

Entre la recolección y el consumo de los alimentos hay un intervalo en que éstos se exhiben. A este posible arreglo de huevos frescos en un aparador (ya sea en la Toscana de Horacio, la Carolina del Sur de mi infancia, en Yorkshire o en Normandía), junto con unas manzanas y unas peras del huerto, un racimo de peces del río, un atado de perdices manchado de sangre, una canasta con calabazas y frijoles del jardín, los holandeses de mediados del siglo XVII le dieron el nombre de *naturaleza muerta*.^{*} A.P.A. Vorenkamp nos dice en su historia de la naturaleza muerta holandesa que la palabra proviene de la jerga de los pintores: *leven*, “vivo”, era el término con que se designaba a los dibujos hechos a partir de un modelo. Una *vrouwenleven* era un modelo femenino, y uno que, de cuando en cuando, mientras posaba, necesitaba moverse; una *stilleven* —fruta, flores o pescado— se mantenía inmóvil. Éste era un término general, utilizado por los pintores y los vendedores de arte. La gente que gustaba de colgar naturalezas muertas en las paredes de sus casas, ejemplos de lo cual había más en la Holanda del Renacimiento que en cualquier otra época de la historia, usaba designaciones tales como *ontbijt*, desayuno o almuerzo; *banket*, con lo que los holandeses no sólo se referí-

^{*} La traducción literal del término *still life*, tal y como aparece en el original, debiera ser *vida detenida*. Si esto se toma en cuenta, el siguiente texto resulta todavía más armonioso. [N. del T.]

an a nuestro banquete, sino a un copioso arreglo de pastelitos, o la suntuosa *pronkstilleven*, una mesa espléndida como la que Chaucer le atribuye al Hacendado, aquel que era el “hijo mismo de Epicuro”:

Su pan y su cerveza eran siempre de lo mejor;
nadie tenía mejor bodega;
en su casa no había merienda
sin guisado de carne o pescado, y en cantidad;
allí abundaban las comidas y las bebidas,
y todas las golosinas que puedan imaginarse.
Cambiaba sus almuerzos y sus cenas de acuerdo
con las diversas estaciones del año;
más de una perdiz gorda había en su corral,
y más de un besugo y de un lucio en su estanque.
Desgraciado de su cocinero si la salsa no era
fuerte y picante, y de acuerdo con su capricho;
su mesa permanecía siempre tendida en el comedor,
y servida durante todo el día.*

La *pronkstilleven*, como veremos más adelante, puede servir para fines voluptuosos, como en “La víspera de Santa Inés” de Keats, o para fines gozosos, como en los banquetes de Navidad de Dickens, o para fines cómicos, como en los grandes festines que ofrecían los hidalgos y los excéntricos epicúreos de Thomas Love Peacock, o para fines elaboradamente simbólicos, como ocurre con

* *His breed, his-ale, was always after oon; / A bettre envyned man was nowher noon. / Withoute bake mete was nevere his hous, / Of fish and flesh, and that so plentevous, / It snewed in his hous of mete and drynke, / Of alle deyntees that men koude thynke. / After the sondry sesons of the yeer, / So chaunged he his mete and his soper. / Ful many a fat partrich hadde he in muwe, / And many a breem and many a luce in stewe. / Wo was his cook but if his sauce were / Poynaunt and sharp, and redy al his geere. / His table dormant in his halle alway / Stood redy covered al the longe day.*

“Los muertos” de Joyce o con Edgar Allan Poe —donde hay otra clase de *pronkstilleven*, de emblemas filosóficos y poéticos como los que encontramos en *Los embajadores* de Holbein y *La melancolía* de Durero—. La palabra epicúreo, notémoslo, equivale a una dieta que tiene su propia leyenda. Históricamente debería significar la comida frugal de un filósofo de admirable recato: una comida real de Epicuro ha llegado hasta nosotros —queso de cabra, pan y una jarra de agua fría del pozo—, comparable, quizás, al refrigerio que Milton tomaba ya muy entrada la noche, el cual consistía en una pipa de tabaco y un vaso de agua fría. Pero “epicúreo” se avino al sentido que aún posee la palabra árabe de la que deriva: *bikouros* (usada especialmente por los marroquíes de la Iglesia anglicana), esto es, buena vida y buena comida.

La naturaleza muerta tiene dos inicios históricos, uno en Egipto y otro en Israel, que establecen dos temas que persistirán en una tradición ininterrumpida hasta nuestros días.

Los pueblos primitivos daban de comer a sus muertos. En las tumbas más antiguas hemos encontrado platos y cántaros. Desde los primeros tiempos conocidos de Egipto, familiares piadosos daban de comer a sus padres muertos; el *ka*, o alma, podía comer. Su jeroglífico es ese gesto prehistórico y perdurable de los brazos alzados en oración. Y cuando, después de mucho tiempo, no quedaba más familia que alimentara a un ancestro con comida fresca, había una comida pintada en la pared de la tumba, gracias a la cual el *ka* podría vivir hasta la aparición diurna de Osiris, cuando el tiempo se detendrá y los justos morarán para siempre en el Julio eterno del Egipto redimido.

Ésa es, a mi parecer, la auténtica raíz de la naturaleza muerta —el sentimiento totalmente primitivo y arcaico de que una pintura de comida tiene cierto fundamento—. Una idea similar debió de estar detrás de las pinturas rupestres neolíticas, que casi inva-

riablemente representan animales. Todas las teorías tienen sentido: que estas imágenes de animales fueron dibujadas en la entraña de la tierra para aumentar la fertilidad; que la imagen fue identificada mágicamente con el animal y que alancear la imagen aseguraría la caza del mismo; o la teoría más fascinante de que las imágenes fueron restauraciones de animales alanceados, la ofrenda a cierto dios del reemplazo de una parte de su creación que nosotros, para mantenernos vivos, tuvimos que matar y comer.

Cualquiera que sea la verdad de la representación pictórica de la comida, ésta debió transmutarse de cultura en cultura, a través de milenios. Franz Kafka nos cuenta esta parábola:

Leopardos irrumpieron en el templo y bebieron de las vasijas que había en las fuentes sacrificiales; esto se repite una y otra vez; finalmente la aparición de los leopardos se puede calcular de antemano, y ésta se vuelve parte de la ceremonia.

Durante el estudio de la naturaleza muerta debemos estar preparados para la irrupción de leopardos que se vuelven parte de la ceremonia. La naturaleza muerta ha perdurado 4 mil años y merece ser estudiada nada más que por eso. El retrato aparece y desaparece, o es prohibido o pierde significado (como ha ocurrido en nuestro tiempo). El paisaje es intermitente —rara vez lo encontramos incluso en descripciones—. Pausanias, describiendo Grecia, no menciona una sola vista de pradera o de bosque, de rivera o de montaña. Todos los géneros de la pintura son discontinuos y sólo el poema lírico, o la canción, pueden reclamar una parcela tan antigua de nuestra cultura entre las artes.

El otro inicio de la naturaleza muerta, la naturaleza muerta como asunto, está en el Libro de Amós. Amós, un profeta del

siglo VIII a.C., fue contemporáneo de Jeroboam II (783-741 a.C.), después de cuyo reinado el pueblo de Israel se vio inmerso en una confusión y en un colapso. Amós, perito en sicomoros y pastor, tuvo una visión de Dios. En Amós 8:1-2:

El Señor, Yahvé, me dio a ver esto: He aquí que había una canasta de fruta madura, y me dijo: ¿Qué es lo que ves, Amós? Yo le respondí: Una canasta de fruta madura. Yahvé me dijo: Ha llegado el fin a mi pueblo Israel. No le perdonaré ya más tiempo.

Los traductores de la Biblia del rey Jaime pusieron una suerte de rúbrica al margen de su texto: “Una canasta de fruta madura señaló la proximidad del fin de Israel”.*

Vanitas vanitatem y memento mori: una naturaleza muerta se convierte en símbolo de lo que van a quitarnos, aunque por el momento sólo constituya un signo de la bondad de Dios y la munificencia de la naturaleza.

“Escuchad esto –dijo Amós– los que aplastáis al pobre y aniquiláis a los desgraciados del país diciendo ¿cuándo pasará el novilunio para que vendamos el trigo y el sábado para que podamos abrir los graneros, achicar el *efá*, y agrandar el siclo, y falsear fraudulentamente las balanzas, comprar por dinero a los débiles, y a los pobres por un par de sandalias?”

A la visión de una canasta de fruta madura el Señor añade una de sí mismo sobre una pared hecha con plomada, teniendo Él mismo una plomada en su mano.

Yahvé me preguntó: ¿Qué es lo que ves, Amós? Yo respondí: Una plomada. Y dijo el Señor: He aquí que yo pon-

* *By a basket of summer fruit, it is shewed the propinquitie of Israel's end.*

go la plomada en medio de mi pueblo Israel. Ya no le perdonaré más tiempo. Los altos de Isaac serán devastados, y destruidos los santuarios de Israel. Me alzaré con la espada contra la casa de Jeroboam.

Plomada, *anakk*; pesar, *anaqah*. Fruta madura, *qayits*; el fin, *qaits*. Veremos que la naturaleza muerta gusta de los retruécanos y los significados dobles, tal y como ocurre con la retórica de Amós.

Si la codicia, la rapacidad y el egoísmo son los opuestos de la gracia de una canasta de fruta madura, Amós nos ofrece una de las hipérbolas más bellas al final de su libro, donde describe lo que será cuando dos hombres caminen juntos y por acuerdo –y el hombre y Dios caminarán juntos–.

He aquí que vienen días –oráculo de Yahvé– en que sin interrupción seguirá al que ara el que siega, el que vendimia al que siembra. Los montes destilarán mosto, y se derretirán todos los collados.

Yo haré retornar a los cautivos de mi pueblo Israel; reedificarán las ciudades devastadas y las habitarán, plantarán viñas y beberán su vino, harán huertos y comerán sus frutos. Los plantaré en su tierra y no serán ya más arrancados de la tierra que yo les he dado, dice Yahvé, tu Dios.

Esto es, la canasta se llenará de nuevo de fruta madura. Podemos ver esa canasta –repleta de manzanas, peras e higos– en los mosaicos romanos de cuando el imperio vivía su momento más ordenado y majestuoso, podemos verla en el gran renacimiento de la naturaleza muerta en los Países Bajos después de la expulsión de los españoles, mientras los holandeses estaban perfeccionando el arte de observar un alto nivel de vida. Pode-

mos verla en las pinturas norteamericanas del siglo XIX, como una celebración de la bondad de la tierra.

La naturaleza muerta es un arte menor, un arte con un residuo de didactismo que nunca se perderá; un arte doméstico. Desde el punto de vista del artista, siempre ha sido una forma contemplativa útil para desarrollar ideas, esquemas de color, opiniones. Guarda, con las pinturas más grandes y ambiciosas, la misma relación que el soneto con el poema largo. Petrarca, Wyatt, Shakespeare, Milton, Donne, Hopkins: el soneto es su cuaderno de apuntes y su forma confesional, su forma meditativa. Es fácil darse cuenta de que la naturaleza muerta ha sido para los pintores una suerte de recreación, un *jeu d'esprit*. Cuando Manet pinta un puñado de espárragos es un hombre en un día festivo, como cuando Rossini y Mozart se divierten escribiendo canciones cómicas o cuando Picasso dibuja garabatos en un mantel.

No debemos, sin embargo, suponer que una naturaleza muerta es inconsecuente o trivial. Los compositores trabajan ideas en los cuartetos de cuerdas —las formas experimentales de Beethoven y Bártok para descubrir lo que puede hacerse con las armonías y los *tempi*— que se han convertido en obras maestras. Hay artistas, como Chardin y Braque, para quienes la naturaleza muerta ha sido un arte mayor, así como hubo poetas que solamente se han destacado en el soneto y en el poema breve.

Que la relación de la naturaleza muerta con la naturaleza muerta a través de la historia sea mayor que la del paisaje con el paisaje, o la del retrato con el retrato, es algo que está en el centro de su misterio. Un paisaje romano en mosaico que puede verse en el muro de una villa, con su disposición arcaica de árboles y figuras y su falta total de perspectiva, es una visión radicalmente distinta de un paisaje medieval, con su encanto de juguete y su actividad hormigueante (el grabador, que no le pone ningun-

na atención a David mientras éste carga consigo la cabeza de Goliat; un pescador en su bote, en un río igualmente indiferente), o de un Poussin, o de la descripción que hace Proust de las praderas que rodean Balbec. Pero el mosaico romano de una canasta de manzanas y peras, como el del piso teselado del Vaticano, tiene un parecido maravilloso con las canastas de manzanas y peras de todas las épocas. Encontramos en todas ellas una misma desnudez en la presentación, una misma esperanza y confianza ciegas en la claridad del tema, y una latencia tan profunda que tal vez nunca lleguemos al fondo de su misterio.

La reiteración es un privilegio de la naturaleza muerta que no comparten muchos otros géneros. Los paisajes y los interiores de Turner comienzan y terminan con Turner, no porque el genio no se repita, sino porque la época de Turner, su espíritu y perspectivas en la historia, no puede repetirse a sí misma. La época de Turner fue robusta, influyente y admirable, pero fue breve. La naturaleza muerta pertenece a las corrientes despaciosas de una gran marejada que comenzó con el cultivo del trigo y la fermentación del vino, siendo el pan y el vino dos de sus imágenes permanentes. Es un arte que mantiene una simbiosis con la civilización. Debemos suponer que el hombre en su estado más primitivo comía como una bestia, cada vez que podía y de manera egoísta.

Claude Lévi-Strauss en su tetralogía *Les Mythologies* afirma que, al preparar la comida para el consumo de la comunidad, al cocinar, gracias a un entendimiento simbólico del ritual de la comida y a la evolución de los modales a la mesa, pasamos de lo salvaje a lo doméstico, de la naturaleza a la cultura. Sin duda, poner comida en un altar para honrar a un dios, una de las instigaciones de toda naturaleza muerta, es un obvio pasaje de la barbarie a la civilización, que la Biblia ubica en el principio del tiempo, ya diferenciados el sacrificio del cazador y el del granjero.

En el ministerio de Cristo, la mesa figura como un símbolo versátil a lo largo de los Evangelios, desde la boda del primer milagro hasta la Última Cena, el pan y el vino de la cual quedarían fijados permanentemente en la naturaleza muerta europea, junto con otros símbolos cristianos, como la manzana y la pera, que no desaparecerían de las naturalezas muertas holandesas más abigarradas o de las naturalezas muertas cubistas, donde, por el contrario, éstos se afirmaron con nuevo vigor.

La “naturaleza muerta” apareció por primera vez en el idioma inglés con la traducción de Dryden y Graham (1695) de *De Arte Graphica*, o *El arte de la pintura*, de Dufresnoy: “His peculiar happiness is expressing all sorts of Animals, Fruit, Flowers and the Still-Life” (“Su peculiar felicidad es la expresión de toda suerte de animales, fruta, flores y la naturaleza muerta”). Hacia 1701 el significado parece haberse reducido en inglés a *trompe l’oeil*, y en 1762 encontramos a un Horace Walpole que mira por encima de su hombro y escribe: “Pintaba naturalezas muertas, naranjas y limones, vajilla, cortinas de damasco, ropa de hilo de oro, y esa mezcla de objetos familiares que llaman la atención del vulgo ignorante”, de lo cual inferimos que el hombre culto se había aburrido de la *pronkstilleven* holandesa. A propósito, hay un mimo de Herondas del siglo III a.C. que se burla de aquellas mujeres pretenciosas que admiran la fidelidad de las pinturas sin entender gran cosa de su contenido:

Miren a ese muchacho desnudo, podría pellizcarlo
 hasta dejarle una roncha. Su carne tibia es tan brillante
 que resplandece como la luz del sol en el agua.
 Y sus tenazas de plata flamante; ¡Milo
 enviaría sus ojos en embajadas de asombro,
 o el hijo de Lamprión, Pataikiskos, trataría
 de robarlas! ¡Porque son tan reales!

El buey, el ganado y la muchacha que están juntos,
el hombre de nariz ganchuda con su cabello untado,
son tan reales como en la vida cotidiana.
Si no fuera una dama gritaría
frente a ese enorme buey tan convincente
que nos mira por el rabillo de su enorme ojo.

He aquí una mesa griega del siglo VI a.C. descrita en una elegía de Jenófanes de Colofón:

El piso está limpio, y las manos de todos, y las copas.
Un esclavo pone guirnaldas de flores sobre nuestras
[cabezas,
otro pasa un plato de mirra alrededor, para perfumar.
El tazón para mezclar, una jarra de vino tan dulce como
[la miel
y el olor de las flores ocupan un lugar central entre
[nosotros.
La habitación está perfumada con incienso, y el agua
para el vino está fría, fresca y pura.
Las hogazas del pan parecen de oro, y hay miel y queso.
Hay un buqué de flores en el altar del centro.

Jenófanes dice más adelante que la comida se inicia con canciones, oraciones y una libación. La oración reza que debemos ser justos con todos los hombres. La conversación en la comida, añade, debe ser ligera y decente, sin extensas reseñas de los libros que hemos leído.

Hemos conservado la loza y la costumbre de lavarnos las manos; hemos conservado las flores en medio de la mesa y el sentido de que una comida es una reunión social donde fluye la con-

versación. Al mismo tiempo, la naturaleza muerta ha guiado la mesa como una ocasión civilizadora.

En la poesía y la pintura griegas abundan las naturalezas muertas, como consta en la anécdota del pájaro que trató de comerse las cerezas de Apeles. He aquí un poema para consagrar los objetos de un altar:

Su rastrillo de dos puntas de jardinero verde,
la hoz con que podaba y segaba,
el viejo abrigo cómodo que usaba con las lluvias
y sus botas de cuero curtido impermeables,
la vara con que acomodaba los brotes de la col
en largas hileras de fértil tierra negra,
el azadón que cortaba los riachuelos que mantenían
verde el jardín durante las secas del verano,
para ti, Jardinero Príapo, el jardinero Potamón,
a quien has favorecido, los pone en tu altar.

Otro:

A Príapo, dios de los jardines y amigo de los viajeros,
Damón el granjero le dispuso este altar,
con el deseo de que sus árboles y su cuerpo estén
sanos por un tiempo, una granada lustrosa,
un puñado de higos secados al sol,
un racimo de uvas, mitad rojas, mitad verdes,
un membrillo maduro, una nuez que sale de su cáscara,
un pepino envuelto en flores y hojas
y un jarrón de aceitunas tan maduras como el sol.

El almuerzo, de 1868, de Claude Monet (en el Städelsche Kunstinstitut, Frankfurt am Main) muestra una habitación soleada en

Argenteuil; podemos ver unos tres metros de piso, una pared con una ventana a la izquierda en perspectiva escorzada, una pared al fondo con un armario (y una sirvienta que saca algo de ahí) y una mesa sobre la que hay dos libros que parecen novelas, una lámpara de aceite y un bombín. Una mesa redonda ocupa el centro de la pintura, y dos personas están sentadas en el extremo más alejado de nosotros: la primera esposa de Monet, Camille, y su hijo Jean, con babero, blandiendo una cuchara como si quisiera hacer sonar los timbales con su plato. Su muñeco está debajo de una silla, en el ángulo inferior izquierdo del lienzo, y su sombrero redondo cuelga de la esquina del respaldo de la silla. Sobre la mesa, si leemos de izquierda a derecha, vemos una *baguette*, una fuente con ensalada verde, angarillas de aceite y vinagre, un plato de uvas blancas, un frasco de mermelada, un cuenco con verduras crudas, una botella de vino tinto y una garrafa de agua. En el plato de Camille hay una copa para huevo, y hay un segundo huevo en su plato. El plato de Monet está servido de la misma manera, excepto por una rebanada grande de pan y un ejemplar doblado de *Le Figaro*. Él no ha llegado, y su silla de asiento de bejuco está echada hacia atrás.

Estudieemos su diseño. Si trazamos dos ejes en ángulo recto, el primero yendo de nosotros a la pared de enfrente y el segundo a todo lo largo de la mesa, caeremos en la cuenta de que hemos conectado el huevo con el huevo y la rebanada de pan con la copa de vino. Otras líneas que pasan por el mismo punto conectan el sombrero del hijo con el bombín, el periódico con las novelas, la angarilla de aceite con la lámpara de aceite, la rebanada de pan con la botella de vino, y así, hasta que caemos en la cuenta de que la naturaleza muerta de la mesa está ordenada de tal suerte que los radios de un círculo superpuesto relacionan objetos semejantes entre sí, a la manera tradicional de la com-

posición de la naturaleza muerta. Detectamos un sistema de derivadas. El vino deriva de las uvas, el hijo de la madre. El costurero que está sobre la silla adicional es el origen de la ropa del pequeño Jean. Incluso se nos muestran más manteles en el armario. Antes de hacer una observación tan obvia como la de que una comida tan bellamente dispuesta es el alimento de sus vidas, advertimos que Monet tiene siempre una conciencia muy aguda de los orígenes y sus derivaciones: ése es su gran tema latente. El tapete es de paja; las sillas son de bambú y los asientos de bejuco trenzado; el costurero es de mimbre; el pan proviene de una hierba procesada, el trigo, a la cual todos los pueblos mediterráneos le atribuían la transición del hombre de cazador a granjero, y en consecuencia a las ciudades y la civilización. La pintura en su nivel más abstracto deja de ser, por lo tanto, un encantador estudio tonal sobre la vida doméstica, para convertirse en un estudio en el que el artista ha trazado líneas hacia este punto. El periódico parisino y las novelas denuncian las vías de transporte que llegan hasta esta casa de campo; el bombín y la pelota de goma, la diadema y las joyas de plata de la señora indican la presencia de artesanos y de tiendas que abastecen esta casa.

Cuando Monet llegó a la madurez mostró una fascinación por los caminos y los senderos como Pissarro y Cézanne y, de hecho, como todos los grandes impresionistas. Los caminos, ya fuesen para los trenes, los carros o los transeúntes, son el único tema del que los impresionistas nunca se apartaron. ¿Esto se debió a que los caminos por primera vez en la historia europea se volvieron seguros y todo el mundo los usaba? ¿Se debió a una nueva conciencia de la movilidad? La *Gare St-Lazare* de Monet cobra una nueva luz cuando advertimos todos esos caminos, incluso si sabemos que ésa es la estación donde se toma el tren de París a

Giverny. En plena madurez, y aun en su vejez, Monet se consagró a dos temas: su estanque de lirios, una desviación del río Epte que está al otro lado del camino que lleva a su casa en Giverny, y los haces de paja del campo contiguo. Añadan a esto el Epte mismo, con sus hileras de álamos, y tendrán íntegro al último Monet en un acre de campiña francesa, tan plana y ordinaria que ningún fotógrafo se gastaría un rollo de película en ella, y tan insulsa que hoy día se puede pasar enfrente de ella en automóvil sin darse cuenta de que ahí está el original de algunos de los paisajes más bellos de todo el arte.

Europa, nos cuenta Braudel, estaba llena de pantanos y de bosques cuando los hombres empezaron a limpiarla para la agricultura. Tomó cientos de años drenar los pantanos y hacer una tierra donde el trigo pudiera crecer. Así, dos de los temas más constantes de Monet se ponen de relieve: el estanque de lirios, el cual es un pantano, y los haces de paja. Y el río Epte es un sistema de drenaje que va a desembocar primero al Sena y después al mar. Por lo tanto, toda la pintura de Monet se vuelve un estudio sobre la interacción del hombre y la tierra, así como sobre todos los procesos de la luz y el agua. Sus otras preocupaciones eran complementarias: la belleza de las mujeres y los niños, la belleza de las flores y las mutaciones del clima. Sólo Thoreau fue un inspector tan asiduo de las tormentas de nieve y de las praderas.

El primer daguerrotipo es una naturaleza muerta. Para hacerlo, Louis-Jacques-Mandé Daguerre reunió, en 1837, unos vaciados en yeso y otros objetos sobre una mesa. Daguerre había empezado a experimentar con la fotografía al lado de su inventor, Joseph-Nicéphore Niepce, quien en 1826, 11 años antes, había tomado la fotografía de un patio que requirió la luz de todo un día para su exposición. Su lóbrega desolación y sus sombras iló-

gicas son el retrato no tanto del espacio como del tiempo –sombras y luz desnuda sobre paredes que volverían con las naturalezas muertas de De Chirico y las obras de Samuel Beckett–.

Daguerre era pintor, escenógrafo y operador del Diorama, una grandiosa exhibición de pinturas de gran formato bajo una luz dramática que tenía el propósito de fusionar ilusión y percepción –y que desembocaría en nuestros dibujos animados proyectados sobre grandes pantallas–.

En esta primera naturaleza muerta fotográfica tenemos, de izquierda a derecha (pasando por alto la inversión lateral del daguerrotipo), un tazón vacío, un bajorrelieve en yeso de la cabeza de un guerrero de Da Vinci copiado de la punta de plata que se encuentra en el Museo Británico, un ánfora de mimbre que cuelga de un cordón en la pared, una reproducción enmarcada de dos figuras vestidas que se abrazan saludándose o despidiéndose, una cabeza de carnero de yeso, dos cabezas aladas de ángeles de yeso, una cajita redonda y un abrecartas. Junto a la mesa y apoyado contra ella hay un ramo de flores y hojas de yeso.

Las texturas son ricas, el juego de la luz y la sombra, rembrandtesco. Un análisis de su iconografía revelaría que todos estos objetos son tradicionales, como si la fotografía no tuviera nada nuevo que aportar al arte de la naturaleza muerta. Para ver el lugar donde estaba floreciendo la naturaleza muerta en esa época debemos volver a la descripción narrativa en prosa.

En julio de 1845, Hugh Miller –geólogo escocés de 43 años y editor del periódico de Free Kirk *The Witness*– tomó sus vacaciones anuales en una expedición geológica a bordo del yate “Betsey”, el cual era una iglesia clandestina flotante. Su capitán, el reverendo Mr. Swanson, y su primer maestre, John Stewart, junto con el compañero de Stewart, “un joven apuesto de aspecto imponente, con su vasto pecho descubierto”, eran el resto de la

tripulación. Con la tozudez inmemorial del espíritu escocés, ya evadiendo a la patrulla aduanera británica, ya predicando el Evangelio, el “Betsey” iba de congregación en congregación, en las Hébridas, dando sermones en inglés o gaélico, o de ser necesario en los dos idiomas.

Miller, uno de los escritores victorianos más populares, era además uno de los prosistas más finos del idioma inglés. Su *Old Red Sandstone* inspiró el “Himno de vida” de Longfellow, y una frase de su *Testimony of the Rocks* –“un día avellanado por las nubes del mar”– pasa por la mente de Stephen Dedalus en *El retrato del artista adolescente*, justo antes de su encuentro con una muchacha que está mojándose los pies en la playa. La frase cifra una caída de Ícaro, o de Lucifer, si conocemos el texto de Miller, cuando éste está pensando en la caída del Mulciber de Milton,

arrojado por el colérico Júpiter
Justo sobre las almenas de cristal: cayó desde temprano
Hasta el anochecer, de la tarde al crepúsculo,
Un día de verano; y con la puesta del sol
Se desplomó desde el cenit como una estrella fugaz.

Al principio de su relato de este viaje del “Betsey”, Hugh Miller describe la cabina:

Una carta de navegación muy usada de las islas Occidentales estaba extendida junto a un volumen no menos usado del *Comentario* de Henry. Había una Biblia políglota y un catalejo en una esquina, y un ejemplar de la *Institución* de Calvino junto con la última edición de *The Coaster’s Sailing Directions* en otra; mientras que en un compartimiento contiguo, casi lo suficientemente espacioso

para alojar un sillón, siempre y cuando el sillón se las hubiera ingeniado para poder entrar, pude ver de reojo la prensa y la caja de tipos de mi amigo, cubierta por el azul antiguo del bajel, que mostraba, en letras majestuosas de seis pulgadas de estameña blanca, la leyenda “YATE DE LA IGLESIA LIBRE”. Una puerta, que comunicaba con el camarote de proa, se abrió y John Stewart, agachándose lo necesario para acomodarse al pasillo de techo bajo, apareció con un plato de arenques frescos, espléndidamente sazonados, para darle cuerpo y sabor a nuestro té. El pequeño y tosco camarote de proa, un apartamento considerablemente más pequeño que la cabina, estaba iluminado con el fuego crepitante de las ollas; aunque el fuego en sí era invisible, pudimos ver el cable que estaba suspendido desde la escotilla hasta el piso, y al compañero de John Stewart en mangas de camisa, acuclillado e iluminado de lleno por el resplandor, como el duende doméstico que describe Milton, o la “Navidad Presente” de Dickens.

A esta suntuosa naturaleza muerta se le añade más adelante “un fragmento de roca [...] lleno de fósiles liásicos”, que llevó al yate un tal Mr. Elder, con una nota según la cual “el depósito al que pertenecía estaba en la trampa, justo arriba del molino de la villa; y más adelante, llamó mi atención una casa que estaba cerca del centro de la villa [de Tobermory], construida con una arenisca roja amolada, que se había descubierto *in situ* al excavar los cimientos” [Miller, 1858: 26-27].

Pensamos en Joseph Wright of Derby por el reflejo de la lumbrería en las ollas y porque el encanto de la descripción de Miller reside en su manera de evitar todo efecto decorativo. Como en un Holbein, los libros, los mapas y los instrumentos científicos

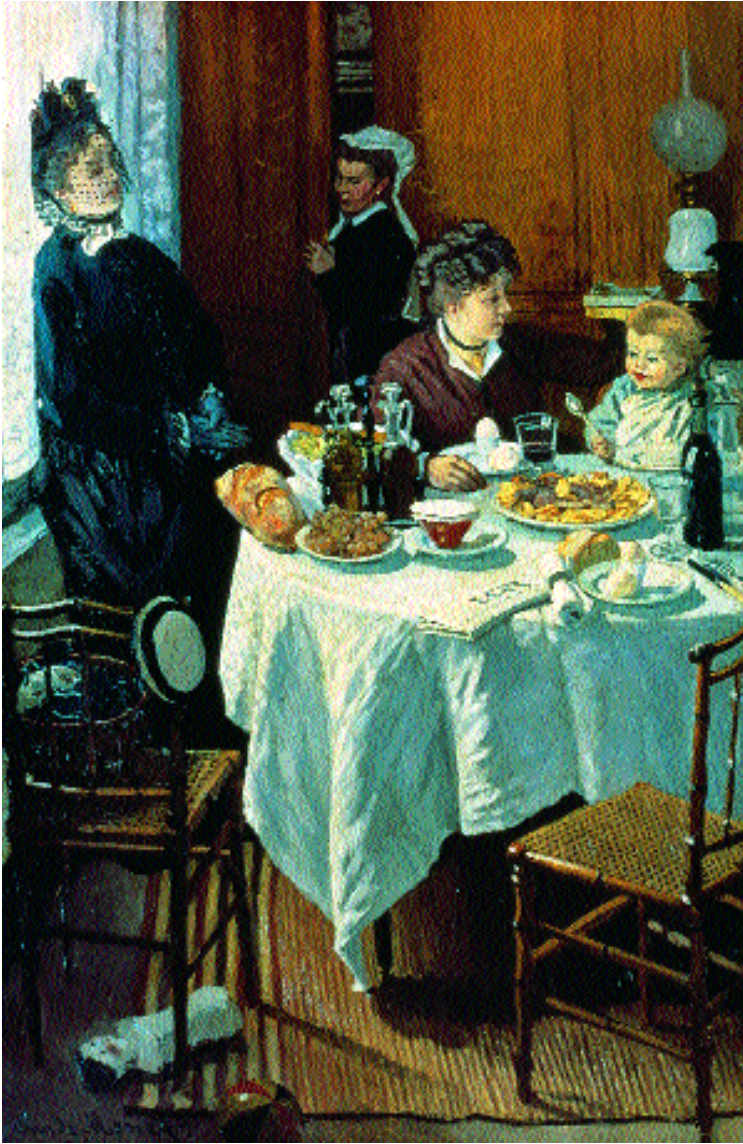
son parte integral del asunto. Miller tenía toda la intención de que el comentario bíblico de Henry y la *Institución* de Calvino cobraran un significado simbólico al colocarlos junto a las cartas de navegación y al catalejo: detectamos la mano de Bunyan. Durero habría dispuesto estos símbolos de la misma manera si hubiera querido relacionar los emblemas del peregrinaje del alma hacia Dios con unos viajeros predicando el Evangelio entre islas rocosas en un mar traicionero.

El plato de pescado completa este cuadro de índole cristiana, aunque la concreción no es el propósito de Miller: él refiere y alude. Al pescado de verdad le añade un fósil, enunciando el tema y el problema de todos sus libros, de su época y de su vida, porque el fósil tiene 190 millones de años, y nos conmina a leer la Biblia en un sentido distinto del literal.

El duende doméstico de Milton, en “L’Allegro”:

Para ganar, como es debido, su tazón de Crema,
 Cuando en una noche, antes del alba,
 Su Mayal en sombras había desgranado el Maíz
 Que diez trabajadores diurnos no hubieran conseguido;
 Después se acuesta el Descomunil Bribón
 Y abarcando toda la extensión de la Chimenea,
 Asolea frente al fuego su velluda fortaleza;
 Y toda la Cosecha arroja afuera de la puerta
 Antes de que el primer Gallo cante sus Maitines. [106-114]

El amigo del maestro de Miller a bordo del “Betsey”, junto al fuego de las ollas, también tiene que ver con el espíritu del regalo de Navidad en la casa de Bob Cratchit, con su modesta alegría y su cena frugal. ¿La cadena que pende de la escotilla al piso recuerda al fantasma de Marley ceñido con cadenas, y por



Claude Monet, *El almuerzo* (detalle), 1868.

© Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt, Alemania.

Cortesía de Bridgeman Art Library, Londres/Nueva York. ED 130127.