autorretrato como alegoría de la pintura* de su contemporánea Artemisia Gentileschi, pintado alrededor de 1638¹⁵. A pesar de las diferencias en sus respectivas formas de retratarse, en el cambio de escala se da el paso, de una pintora a la otra, a una autoproyección de la acción de pintar que ya ocupa el primer plano como autotematización autorial¹⁶. Lo que vemos en Gentileschi es a ella misma pintando sin una inserción encubierta

¹⁰ VERGARA, Alejandro, “Reflejos de arte y cultura”, opus cit., p. 23.

¹¹ MANNING, Danielle, “(Re)visioning Heterotopia: The Function of Mirrors and Reflection in Seventeenth-Century Painting”, en *Shift: Queen’s Journal of Visual & Material Culture*, v. 1, 2008, p. 14.

¹² VERGARA, Alejandro, *El arte de Clara Peeters*, opus cit., p. 70.

¹³ STOICHITA, Víctor, *La invención*, opus cit., p. 215.

¹⁴ El estudio de Clara Peeters ha tenido especial interés en el contexto de revisión de la situación profesional de las mujeres artistas en cada época, especialmente a partir de la influyente exposición de 1976 *Women Artists: 1550-1950* comisariada por Ann Sutherland Harris y Linda Nochlin. El completo catálogo de esta exposición que incluye obras de Peeters se convirtió

en una referencia para estudios posteriores, HARRIS & NOCHLIN, *Women Artists: 1550-1950*, Los Ángeles County Museum, Los Ángeles, 1976. Más recientemente se publica el estudio de BORZELLO, Frances, *Seeing Ourselves: Women’s Self-Portraits*, Thames & Hudson, Londres, 1998. Para una reseña de la exposición del Museo del Prado en esta línea de véase MORAN, Sarah Joan, “Clara Peeters: aan Tafel! & El arte de Clara Peeters / The Art of Clara Peeters: Exhibition Review”, en *Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal*, v. 11, nº 2, 2017, pp. 166-172.

¹⁵ Sobre la tematización del acto de pintar en el cuadro “La Pittura” de Artemisia Gentileschi, véase GONZÁLEZ GARCÍA, Carmen, *Artefactos temporales. El uso del tiempo como material en las prácticas artísticas contemporáneas*, Ed. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2011, p. 173.

¹⁶ STOICHITA, Víctor, *La invención*, opus cit., p. 200.

o circunstancial de la autora en una proyección contextual. Ya no hay subordinación a otro tema principal. La pintura de Artemisia Gentileschi parece enunciar una liberación del repliegue de Peeters en el objeto. Mientras que la jarra de peltre y la copa dorada con sus estructuras casi arquitectónicas parecen resguardar, a la vez que atrapar, como en una torre, los pequeños retratos de Clara Peeters, Artemisia Gentileschi saca a la pintora de la seguridad de cualquier cobijo y la sitúa en el centro del cuadro, ni siquiera como protagonista, sino como la propia pintura. A pesar de las enormes diferencias, en la subjetividad barroca de las dos reconocemos un valiente ejercicio, no solo de autoconciencia y de identidad como pintoras, sino también de reivindicación personal. En el siglo de Descartes estas dos mujeres afirmaron con sus obras, cada una a su manera, *yo pinto, luego existo*.

2. Otra jarra de peltre, varios quesos y un pescado. Sobre la repetición y variación de las cosas pintadas.

Pensemos en la forma de los objetos y las cosas que aparecen en los cuadros de Peeters: jarras, copas, vasos, fruteros, platos, frutas, conchas, vegetales, un salero... No hay nada raro, nada nuevo; todo es reconocible y hasta cotidiano. Solo la combinación es algo forzada. Muchas de estas cosas apenas han variado su apariencia a lo largo de los siglos. Las acciones y hábitos que asociamos a su uso, almacenamiento, colocación o preparación continúan, en buena medida, estando vigentes para nosotros cuatro siglos después. El gesto de sujetar la jarra por su asa, la presión al cortar el queso, el ruido de las galletas sobre el plato de porcelana... todo ha sido repetido una y otra vez, innumerables veces, durante generaciones. La precisión con la que están pintados los minúsculos agujeros del colador, cada una de las hojas de la alcachofa, las escamas de los pescados, la exacta definición de aquellas cosas que alguna vez hemos tocado y olido... Toda esa exquisita atención a los detalles de las pinturas de Clara Peeters acentúa, aún más si cabe, nuestra impresión de que estamos ante algo cotidiano, que coincidimos en la dimensión de lo ordinario.

Norman Bryson ha subrayado que este reconocimiento de las acciones y de las formas de siempre como propias crea una especie de red protectora, una suerte de estructura relacional que protege al individuo y lo reconforta. Se

refiere expresamente a los objetos de los bodegones como objetos que pertenecen al *aevum*, a un tiempo que tiene un principio pero no un final. En esta red de formas conocidas, nuestro presente se anuda con el pasado mediante la sensación de identidad y pertenencia propiciada por el reconocimiento, como algo propio, de modelos de objetos, acciones y cosas, hasta el punto de que constituyen una referencia para la construcción de la memoria individual y colectiva. Bryson recupera así la idea de que estos objetos están ligados a rutinas y acciones repetidas durante generaciones, idea que el historiador e hispanista George Kubler elaboró en su influyente ensayo *La configuración del tiempo* y que relacionó con la idea de que esa red, además de proteger al individuo, lo previene de caer en la invención y lo desconocido¹⁷.

Las observaciones de Kubler sobre los desarrollos de las formas en el tiempo nos permiten examinar los cuadros de Peeters desde un sugerente enfoque. Si tenemos en cuenta la tradición en la que su pintura se inserta y el incipiente desarrollo del género pictórico del bodegón, podemos imaginar las tensiones que se derivan de la repetición y la invención de nuevos modelos y la extraordinaria innovación que podría suponer introducir por vez primera algún elemento en los cuadros. Kubler caracteriza ese tipo de tensiones en estos términos: "Los deseos humanos en cualquier instante oscilan entre la réplica y la invención, entre el deseo de volver al patrón conocido y el de escapar de él a través de una nueva variación"¹⁸. En los cuadros de Peeters podemos advertir que de esa oscilación se derivan, al menos, dos niveles de repetición que implican variaciones.

El primer nivel enlaza con la observación de Kubler de que las innovaciones técnicas prenden, se propagan, se detienen y se pueden reactivar intermitentemente. Siguiendo esta idea, la invención, repetición y abandono de modelos en el tiempo implica "sucesiones formales"¹⁹ que permanecen activas y se extienden. En toda acción que se encadene dentro de estas sucesiones estarían unidos "la fidelidad al modelo y el apartarse de él en proporciones que aseguran la repetición reconocible junto con pequeñas

¹⁷ BRYSON, Norman, *Looking at the overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, Reaktion Books, Londres, 1990, p. 139.

¹⁸ KUBLER, George, *La configuración del tiempo*, Nerea, Madrid, 1988, p.134.

¹⁹ KUBLER, George, *La configuración*, opus cit., p. 191.

variaciones que permiten las condiciones y el momento”²⁰. La obra de Peeters, inserta dentro de una línea creciente de pintura de naturalezas muertas en los Países Bajos, manifiesta marcadas similitudes con un numeroso grupo de pintores contemporáneos, entre los que se encuentran Osias Beert o Jacob van Hulsdonck, en cuanto a los elementos representados y las composiciones²¹. En contraste con otras evoluciones coetáneas del género, esta corriente se asienta en la sucesión formal hacia una pintura despojada de simbolismos que abraza el realismo de las cosas tal y como son. Los modelos formales se repiten, se copian, se propagan y en ocasiones es difícil incluso distinguir a un pintor de otro, toda vez que no es su objetivo mostrar una personalidad individual marcada sino, más bien, demostrar la habilidad en el arte de la pintura naturalista. Una vez incorporada a esa sucesión formal, la secuencia transcurre a partir de las contribuciones de muchas “sensibilidades distintas”²² y los deseos oscilan entre la seguridad de mantener la reiteración del patrón conocido y el deseo de la variación. Kubler se refiere expresamente a las innovaciones en los temas pictóricos que se derivan de una secuencia formal establecida. Aunque él no menciona el género de la naturaleza muerta, también en éste las variaciones pueden alterar la secuencia y llevar a la “invención de nuevas combinaciones formales y avances más osados en direcciones ya establecidas. Estos avances obedecen a una regla de diferenciación gradual”²³. Y en estas dinámicas ponemos en contexto las innovaciones formales de Peeters, como son la autoproyección autorial a través de los múltiples reflejos, que hemos mencionado al comienzo, y la introducción de pescados en las naturalezas muertas, de lo que Peeters es también considerada pionera [Fig. 3]²⁴. Por ello no es una con-

tradicción afirmar que Peeters fue una artista conservadora capaz de hacer avanzar la pintura con innovaciones radicales²⁵.

El otro nivel de repetición lo encontramos en la aparición de idénticos objetos, modelos y formas, en varios de sus cuadros²⁶. La pintora repite, o más bien calca, las mismas cosas exactamente o con pequeñas variaciones en diferentes cuadros. Es de suponer que con esta práctica ella trataba de ser más eficaz en la producción de obras y aprovechar los calcos para trabajar con mayor rapidez, o que necesitaba distribuir el trabajo entre asistentes para cumplir con varios encargos a la vez y simplificaba las tareas de esta forma. Podríamos aventurar que esta podría ser una opción dentro de un taller o especular si esta práctica estaba o no bien vista entre artistas y coleccionistas de su época²⁷. Pero, en cualquier caso, estas curiosas repeticiones nos presentan otra interesante paradoja. Kubler la formuló de esta forma: “Dado que no hay dos cosas ni dos acontecimientos que puedan ocupar las mismas coordenadas de espacio y tiempo, cada acto es diferente de sus antecedentes y descendientes. No se puede aceptar como idénticos dos cosas o actos. Cada acto es una invención”²⁸. Aun cuando se represente el mismo objeto de nuevo, pongamos por caso una cereza o un salero, nunca esos objetos representados podrán ser iguales, porque cada acto pictórico incorpora cambios, por pequeños que sean, en el motivo pictórico. Y aun cuando la agrupación de los objetos favorezca la sensación de semejanza en distintos cuadros, el proceso creativo implica siempre una intervención que activa la invención.

3. Tocar con los ojos, mirar con las manos

Sabemos que lo que estamos viendo en los cuadros de Peeters es un artificio ilusionista que no podemos tomar por real. La posición

²⁰ KUBLER, George, *La configuración*, opus cit., p. 134.

²¹ Sobre la novedosa especialización de los pintores de principios del siglo XVII en el género del bodegón en el entorno de Clara Peeters en Amberes véase VERGARA, Alejandro, “Reflejos de arte y cultura”, opus cit., pp. 24-26.

²² KUBLER, George, *La configuración*, opus cit., p. 111.

²³ KUBLER, George, *La configuración*, opus cit., p. 144.

²⁴ Peeters está considerada como la autora del primer bodegón con pescado que se conserva, fechado en 1611 y que pertenece al Museo del Prado [P1621] “Bodegón con pescado, vela, alcachofas, cangrejos y gambas”; véase VERGARA, Alejandro, *El arte de Clara Peeters*, opus cit., pp. 96-99. Sobre esta innovación y al hilo de la exposición del Museo del Prado véase también CÓN-DOR, María, “La vida secreta de las cosas” en *Descubrir el arte*, nº 212, 2016, pp. 28-35.

²⁵ Esta afirmación corresponde a Pamela Hibbs, autora de una de las escasas publicaciones dedicadas por entero a Clara Peeters: HIBBS DECOTEAU, Pamela. *Clara Peeters*, Luca Verlag, Colonia, 1992, p. 105.

²⁶ “Peeters pintó en contadas ocasiones los mismos objetos en distintos cuadros combinándolos en variedad de formas. Entre estos se incluyen platos de porcelana, un salero, una copa roemer, una copa dorada con tapa, un cuchillo, cuatro conchas exóticas, varios quesos y una carpa”; VERGARA, Alejandro, *El arte de Clara Peeters*, opus cit., p. 17.

²⁷ VERGARA, Alejandro, *El arte de Clara Peeters*, opus cit., p. 19.

²⁸ KUBLER, George, *La configuración*, opus cit., p. 129.



Fig. 3. Clara Peeters, *Bodegón con pescado, vela, alcachofas, cangrejos y gambas* óleo sobre tabla, 1611, Museo del Prado P01621 © Museo del Prado

de los objetos en el espacio aparenta realismo, pero la profundidad espacial está limitada por el fondo oscuro y la mirada del espectador queda deliberadamente atrapada en el meticuloso entramado de objetos, texturas, materiales y diferentes superficies²⁹. Podemos intuir que todas esas cosas no estuvieron así sobre una mesa, esperando a ser vistas y comidas, sino que son una reconstrucción de los deseos de la sociedad de una época, como un collage de objetos valorados, cosas interesantes, curiosas, exóticas y estudiadas³⁰. Sin embargo, la innegable densidad material y objetual de estos cuadros merece

una reflexión desde ese marcado realismo que tanto nos seduce. ¿Por qué los objetos en Clara Peeters parecen *más* objetos?

Abraham A. Moles en su estudio fenomenológico del objeto señala que el origen del término *objectum* está fundado en su carácter físico y en su existencia fuera del individuo³¹. El objeto es una realidad material que nos sale al paso. En el ámbito de experiencias de la vida cotidiana, el objeto tiene unas características muy concretas que nos permiten diferenciarlo de otro orden de cosas que también aparecen en los cuadros de Clara Peeters, como son los seres vivos y muertos, los alimentos y elementos naturales. Moles señala tres características que definen a un objeto como tal y es interesante comprobar cómo la pintura de Peeters potencia cada una de ellas³².

²⁹ MANNING, Danielle, "(Re)visioning Heterotopia", opus cit., p.11.

³⁰ Sobre este tema es interesante escuchar la conferencia que el comisario de la muestra, Alejandro Vergara, impartió en el Museo del Prado en el marco de la exposición bajo el título "La pintura de Clara Peeters. Arte y cultura material", en la que enfatiza que tenemos que entender los cuadros, no como espacios reales, sino como "construcciones, objetos que la pintora ha juntado en su mente y en su cuadro, pero que no están juntos habitualmente, y que los está pintando porque piensa que se puede vender bien porque son objetos que valoran sus contemporáneos". La conferencia está disponible en el canal de Youtube del Museo del Prado [https://www.youtube.com/watch?v=0PP_ORK6g88] fecha de publicación: 27/10/2016 (27'30").

³¹ Véase MOLES, Abraham A., "Objeto y comunicación", en *Los objetos*, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1971, pp. 13-14.

³² También es sugerente la definición que ofrece J. E. Cirlot de objeto físico "como una existencia corporal y material, originariamente desplazada de su destino natural y sometida a un proceso de transformación, a la vez espiritual y mecánico, psicológico y utilitario, tras el cual surge un resultado con valor indivisible,

La primera es que los objetos son productos del *homo faber*. Han sido necesariamente fabricados, y su especificidad artesanal es algo en lo que esta pintora recrea toda su maestría con juegos de luces sobre múltiples superficies que contribuyen a distinguir y resaltar las cualidades materiales de cada cosa e incluso detallar sus procesos de fabricación, bien sean de porcelana o metal. Esto es algo particularmente perceptible en el cuchillo de plata labrada con el nombre de Clara Peeters en su mango que aparece en tres de los cuadros de la exposición del Prado³³. Al poner en valor pictóricamente el delicado trabajo especializado que hay detrás de las piezas talladas y labradas o de la superficie esmaltada de la porcelana oriental, la pintura de esos objetos exquisitamente realizados se convierte así en objeto mismo de valor³⁴.

La segunda característica señalada por Moles es su escala humana. Los objetos no sólo son producidos por las personas; están diseñados para las personas. Este aspecto es en los cuadros de Peeters también sustancial, porque buena parte de lo que vemos está cargado del significado que aporta la interacción con las personas que no vemos: cuchillos que descuidadamente alguien ha dejado al borde de una mesa, marcas de planchado, rastros de uso y desgaste, cortes... Y aunque no alcanzamos a descifrar la importancia que eso puede tener en la obra, en estos objetos de Peeters se pone de manifiesto una gran capacidad de sugestión que nos remite a la idea de que “cada pequeño objeto esconde una evocación”³⁵. Esta fuerte presencia de las personas que no están, pero de las que sentimos que tuvieron vínculos con los objetos o acontecimientos que ocurrieron en torno a ellos, envuelve a cada cosa en una especie de halo biográfico, una huella

de su habitar entre la gente de su época³⁶ cuyo rastro seguimos con nuestra mirada.

Por último, la tercera de las características apuntadas por Moles es que los objetos son independientes, móviles y manipulables. También esto es significativo en los cuadros de Peeters porque ante ellos tenemos la certeza de que hay una manipulación intencionada, de que se ha tomado una decisión en cuanto a la organización para que veamos cada cosa exactamente como la estamos viendo. Aunque se pretenda simular que la distribución es casual, es muy intensa la presencia de la mano que con anterioridad lo ha preparado todo de esa manera. Puede que sea para ofrecer la mayor información de cada uno de los elementos, o su mejor vista. O puede que sea para crear una composición rítmica y equilibrada, manipular creativamente los volúmenes, las simetrías, las texturas o el color. Pero no cabe duda que hay una acentuada atención a los detalles de la superficie y a cómo se combinan los elementos para ofrecernos lo mejor de cada objeto sin distracciones. Esta evidencia nos lleva a considerar que la presentación de dichos objetos va más allá de mostrar su categoría funcional, que busca transmitir que su valor no se reduce a ser meramente utensilios que cubren las necesidades de los individuos de su época, sino que es una muestra intencionada de objetos deseados. Celeste Brusati extrae del influyente artículo de Roland Barthes “El mundo como objeto” dos aspectos de su análisis de la pintura de naturalezas muertas del siglo XVII que convergen con lo señalado aquí hasta ahora. En primer lugar, los objetos no son entidades aisladas, sino que forman parte de composiciones en las que se establecen fuertes relaciones de unos con otros; y, en segundo lugar, los elementos ofrecen a la vista la máxima información sobre sus cualidades, texturas o composición, aunque esto suponga en ocasiones revelar simultáneamente su interior y su exterior³⁷. Barthes se refiere a esto como un sometimiento de las cosas, que no muestran nunca “un estado genérico del objeto,

función y aspecto propio” CIRLOT, Juan Eduardo, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Antropos, Barcelona, 1986, pp. 110-111.

³³ A estos cuchillos, presumiblemente cuchillos nupciales, preciosamente labrados y con el sello de la ciudad de Amberes en ocasiones visible en su hoja, se le dedica un amplio comentario en la publicación de la exposición; véase VERGARA, Alejandro, *El arte de Clara Peeters*, opus cit., pp. 13-14 y LENDERS, Anne, “Clara Peeters pone la mesa. Objetos y alimentos ante la mirada de un espectador del siglo XVII” en *El arte de Clara Peeters*, Museo del Prado, Madrid, 2016, p. 57.

³⁴ BRUSATI, Celeste, “Stilled Lives: Self-Portraiture and Self-Reflection”, opus cit., p. 174.

³⁵ GALMÉS, Alvaro, *Morar. Arte y experiencia de la condición doméstica*, Ediciones Asimétricas, Madrid, 2014, p. 337.

³⁶ Esta idea del habitar como dejar huellas y del interior burgués repleto de objetos biográficos y personales la encontramos en BENJAMIN, Walter, “Habitando sin dejar huellas” en *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, nº 226, 2000, p. 130, citado por GALMÉS, Alvaro, *Morar*, opus cit., p. 323 y 353n75.

³⁷ BRUSATI, Celeste, “Stilled Lives: Self-Portraiture and Self-Reflection”, opus cit., p. 147.

sino solo estados cualificados”³⁸. Esta manipulación, a veces muy forzada, apoya también la hipótesis de Jean Braudillard de que el estatus primario del objeto no es un estatus pragmático, sino su valor como intercambio simbólico. Lo que importa en primer lugar no es para qué sirve, sino cuáles son sus prestaciones y sus significaciones sociales³⁹.

Además de valiosos objetos, en los cuadros de Peeters aparecen otros elementos sobre los que también observamos un énfasis pictórico de sus cualidades materiales. Los alimentos, como las peculiares alcachofas y los quesos, se presentan ante nosotros abiertos, vemos las texturas interiores y exteriores a la vez, y apreciamos en las marcas de probaduras de los quesos y en las migas de pan, las señales de la interacción con las personas. Algunas galletas están rotas; se resalta su aspecto crujiente, apetitoso y frágil. Esta opción pictórica de abrir las cosas al ojo escrutador, de partirlas para mostrar su interior además de su superficie, es comentada por Svetlana Alpers en su obra *El arte de describir*. Alpers comienza el tercer capítulo de este libro con una frase de la *Micrographía* de Robert Hooke: «Con mano sincera y ojo fiel», frase que su autor proponía como una guía para estudiar las cosas, examinarlas “tal y como ellas se presentan”. Un sentido análogo cabe adscribir a las propuestas de Francis Bacon y de Comenius de abordar el conocimiento “como algo visible y poseible”, o a la reveladora frase de Abraham Cowley sobre la naturaleza de una imagen pictórica “fiel al natural”, que en su opinión no debe atender ni a los grandes maestros ni a la fantasía, sino que “el objeto real debe gobernar cada juicio de sus ojos, cada movimiento de su mano”⁴⁰. El cuidado de las cualidades materiales en los cuadros de Peeters se sujeta justamente a este gobierno de los objetos⁴¹. Estos elementos singulares han llegado

a la pintura después de un análisis atento y preciso, al que Pamela Hibbs Decoteau se refiere como un “retrato de objetos individuales”⁴².

4. Conclusión

La muestra sobre Clara Peeters coincidió en el Museo del Prado con otra exposición, *Metapintura, un viaje a la idea del arte*. Javier Portús, su comisario, explica el término *metapintura* comentando que en la Edad Moderna el cuadro deja de actuar “exclusivamente como ventana” para adquirir en muchas ocasiones “la condición de espejo... donde se miran sus autores, los pintores, y en ese mirarse lo que ven es a ellos mismos, o a sus colegas y lo que reflejan son cuestiones relacionadas con el uso de las imágenes, con las leyes que rigen la narración pictórica, con la tradición artística creativa a la que pertenecen o en general con el sistema de las artes”⁴³. La conexión entre las dos exposiciones es evidente en las autoproyecciones de los cuadros de Clara Peeters y en su lugar dentro del desarrollo del nuevo género, con su peculiar contribución a la conciencia y la autonomía del pintar. A pesar de que los elementos representados poseían en su contexto cultural algún sentido que a nosotros se nos ha velado, los pintores se sintieron con libertad para afrontar con independencia su tarea e innovar tanto en sus composiciones como en la introducción de nuevos elementos. En este artículo se ha puesto de manifiesto como Clara Peeters ejemplifica esa autonomía, tanto por su autoconciencia como por su fidelidad a los objetos.

Algunos de esos objetos se han ido incorporando a las nuevas secuencias formales, como diría Kubler, de los diferentes desarrollos posteriores de la pintura, desde el cubismo y otras propuestas pictóricas contemporáneas, llegando hasta nuestros días. Y aunque en este artículo nos hemos

³⁸ BARTHES, Roland, “El mundo como objeto”, en *Ensayos críticos*, Seix Barral, Barcelona, 1977, p. 26.

³⁹ BAUDRILLARD, Jean, “La moral de los objetos. Función-signo y lógica de clase”, en *Los Objetos*, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1971, pp. 37-38.

⁴⁰ ALPERS, Svetlana, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Hermann Blume, Madrid, 1987, pp. 118 y 128.

⁴¹ Es necesario completar estas anotaciones sobre la fidelidad a la observación atenta considerando el desarrollo en esa época de la ilustración científica y del dibujo didáctico de curiosidades y elementos interesantes o exóticos. Para entender este afán por juntar cosas bien pintadas, no podemos atender solo al interés creciente por el naturalismo, sino también el interés por el coleccionismo de obje-

tos y de la propia pintura; véase VERGARA, Alejandro, *El arte de Clara Peeters*, opus cit., p. 28-30.

⁴² HIBBS DECOTEAU, Pamela, *Clara Peeters*, opus cit., p. 12.

⁴³ La exposición “Metapintura” ha transcurrido paralelamente a la de Clara Peeters en el Museo del Prado entre el 15 de noviembre de 2016 y el 19 de febrero de 2017. Los entrecorillados están tomados de la conferencia de Javier Portús en el Museo del Prado titulada “La exposición Metapintura. Un viaje a la idea del arte”. La conferencia está disponible en el canal de Youtube del Museo del Prado, [https://www.youtube.com/watch?v=9sIUldXe1TU] fecha de publicación 21/11/2016: (1’40”).

acercado al realismo profundo de la pintura de Peeters centrándonos en las cualidades específicas de las cosas, apreciamos en su pintura un interés por el volumen, la geometría, los ritmos, el equilibrio compositivo y las formas que nos incitan a trazar una línea y hacer visible la secuencia que la conecta con la pintura de naturalezas muertas de nuestro tiempo, la cual despoja a todas esas cosas de materia para destacar en ellas precisamente aquello que es tan original en Peeters: el volumen, la forma y el color⁴⁴. Los bodegones de Clara Peeters nos ofrecen la posibilidad de pensar

la pintura en los objetos cotidianos del siglo XVII junto a quesos, alcachofas o tiernos panecillos. Todo eso perteneció a un mundo ahora perdido para nosotros, pero cuando integramos su imagen en nuestro propio mundo y en nuestra propia experiencia del arte, no podemos obviar el hecho de reconocer los mismos panecillos pintados por Euan Uglow, o la cotidianeidad de los objetos tantas veces repetidos por Giorgio Morandi. Desde esta perspectiva hemos visto juntarse dos mundos, y desde sus extremos hemos completado, por el momento, una secuencia.

⁴⁴ La conclusión de este artículo se inspira en las reflexiones de John Berger en su influyente serie de documentales “Modos de ver”, así como su texto sobre la pintura de bodegones, véase BERGER, John, “¿Cómo aparecen las cosas? o carta abierta a Marisa”, en *El bodegón*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2000, pp. 59-75.

