

L A PINTURA DE BODEGONES DE TOMÁS YEPES (CA. 1600-1674)

MARÍA JOSÉ LÓPEZ TERRADA¹

Departament d'Història de l'Art. Universitat de València

Abstract: This article furthers our understanding of the work by Tomás Yepes (ca. 1600-1674) as a still-life painter, emphasizing the decisive role he played in the development of this genre in Valencia. The article begins with an overview of the significance of Yepes in Valencia, and goes on to analyse the characteristic features of his work against the broader backdrop of the painting of his period.

Key words: Tomás Yepes / still life paintings / 17th century / Valencia.

Resumen: El objetivo del presente artículo es contribuir al conocimiento de la producción de Tomás Yepes (ca. 1600-1674) como bodegonista, destacando el papel decisivo que desempeñó en la configuración de este género en Valencia. Para ello se sitúa, en primer lugar, la figura de este pintor en la Valencia del siglo XVII, ofreciendo a continuación un análisis de los rasgos característicos de su producción en relación con la pintura de su época.

Palabras clave: Tomás Yepes / bodegones / naturalezas muertas / siglo XVII / Valencia.

Tomás Yepes está actualmente considerado como el bodegonista más destacado de la pintura barroca valenciana. Sin embargo, como señalaba el profesor Pérez Sánchez en el año 2000: "Hasta fechas relativamente recientes, la pintura de bodegón carecía en Valencia de estudios adecuados y un solo nombre, el de Thomás de Hiepes o Yepes, aparecía recogido en los estudios generales, junto a ligeras menciones de otros artistas no especializados, que ocasionalmente pintaron algunas obras de ese carácter".² De hecho, las pocas obras firmadas y los escasos datos biográficos conocidos de Yepes hasta hace relativamente poco tiempo, crearon de él una imagen de pintor de segunda fila, mediocre o de factura ingenua.

La escasa valoración que este género pictórico sufrió desde el siglo XVII explica que, a pesar de la importancia e influencia de Yepes como pintor de bodegones, los grandes tratadistas de la época,

como Vicente Carducho o Francisco Pacheco no le mencionasen en sus escritos. Tampoco lo hizo, ya en el siglo XVIII, Antonio Palomino, ausencia que sería recriminada, exculpada y compensada por la atención que le prestó Marcos Antonio Orellana (1731-1813) en su *Biografía pictórica valentina*, obra de la que hasta fechas recientes provenía buena parte de las noticias que se tenían sobre él. Según este erudito valenciano:

"Lo cierto es que dicho Yepes tuvo un particular numen en cuanto era imitar el natural, en cuya claze (sic.) llegó a un sumo grado de habilidad, y casi a la de inimitable maestro [...]".

Orellana recoge a continuación las alabanzas que en 1656, hacia mediados de la trayectoria profesional del artista, le dedicaba el cronista Marco Antonio Ortí en su libro de fiestas para la canonización de San Vicente Ferrer, cuando recordaba las decoraciones que el pintor realizó en el claus-

¹ Fecha de recepción: 30-4-2012 / Fecha de aceptación: 3-7-2012.

² PÉREZ SÁNCHEZ (2000a), p. 273. Esta cita corresponde a la conferencia impartida en el Museo del Prado que posteriormente se publicó, junto a otras valiosas aportaciones, en BERGER, et al., 2000. Este profesor, junto a Benito NAVARRETE, fue además el responsable de la única monografía sobre Tomás Yepes realizada hasta el momento. Se trata de un catálogo razonado de la exposición que tuvo lugar en Valencia, del 26 de septiembre al 26 de noviembre de 1995 en el Centro Cultural Bancaixa: PÉREZ SÁNCHEZ; NAVARRETE (1995). De este trabajo, que sigue siendo básico, procede la mayoría de las referencias a las obras citadas en el presente artículo.

tro de Santo Domingo: “había muchos quadros (sic.), donde estaban pintados muchos géneros de frutos, todos hijos del pincel de la mano de Yepes, que es el pintor que en razón de este linaje de imitación de frutas ha sabido adquirir muy singular opinión y crédito”.³

“Y en verdad –continúa Orellana– no desmereció esta y otras alabanzas. Era muy especulativo y definido: hizo las flores desperfiladas, diáfanos y ligeras: las frutas con mucha naturalidad, y todo con admirable perfección. Son igualmente copiosas, que estimadas y famosas sus pinturas. Y no se ven canastos con fruta, flores, etc., viscochos (sic), empanadas, quesos, tortas, cubiletes, muebles, o ahinas de repostería y otras cosas semejantes, bien executadas (sic), conforme al natural, que luego no se crea y estime por cosa de Yepes, de cuya clase de pinturas de dicha mano están llenas las casas de esta Ciudad y Reyno (sic). Persuadiéndome, que el no haberse extendido mas su fama en escritos, y haberle pasado en silencio Palomino, ha sido por no ser esa (sic) clase de pinturas, de las que por sagradas suelen ponerse a la pública expectación del pueblo en las Iglesias. Y dixes (sic) en escritos, porque de otra forma, es bien tribal y frequentado (sic) su nombre con aplauso, y yo mismo conservo de su mano con estimación un canasto lleno de ubas

(sic.), cuyos granos diáfanos, y transparentes, con sus pámpanos, pudieran engañar a las aves, como aquellas otras ubas (sic.) tan celebradas de Zeuxis”.⁴

La visión empobrecida que la bibliografía mantuvo durante años de Yepes o de “Hiepes”, como firmó sus cuadros desde 1649,⁵ ha cambiado gracias al renovado interés hacia la pintura de naturalezas muertas. A ello hay que sumar la salida constante al mercado anticuario internacional de gran cantidad de obras desconocidas de Yepes de notable calidad y a las últimas investigaciones realizadas, aspectos que han puesto de manifiesto el papel decisivo que este artista desempeñó en la configuración de la pintura de naturalezas muertas en Valencia.⁶

Como es sabido, actualmente el término naturaleza muerta o bodegón se utiliza para designar de modo muy amplio la pintura de objetos o seres inanimados, englobando por extensión otro tipo de temas, como la pintura de los cinco sentidos, la de animales vivos o las escenas venatorias. A lo largo del tiempo, este tipo de representaciones ha recibido distintas denominaciones de carácter descriptivo vinculadas al asunto representado. Así, por ejemplo, se han individualizado las pinturas de “despensas”, “frutereros”, “floreiros” o las “mesas servidas” u *ontbijtjes*, características estas últimas de la pintura flamenca.⁷ En

³ La cita de ORTÍ (1656), p. 168, continúa: “Los quadros (sic) eran tan grandes que llegaban desde el letrero al techo, dispuestos de manera que en cada nicho de los que formaban los arcos avia (sic) en medio una de estas fruterías, y a los lados otros cuadros pequeños y mascarones, tan bien dispuestos que dieron mucho que admirar”.

⁴ ORELLANA (ed. 1967), pp. 220-223. Como es sabido Zeuxis fue, junto a Parrasio, uno de los pintores más célebres de Grecia durante la segunda mitad del siglo V antes de Cristo. El antagonismo entre ambos artistas fue reflejado en numerosas anécdotas, en las que siempre se resalta la capacidad ilusionista de sus pinturas. La más célebre es la competición narrada por Plinio (*Historia Natural*, XXXV, 65) que se convirtió en un reiterativo “tópico” de la literatura artística posterior. Según el escritor romano, Zeuxis pintó unas uvas tan parecidas a las reales que los pájaros acudieron a picotearlas. La victoria parecía suya, pero cuando Parrasio le llamó para ver su obra, Zeuxis intentó descender la cortina que ocultaba su pintura, que resultó ser una tela pintada. Con ello, Zeuxis se consideró derrotado: él había engañado a los pájaros, pero Parrasio le había engañado a él. Sobre este tema, puede verse LÓPEZ TERRADA (2007), p. 68. En la información proporcionada por ORELLANA, aún se recoge otra anécdota relativa al ilusionismo de la pintura de Yepes: “Por último no omitiré decir, que en poder de cierto amigo aficionado (el Padre Ambrosio Esteve, que por su estado religioso no gusta que publique aquí su nombre) existen dos fruterías de dicha mano: la una es un canasto de manzanas, y la otra de peras, tan imitadas al natural que teniéndolas en el obrador de su casa para limpiarlas Salvador Romaguera, Pintor, acertó a subir al obrador una hija de este a tiempo de que su padre no estaba, y habiendo visto dichas fruterías, se volvió corriendo a donde estaba su madre, y la dixo: *Madre, Madre, el Padre tiene arriba dos canastos, uno de peras y otro de manzanas: dígame Vd. que me dé para merendar*. Tan vivamente representaba la fruta, que equivocándose natural, provocaban en apetito”.

⁵ Según PÉREZ SÁNCHEZ (2000a), pp. 287-288: “Un aspecto curioso que no debe pasarse por alto es el de su apellido: en los primeros documentos conocidos y en las firmas más antiguas –las de los lienzos de los años 1642, 1643, 1644 y algunos otros, sin fecha, de estilo análogo a éstos– aparece como Yepes, con ‘y’ griega. A partir de un lienzo fechado en 1649 y en lienzos de estilo más moderno, aparece en la forma ‘HIEPES’. No es fácil saber cuál es la razón de este cambio. Como es sabido, Yepes es nombre castellano que se corresponde con el de una villa de la provincia de Toledo. Hiepes es versión culta, latinizada, que quizá denote un deseo de distinción o cierta complacencia erudita”.

⁶ Entre los estudios y exposiciones que se han ocupado de la producción de Yepes con posterioridad al catálogo de Pérez Sánchez y Navarrete pueden citarse los valiosos capítulos de JORDAN; CHERRY (1995), “Hiepes y la pintura de bodegones en Levante”, pp. 118-128; LÓPEZ TERRADA (1998a); PÉREZ SÁNCHEZ (1998); CHERRY (1999), “Hiepes y la pintura de bodegones en Valencia”, pp. 270-285; SCHEFFLER (2000); LÓPEZ TERRADA (2000); (2001); ATERIDO (2002); CALVO SERRALLER (2003); PORTÚS (2007); LUNA (2008) y LÓPEZ TERRADA (2010).

⁷ SCHNEIDER (1992).

la mayoría de los estudios europeos dedicados a este género pictórico se ha impuesto el término francés “naturaleza muerta” creado en el siglo XIX para designarlo globalmente, mientras que en España se ha generalizado la palabra “bodegón”. El origen del bodegón, entendido en su sentido amplio, es una cuestión compleja que todavía no ha sido suficientemente explicada. No obstante, sabemos que el nuevo género pictórico apareció simultáneamente en distintos países de Europa a finales del siglo XVI. En general se mantiene que, aunque con distintos planteamientos e intereses, Caravaggio (1573-1610) en Italia, Jan Brueghel (1568-1625) en Flandes y Sánchez Cotán (1560-1627) en España, iniciaron un camino común que con el tiempo se convertiría en uno de los fenómenos más importantes de la cultura pictórica europea y del mercado internacional del arte.

Desde comienzos del siglo XVII, el bodegón fue ampliamente cultivado en Castilla, especialmente en Toledo y en Madrid. En Valencia, a pesar del temprano interés demostrado por el Patriarca San Juan de Ribera (1532-1611), que figura entre los primeros coleccionistas de este tipo de obras, no se ha conservado ningún testimonio que permita conocer los orígenes del nuevo género.⁸ No obstante, la producción de los artistas valencianos de la primera mitad de siglo revela su destreza para reproducir elementos de la naturaleza muerta, desde objetos inanimados hasta flores, frutas o animales, que a menudo incluyen en sus escenas religiosas y en sus retratos. Entre otros muchos ejemplos pueden citarse dos obras de Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667): *El milagro del Cristo del Rescate* (1623), donde aparece un soberbio cesto de monedas y el *Retrato del Padre Jerónimo Mos* (1627), en el que encontramos un

libro, dos tinteros y un reloj mecánico, que era una auténtica novedad en la época. Todo ello demuestra su admirable capacidad para retratar la realidad inerte.⁹ Posiblemente, la consideración de género menor que la naturaleza muerta tenía en esta época explica que sólo un reducido número de artistas llegara a cultivarla de forma independiente. Entre ellos se encuentra Tomás Yepes, el primer pintor que se especializó en el género en Valencia. Sin embargo, como ya se ha indicado, sólo el renovado interés hacia la pintura de bodegones que se ha experimentado en los últimos años ha hecho posible que su personalidad y su producción empiecen a ser verdaderamente conocidas. Comencemos primero situando brevemente la figura de Tomás Yepes en la Valencia del siglo XVII para analizar a continuación los rasgos característicos de su producción como bodegonista en relación con la pintura de su época.

Las noticias biográficas y documentales que hoy se conocen¹⁰ han permitido determinar que Yepes fue un hombre integrado en la vida local, con una posición económica saneada, en estrecho contacto con los artistas valencianos de la época, conocedor del arte castellano, en especial del toledano, y relacionado posiblemente con el mundo cortesano. Aunque al parecer fue valenciano, no puede asegurarse que naciera en la misma Valencia.¹¹ Su fecha de nacimiento tampoco está clara. Es probable que lo hiciera en torno a 1600 o un poco antes, pues en el año 1616 figuraba entre los miembros del Colegio de Pintores de Valencia. Pertenece, por tanto, a la misma generación que Juan Ribalta (1598-1628) y el mencionado Jerónimo Jacinto de Espinosa, con quien Yepes debió mantener contactos profesionales y amistosos. Su matrimonio con Ana Eres o Heres, hija de un estimado ebanista, lo vinculó no sólo con el ambiente artesanal, sino

⁸ BENITO DOMÉNECH (1980), pp. 170-210. Como indica PÉREZ SÁNCHEZ (2000a), pp. 273-274, en el inventario de los bienes del patriarca San Juan de Ribera hecho a su muerte en 1611 se recogen algunos lienzos que pueden ser considerados como bodegones, “aunque nada autoriza a asegurar que fueron obra valenciana”.

⁹ Sobre estas obras, puede verse PÉREZ SÁNCHEZ (2000b), pp. 70-75. Este autor (2000a), pp. 274-275 cita otros muchos casos donde se evidencia la “intensa preocupación naturalista de los pintores valencianos de la primera mitad del siglo XVII”: “Recuérdense en Francisco y Juan Ribalta, las magníficas mesas con libros, tinteros, plumas y cuchillos que aparecen en los pequeños lienzos de los evangelistas y los padres de la Iglesia del retablo de Portacoeli, la mesilla con el plato con huevo frito y lamparilla del *Nacimiento de la Virgen* de Andilla, o el prodigioso cestillo con herramientas de la *Crucifixión* de Juan Ribalta, firmado a sus dieciocho años, del Museo de Bellas Artes de Valencia. [...] El paso por Valencia –donde fue a morir en 1645– el murciano Pedro Orrente, con su conocida afición a las pinturas de tono popularesco que representan episodios bíblicos, hubo de dejar también huella en la sensibilidad valenciana, a la hora de representar accesorios campestres y, sobre todo, animales domésticos con extraordinaria vivacidad. Corderos, ovejas y, sobre todo, perros aparecen con frecuencia en pinturas valencianas, resueltos con soberbia verdad e intensidad expresiva. Piénsese, sobre todo, en los varios perros blanquinegros que acompañan a *San Roque* en las diversas versiones de este santo, pintadas por Urbano Fos”.

¹⁰ PÉREZ SÁNCHEZ; NAVARRETE (1995), pp. 16-27; PÉREZ SÁNCHEZ (2000a), pp. 276-282 y CHERRY (1999), pp. 271-284.

¹¹ Como señalaba PÉREZ SÁNCHEZ en el catálogo de 1995, p. 29: “El apellido Yepes no es específicamente valenciano y no sería extraño que la familia procediese de Castilla y aún del círculo toledano”.

también con una acomodada familia de terratenientes que tenía además intereses en el comercio del tinte. A partir de su boda, entró también en relación con el mundo religioso del momento, pues dos miembros de esta familia eran sacerdotes vinculados al Colegio del Corpus Christi que, como es sabido, era una de las instituciones más importantes de la ciudad.¹² Los cuadros de Yepes más tempranos que conocemos hasta el momento están fechados en el año 1642. No obstante, las fuentes documentales revelan que dos décadas antes ya estaba enteramente consolidado su estilo y, hacia el año 1630, su prestigio como pintor de bodegones. La alta valoración de su obra se mantuvo hasta el final de su vida, que tuvo lugar en el año 1674, prolongándose durante todo el siglo siguiente.

La pintura de naturalezas muertas de Yepes posee algunas peculiaridades que se han interpretado como el reflejo de una sociedad distinta a la de la Corte.¹³ Su obra parece responder a las circunstancias de la Valencia del siglo XVII, una ciudad con intensos lazos comerciales y culturales con el resto de la Península y con Italia. Estos contactos podrían explicar su evolución estilística, que evidencia tanto el conocimiento y la temprana influencia de los pintores castellanos y madrileños,¹⁴ como la de los bodegonistas italianos, especialmente al final de su producción. Yepes asimiló todas estas propuestas y desarrolló un estilo personal que ejerció una considerable influencia en el trabajo de otros artistas de la época. Por otra parte, Valencia reunía una de las condiciones básicas que contribuyeron al afianzamiento del bodegón durante el siglo XVII. Contaba con un mercado de estratos medios urbanos que apreciaba y demandaba este género. En el caso de Yepes, los compradores de sus lienzos fueron principalmente menestrales y agricultores aco-

modados, aunque también realizó obras para la clientela eclesiástica. El segundo factor que explica el éxito de este tipo de pintura es su gran versatilidad, gracias a la enorme variedad de temas y formatos que puede adoptar. Este requisito también está presente en la producción de Yepes, que realizó bodegones de frutas, paisajes con frutas y hortalizas, bodegones de dulces y postres, pintura de vanidades, bodegones de cocina, bodegones con muebles, pintura de flores, cuadros de jardín, pintura de aves y escenas de caza.

Fruteros y "países de frutas"

Sus primeros cuadros conocidos son una pareja de bodegones con fruteros y floreros dispuestos sobre impecables manteles blancos.¹⁵ La obra que se reproduce corresponde a uno de ellos: *Dos fruteros sobre una mesa* (figura 1), mientras que el segundo representa un *Frutero de Delft y dos flores* (Madrid, Museo Nacional del Prado).¹⁶ Ambos están firmados y fechados en 1642 en el reverso del lienzo original, donde también se indica que fueron realizados en Valencia.¹⁷ Son, por tanto, obras plenamente maduras que resumen algunos de los rasgos característicos de su obra.

Desde el punto de vista compositivo, ambos lienzos presentan una disposición frontal, sobria y marcadamente simétrica. Yepes utiliza además un punto de vista ligeramente alto que permite ver con facilidad la superficie de la mesa sobre la que se ordenan los objetos. Estos rasgos parecen demostrar el conocimiento de las naturalezas muertas realizadas por los artistas que trabajaban en Madrid y Toledo en las primeras décadas de siglo, especialmente las de Juan van der Hamen y León (1596-1631)¹⁸ y Alejandro de Loarte (ca. 1600-

¹² Parece interesante anotar que existen otros motivos para relacionar a Yepes con esta institución, pues su suegro Gaspar Heres realizó la sillería del coro del Real Colegio del Patriarca.

¹³ JORDAN; CHERRY (1995), p. 118.

¹⁴ Según PÉREZ SÁNCHEZ (2000a), p. 281, la relación de Yepes con el arte castellano, especialmente con el mundo toledano y madrileño "debió sostenerse a lo largo de su extensa vida, pues son frecuentes en la documentación consultada las referencias a las ferias de Medina del Campo y a letras de cambio libradas en aquella ciudad que atestiguan un intenso contacto comercial, tanto de nuestro artista, cuyos lienzos quizá se vendieran allá, como de su suegro Gaspar Eres".

¹⁵ PÉREZ SÁNCHEZ; NAVARRETE (1995), n° 1, pp. 38-39 y n° 2, pp. 40-41. CHERRY (1999), pp. 272-273, lám. XCIX; SCHEFFLER (2000), pp. 53 y 354; ATERIDO (2002), pp. 77-78; PORTÚS (2006), n° 7 y 8, pp. 62-63; LUNA (2008), pp. 74-75 Estos óleos sobre lienzo miden 67 x 96 cm. y forman parte de los bodegones de la colección Naseiro que fueron adquiridos para el Museo del Prado.

¹⁶ CALVO SERRALLER (2003), n° 11, pp. 118-119; NAVARRETE (1999), pp. 118-119.

¹⁷ Según PÉREZ SÁNCHEZ (2000a), pp. 287-288, las firmas de Yepes: "son siempre cuidadosas, en letras mayúsculas en casi todos los casos y con el complemento de una elegante rúbrica. En las obras más antiguas, suelen ir al dorso de los lienzos, como si no quisiese turbar con ellas el efecto de trampantojo que las composiciones presentan. Luego aparecen sobre la tela, a veces incorporadas hábilmente a los objetos decorativos, especialmente en la base de los jarrones, o en cuidadosas cartelas, y otras veces, en los ángulos inferiores del lienzo, siempre con extraordinario primor caligráfico".

¹⁸ Como es sabido, este madrileño de origen flamenco, amigo de artistas e intelectuales y protegido de la nobleza, fue uno de los pintores de bodegones de mayor éxito de su generación. Sobre este autor, puede verse el catálogo de JORDAN (2006).

1626). Además de la composición, comparte con ellos igualmente la utilización de fondos oscuros y uniformes y la intensidad de la iluminación, que en ambos casos se proyecta desde la izquierda.¹⁹ No obstante, este último rasgo, la intensidad de la iluminación, era también muy habitual en la pintura valenciana de la época. Otro aspecto que lo vincula más claramente a los artistas valencianos de su generación es la gama de color, en la que predominan los tonos tostados y calientes. Esta gama es consecuencia, en buena medida, de la preparación rojiza de los lienzos en la que se empleaba una capa de cola y otra de aceite de linaza y almagre para transmitir al lienzo recién pintado un tono cálido y brillante. Al mismo tiempo, estas dos obras presentan características específicas de la producción de Yepes, entre las que sobresale el dibujo firme y el detallismo, aspecto este último alejado "del estilo más 'moderno' de realismo óptico de Velázquez, que tanto influiría en la pintura de algunos de sus contemporáneos en la Corte".²⁰ Efectivamente, uno de los rasgos más habituales y notables de su producción es el cuidado con el que representa los mínimos detalles. Prueba de ello es la minuciosa reproducción de la labor calada de los manteles con dobleces rectilíneos. Este detallismo permite identificarla con el tipo llamado "encaje de Milán", que fue especialmente célebre en el siglo XVII. Este mismo cuidado se aprecia en la precisión con que describe las hojas y las flores del mirto y el jazmín del *Frutero de Delft* y *dos floreros*. El tamaño y las manchas rojizas de las flores de este último indican que no se trata de la especie común, sino de la conocida en la época como jazmín real (*Jasminum grandiflorum* L.), cuyo cultivo se popularizó en Europa desde España.

El análisis de todos estos elementos permite además acercarnos a la cultura material de su tiempo.²¹ En el caso de los cuencos cerámicos, el detallismo se pone de manifiesto especialmente en el tratamiento de los bordes, que están delimitados

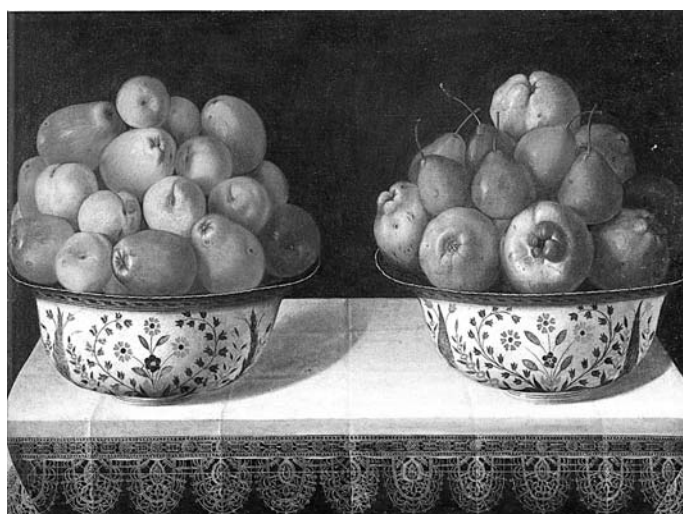


Fig. 1. Tomás Yepes, *Dos frutereros sobre una mesa*, 1642, Madrid, Museo Nacional del Prado.

por una finísima línea blanca discontinua que traduce las ondulaciones de su perfil. Este perfil ondulado, junto con algunos elementos del repertorio ornamental, como las ristas de tallos de jacintos, las hojas denticuladas, llamadas también hojas saz e incluso la simplificación de las flores, lo relacionan con la cerámica otomana, concretamente con la cerámica de Iznik (la antigua Nicea), a la que corresponde el plato que vemos.²² Es muy posible que Yepes se inspirara en una pieza otomana de estas características o en las fieles imitaciones que se hicieron en Padua desde comienzos del siglo XVII. No obstante, mantiene ciertos convencionalismos que parecen indicar que no copiaba, sino que reelaboraba la realidad.²³ De esta forma, volvemos a encontrar el mismo tratamiento de los finísimos bordes, más propios de una pieza de porcelana que de loza, en el segundo bodegón, que incluye un cuenco de cerámica azul de Delft junto a dos piezas de adorno de barro no vidriado ornamentadas con mascarones, guirnaldas y una venera en

¹⁹ Para CHERRY (1999), pp. 272-273: "estos rasgos parecen en cierto sentido arcaicos si los comparamos con las pinturas de los coetáneos del artista que estaban en activo en Madrid entre 1640 y 1650", añadiendo que la carrera "provincial" de Yepes en Valencia "probablemente explica el carácter en cierto sentido arcaico de su pintura de bodegones, que se puede considerar obra de un artista ingenioso y de talento que siguió un camino independiente y distante de la siempre cambiante escena de la pintura de bodegones en la Corte". El mismo autor añade en sus comentarios al catálogo de CALVO SERRALLER (2003), p. 118 que la continuidad de estos rasgos también podría deberse a "la lentitud de las corrientes evolutivas en las escuelas regionales españolas".

²⁰ CHERRY (1999), p. 273.

²¹ Existen varios estudios que han utilizado los bodegones de Yepes como documento visual para analizar distintos aspectos de la cultura material de la época. Entre ellos pueden citarse el artículo de SESEÑA (2000), referido a la cerámica o el de LÓPEZ-YARTO (2009), para la platería.

²² Agradezco sinceramente al profesor Pérez Guillén su ayuda en esta identificación.

²³ Así lo indica SESEÑA (2000), pp. 136-137.

los que Yepes ha utilizado pan de oro. Como explica Cherry, este cuadro "refleja cierta ingenuidad de Hiepes en su manera de enfocar la pintura de bodegones. Los engastes dorados de los jarrones están realizados con pigmentos de oro, en lugar de haber empleado colores que simularan este material, según los convencionalismos artísticos de la época. Si bien en otros bodegones de Hiepes aparecen recipientes dorados representados de manera convincente, se diría que en este caso equivocó un importante reto a su capacidad de representación. Por otra parte, pudo haber empleado aquí precisamente la pintura de oro para aumentar el realismo material de la obra. A pesar de que [...] la elipse del cuenco de Delft está desdibujada, el artista ha subrayado el modelado del borde con pintura blanca.²⁴

Esta última solución se repite en otras obras posteriores hasta constituir una especie de signo personal. Una buena muestra es el *Frutero en un paisaje* o *Bodegón con cerámica* (Valencia, Museo de Bellas Artes),²⁵ en el que podemos comprobar además la reutilización de modelos, en este caso el mismo cuenco de cerámica azul de Delft con frutas muy similares. Este detallismo no evita, sin embargo, que la perspectiva de los recipientes resulte poco convincente. A pesar de estas limitaciones a la hora de resolver las relaciones entre el espacio y los elementos que en él representa, estos cuadros permiten observar la maestría para reproducir las distintas calidades de los objetos, que le hizo famoso. Esta capacidad está vinculada a su peculiar técnica pictórica.

Yepes utilizaba una pincelada bastante uniforme en cuanto a la textura y poco espontánea. Sin embargo, consigue dotar de corporeidad a los objetos, distinguir entre los diferentes tipos de superficies y modular sutilmente la iluminación y el color gracias a la importancia que concede a las veladuras. Este aspecto se aprecia especialmente en las frutas del primer bodegón. El naturalismo de las manzanas (*Malus domestica* Borkh.), los melocotones (*Prunus persica* (L.) Batsch), las peras (*Pyrus communis* L.) y, sobre todo, de los membrillos (*Cydonia vulgaris* Pers.) es consecuencia de esta forma de modelar mediante la superposición de capas de pintura ligeras y transparentes. Al mismo tiempo, Yepes empleó aquí otro recurso técnico importante que consiste en mezclar polvo de oro con la pintura, para aumentar la luminosidad de la fruta.²⁶

La técnica de las veladuras proporciona una admirable calidad táctil y visual a los lienzos mejor conservados de Yepes. Prueba de ello es, por ejemplo, el *Bodegón de uvas* (Madrid, Museo Nacional del Prado, 1649), en el que los racimos recién cortados de esta fruta (*Vitis vinifera* L.), que aparecen sobre sus pámpanos, se han representado con un intenso realismo.²⁷ Otro tanto puede decirse de las uvas del *Paisaje con una vid* (Madrid, Museo Nacional del Prado), composición que funde el bodegón de frutos propiamente dicho con el paisaje abierto y que podría relacionarse con pinturas italianas contemporáneas.²⁸ A esta obra dedica Aterido un interesante análisis. En este caso –afirma– Yepes, "habitado a la presentación de fru-

²⁴ Esta cita de Peter Cherry se corresponde a la ficha del catálogo de CALVO SERRALLER (2003), p. 119.

²⁵ Se trata de un óleo sobre lienzo de 68,2 x 91,5 cm. atribuido a Yepes. PÉREZ SÁNCHEZ; NAVARRETE (1995), p. 114. Como apuntaba BENITO DOMÉNECH (1996), n° 37, p. 88, la solución de dibujar el afilado borde del recipiente mediante una sutil línea discontinua blanca, a base de diminutos trazos ondulantes alternados con pequeños puntos para traducir los brillos del rizado perfil del recipiente crearía escuela entre los bodegonistas mallorquines del siglo XVII "que hubieron de recibir en algún momento influencia de Yepes". NAVARRETE (1999), p. 124.

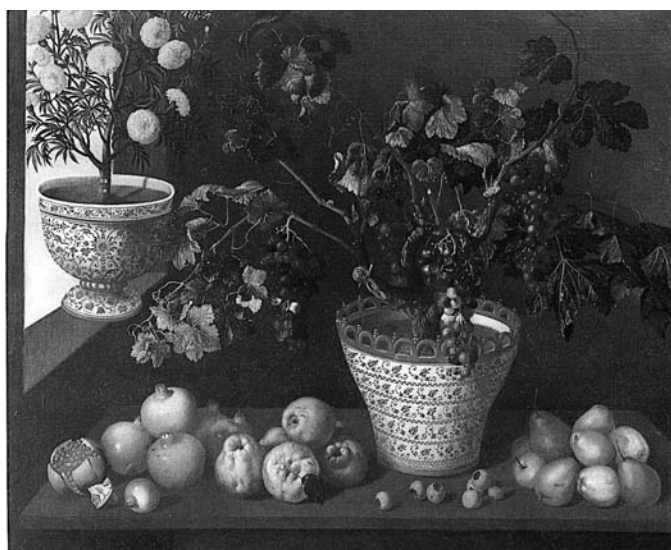
²⁶ Este último recurso fue destacado prudentemente por CHERRY (1999), p. 273, pues advertía en una nota que aunque "esto se notaba a simple vista en un examen detallado de la pintura", "está a la espera de un examen técnico más detallado".

²⁷ PÉREZ SÁNCHEZ (1983), n° 113, p. 139; PÉREZ SÁNCHEZ; NAVARRETE (1995), n° 23, pp. 82-83. El lienzo posee unas dimensiones de 29 x 43 cm. y está firmado en letras capitales: "HIEPES F. 1649" en la parte rehecha.

²⁸ PORTÚS (2007), n° 13, p. 68; PÉREZ SÁNCHEZ; NAVARRETE (1995), n° 21, pp. 77-78. El lienzo mide 67 x 90 cm. Como destaca SCHEFFLER (1996), p. 131 esta "mezcla de la naturaleza muerta con el paisaje, dos géneros que ya a partir del siglo XVI ampliaron la gama tradicional de los géneros pictóricos, independizándose de su mera función accesoria en pinturas de historia religiosa" es "un rasgo característico y original en muchas obras de Yepes". Añade a continuación que "la representación conjunta de frutas y verduras en primer plano, con telón de paisaje en segundo y tercer plano, se puede remontar hasta las pinturas de mercado con figuras de Aertsen, Beuckelaer y Campi, y aunque en Castilla ya Van der Hamen había pintado detrás de sus fruteros ventanas abiertas a un paisaje (inspirándose de esta manera en obras de Frans Snyders), parecen ser las obras de Yepes las que han dejado su rastro en los bodegones de paisaje de Bartolomeo Bimbo y de Luis Meléndez en fechas más tardías. Sobre este tipo especial de naturaleza muerta pueden verse también los estudios de JORDAN; CHERRY (1995), pp. 122-123 y CHERRY (1999), lám. CVIII, n° 1, p. 279, que opina: "El contexto 'natural' de los paisajes de algunos cuadros evoca el concepto de generosidad de la naturaleza y aumenta el atractivo del tema de este bodegón [...] Sin embargo, no hay duda de que son lugares inventados más que copiados directamente de la naturaleza: las rocas de los cuadros se pintaron tomando guijarros como modelos, aumentando su tamaño con el fin de crear paisajes imaginarios sobre el lienzo".

tas y flores en interiores" opta por una solución distinta "en el que se altera radicalmente la manera de presentar los frutos. No sólo se nos ofrecen unas uvas convincentemente pintadas, sino que además se nos muestra la planta que las produce, viva y en medio de su entorno. Se ha señalado el paralelismo de esta disposición con algunas obras del napolitano Francesco Antonio Cicalese, verosímil dada la relación de Valencia con Nápoles. Parece que se ha roto el orden que el ciudadano demandaba y se ha optado por una visión más natural. Pero otra vez estamos ante un ardid pictórico que simula una naturalidad que no es tal. La cepa se nos presenta frontalmente y con detalle, en el momento previo a la vendimia, con los racimos en plena madurez y las hojas verdisecas próximas a caer. Se incluye incluso una anécdota, la presencia del caracol, para recalcar que está en su medio ambiente, que sería el paisaje de los planos posteriores. Estaríamos ante un grado mayor de superación en la 'ekphrasis' de las uvas de Zeus, al representarlas en su propio entorno. Pero de nuevo es una vid individualizada, no es recreada en el entorno lógico de un campo repleto de tocones alineados, que es donde realmente se cultiva. La observación del natural, evidente por el detallismo con que se percibe cada parte de la planta leñosa, se ha combinado con una invención del hábitat. En esta ocasión no es un oscuro interior, sino un luminoso paisaje, pero igual de artificial: cambia la exposición de la naturaleza, pero también se organiza y se fragmenta para hacer su contemplación asequible".²⁹

Desgraciadamente, no todas las obras del pintor, incluidos los "países de frutas" como se conocían en la época, han llegado hasta nosotros en el mismo estado de conservación. Muchos de sus lienzos han sido objeto de limpiezas excesivas que han ocasionado su aspecto actual un tanto seco y acartonado. Es lo que ha ocurrido, por ejemplo, en las *Frutas en un paisaje* (Madrid, colección Naseiro), en la que las granadas (*Punica granatum* L.), los membrillos (*Cydonia vulgaris* Pers.), las berenjenas (*Solanum melongena* L.) e incluso los elementos



2. Tomás Yepes, *Bodegón de frutas y macetas de Manises*, 1654. Madrid, Colección Plácido Arango.

del paisaje, desde las rocas hasta los árboles, aparecen resueltos comparativamente de forma más ingenua y tosca.³⁰ Como explican Jordan y Cherry: "El problema de las veladuras es que se oscurecen de forma natural con el tiempo, de manera que los restauradores menos expertos las confunden con capas de barniz ennegrecido y las disuelven con productos limpiadores agresivos. Como resultado, las capas inmediatamente inferiores de la pintura que no deberían verse, pero que son menos vulnerables, quedan al descubierto".³¹

Estas oscilaciones extremas en la calidad de las obras de Yepes, ya sean firmadas o atribuidas, dependen en buena medida del estado de conservación de los cuadros. No obstante, a partir de ellas los historiadores antes mencionados plantearon la hipótesis de que Yepes mantuviera un taller activo.³² Esto explicaría la costumbre de añadir a algunas de sus firmas la indicación de que el cuadro es un "original". Así sucede, por ejemplo, en el *Bodegón con frutas, vid y un tiesto de caléndulas* (Madrid, Colección Plácido Arango) (figura 2).³³ En este caso, el cuadro está firmado en la base de la

²⁹ ATERIDO (2002), pp. 53-56.

³⁰ PÉREZ SÁNCHEZ; NAVARRETE (1995), nº 20, p. 76. El cuadro mide 90 x 121 cm. En los comentario que le dedicó Pérez Sánchez ya advertía que se trataba de "un testimonio significativo de un género que debió ser cultivado por Yepes con cierta frecuencia, aunque no se hayan todavía localizado muchos ejemplos: la fusión del bodegón de frutas con el paisaje abierto". Esta cuestión se ha confirmado en la actualidad con la aparición en el mercado artístico de obras similares. La obra se reproduce y analiza también en el estudio de CHERRY (1999), p. 279, fig. CVII, nº 2.

³¹ JORDAN; CHERRY (1995), p. 121.

³² JORDAN; CHERRY (1995), p. 121.

³³ Se trata de un óleo sobre lienzo de 110,5 x 34 cm. PÉREZ SÁNCHEZ; NAVARRETE (1995), nº 13, pp. 62-63; JORDAN; CHERRY (1995), nº 47, p. 122; CHERRY (1999), p. 281, fig. 207; CHERRY en CALVO SERRALLER (2003), p. 121.

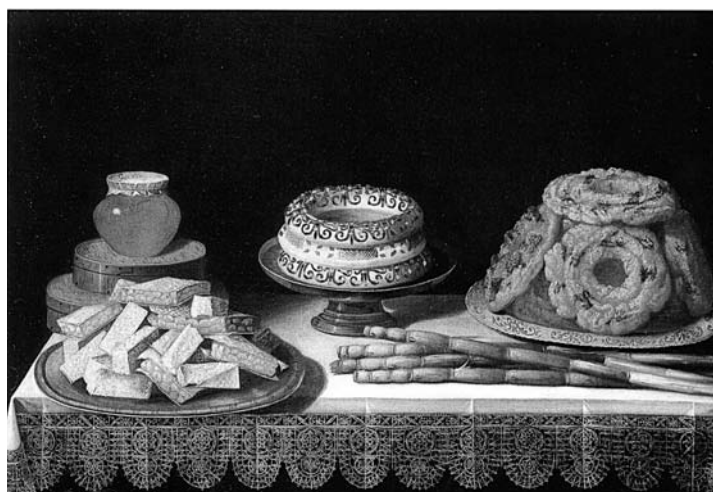


Fig. 3. Tomás Yepes, *Bodegón de dulces*, ca. 1642, Colección particular.

maceta del primer término: "Original de Tomás Hiepes en Valencia 1654".³⁴ Al mismo tiempo, es posible apreciar en él la cuestión sobre la conservación de la que venimos hablando. La obra sufrió en el pasado un intento de limpieza "demasiado entusiasta" que hizo desaparecer parcialmente las veladuras del grupo de peras y manzanas que se sitúan en el ángulo derecho del cuadro. No obstante, en el resto de la obra, una de las mejor conservadas de Yepes, volvemos a apreciar la misma calidad de modelado característica del pintor,³⁵ especialmente en los grupos de granadas, membrillos y níscolas (*Mespilus germanica* L.) dispuestos sobre la mesa, así como en los clavelones (*Tagetes erecta* L.) y la vid de las macetas de Manises, cuya decoración está realizada con una sorprendente precisión.³⁶ Viendo estas obras podemos comprender la alta estima que alcanzaron sus cuadros, alabados por su naturalismo y perfección técnica.

Bodegones de dulces y postres

Los primeros bodegones de dulces y postres de Yepes conservan el mismo rigor compositivo, la disposición frontal y el intenso claroscuro que caracteriza buena parte de su producción, como sucede en el *Bodegón con cesta de frutos secos y barquillos* (ca. 1640-1650, Madrid, Colección Plácido Arango)³⁷ o el *Bodegón de dulces* (ca. 1642), de una colección particular (figura 3).³⁸ En este tipo de lienzos, los distintos elementos se disponen de modo análogo a los primeros fruteros y floreros, bien sobre idénticos manteles de encaje o bien directamente sobre la mesa, adoptando en este caso una disposición menos rígida. Los frutos secos, los barquillos, las tortas, los bizcochos, las frutas confitadas, los trozos de turrón y otros dulces se presentan en cestas de mimbre, recipientes metálicos y de cerámica o sobre la mesa. Junto a ellos suelen situarse otros objetos cuidadosamente descritos, como copas o botellas de vidrio para el vino dulce, cuencos cerámicos o jarrones con flores.

Este tipo de obras vuelven a estar directamente relacionadas con los lienzos que unos años antes había pintado en la corte Juan van der Hamen y León, que llegó a especializarse en el tema. Algunos elementos que aparecen en estas composiciones de Yepes, como las cajas de madera para dulces y el tarro de cristal con guindas en almíbar o aguardiente, presentan una extraordinaria semejanza, por lo que no es extraño que varios de sus lienzos fueran atribuidos al pintor madrileño, que era mucho más conocido. El lienzo que estamos viendo, en concreto, fue manipulado para hacerlo pasar por obra de van der Hamen, pintando su firma encima del papel que cubre el tarro, de forma que la inscripción original "guindas", que hoy vemos, quedaba oculta.³⁹

³⁴ En opinión de CHERRY (1999), pp. 207-208, esta firma podría incluso "haber sido una respuesta a los rivales e imitadores de su época, e inequívocamente muestra a los coleccionistas que el valor de las pinturas de Hiepes reside en que son un producto único de su propia imaginación, observación y mano".

³⁵ JORDAN; CHERRY (1995), nº 47, pp. 121-122.

³⁶ Según SESEÑA (2000), p. 136, en este bodegón, Yepes "hace un homenaje evidente a la cerámica de Manises de reflejo metálico, pero lo hace de manera *sui generis*. No podríamos, como en otras ocasiones, fechar las vasijas doradas por lo que Yepes dejó en sus cuadros, porque las características formales de las vasijas representadas difieren de las clasificaciones bien fundamentadas de la cerámica de este tipo. Según estas clasificaciones, las lozas maniseras habrían entrado en decadencia debido a la expulsión de los moriscos en 1609, pero la producción continuó aunque no tengamos en museos o colecciones piezas datadas en la segunda mitad del siglo XVII, cuando Yepes pinta su obra".

³⁷ El bodegón mide 76,5 x 112 cm. PÉREZ SÁNCHEZ; NAVARRETE (1995), nº 3, pp. 42-43. En este estudio se catalogaron otros cuatro Bodegones de dulces, nº 4, pp. 44-45; nº 5, pp. 46-47; nº 6, pp. 48-49 y p. 124. El *Bodegón de dulces y frutos secos sobre una mesa* también se reproduce en el estudio de PORTÚS (2007), nº 12, p. 67 y LUNA (2008), nº 15, pp. 76-77. Por lo que respecta a la obra citada ésta fue analizada también por JORDAN; CHERRY (1995), p. 119, fig. 91; CHERRY (1999), p. 273, lám. Cl, nº 1.

³⁸ La obra mide 76 x 112 cm. JORDAN; CHERRY (1995), p. 197, nota 6; PÉREZ SÁNCHEZ; NAVARRETE (1995), pp. 110-111.

³⁹ PÉREZ SÁNCHEZ; NAVARRETE (1995), p. 110.

Todos los historiadores del arte que han analizado estos bodegones de Yepes los han puesto en relación, no sólo con la producción de dulces valencianos, que era y sigue siendo famosa, sino también con la confitería que poseía la hermana del pintor, Vicenta Yepes. De esta forma, señalan la posibilidad de que el pintor estuviera habituado a ver en la tienda de su hermana los dulces que luego inmortaliza en sus lienzos. Algunos autores, entre los que se encuentra Pérez Sánchez, fueron todavía más lejos pues, a partir de este hecho, rechazaron o limitaron al máximo cualquier posibilidad de descubrir un significado oculto o trascendente tras los bodegones de Yepes. En opinión de este autor era necesario “precisar algo que quizá no ha sido todavía aceptado plenamente: el carácter simplemente imitativo, sin ninguna clase de complicaciones teóricas, de su arte, al igual, creo, que el de tantos y tantos bodegones y bodegonistas de su tiempo. La moda de proyectar sobre estos sencillos ‘retratos’ de productos naturales –concebidos sin otro deseo que el de rivalizar con la naturaleza y ofrecer al que los compraba una imagen grata– una complicada red de interpretaciones alegóricas o simbólicas, nacidas a la luz de los emblemas, no parece advertir que la cultura emblemática se mueve en un círculo muy cerrado y que cuando se proyecta hacia fuera, en ocasiones de fiestas públicas y decoraciones efímeras, va siempre acompañada de ramplones versillos que hacen comprensible al espectador no culto la intención que sólo *allí y en aquella ocasión* tiene lo representado. [...] Yepes es, simplemente, un pintor de objetos gratos, de cosas de comer que halagan los sentidos y, si se quisiera apurar algún sentido oculto, habría que moverse en un espacio muy reducido, el de ciertas celebraciones religiosas (Cuaresma, con su restringida cocina sólo de pescado, Navidad, con los característicos turroneos y frutos secos, o quizá las cuatro estaciones del año con sus frutas características). Pero es inútil buscar interpretaciones trascendentes”.⁴⁰

Esta postura contrasta con la mantenida por otros estudiosos de las naturalezas muertas que han prestado especial atención a su lectura simbólica. Recogiendo la conocida propuesta del “simbolismo latente” de Erwin Panofsky, opinan que los bodegones transmiten un mensaje alegórico de

contenido religioso, utilizando objetos en su mayor parte cotidianos y familiares. Aunque se trata de una cuestión que afecta a la interpretación última de todo el género, vamos a centrarnos en la modalidad de los bodegones de postres y dulces que ahora se consideran. En este sentido, puede destacarse la interpretación propuesta por Schneider que ha analizado este tipo específico de bodegón en el norte de Europa, donde llevaba mucho tiempo establecido y contaba además con verdaderos especialistas, como el alemán Georg Flegel (1563-1638). Para el historiador alemán, los dulces asumen, en algunos casos, el valor religioso de la miel, la cual se equiparaba en la Edad Media a la “dulzura del espíritu” o bien, se presentan como una imagen del placer y, por lo tanto, de la lujuria y el pecado.⁴¹

No sabemos si Yepes quiso transmitir este tipo de mensajes morales en sus bodegones. Aunque el análisis de las naturalezas muertas no puede aislarse de la cultura simbólica predominante en la España del XVII, existen importantes diferencias de opinión entre los investigadores. La interpretación última de los bodegones es, por tanto, una cuestión compleja que actualmente permanece abierta.

La única tipología, dentro de este género pictórico, en la que se acepta sin reservas su contenido alegórico y moral es la pintura de vanidades que, al parecer, también cultivó Yepes, como puede apreciarse en la *Vanitas* de la colección Naseiro (figura 4).⁴² La necesidad de reflexionar ante la fugacidad de la vida, el irremediable triunfo de la muerte y, en consecuencia, la inutilidad de las glorias y ambiciones terrenas era el mensaje transmitido en estas pinturas mediante imágenes simbólicas que el público sabía interpretar.

Los elementos de la *vanitas* del pintor valenciano reposan sobre una gruesa base en cuyo frente aparece una inscripción que reproduce un fragmento de la Epístola I de San Pablo a los Corintios (cap. 15, versículo 22): “Y como todos mueren en Adán, así también todos revivirán en Cristo”. De esta forma, la pintura amplía su significado, incitando a reflexionar explícitamente sobre la Pasión y la Resurrección cristiana y no sólo sobre el “desengaño del mundo”, tan arraigado en el sen-

⁴⁰ PÉREZ SÁNCHEZ (2000 a), pp. 284-285.

⁴¹ SCHNEIDER (1992), pp. 89-90.

⁴² El lienzo mide 66 x 53 cm. PÉREZ SÁNCHEZ; NAVARRETE (1995), nº 33, pp. 102-103; VALDIVIESO (2002), pp. 102-103, lám. 74; LÓPEZ TERRADA (2005), p. 60. Como señalaba PÉREZ SÁNCHEZ (2000a), la atribución de ésta y otras *vanitas* a Yepes se debe a razones puramente estilísticas, “que aguardan aún la comprobación documental”. Sin embargo, todos los autores que hemos trabajado posteriormente en la obra de este pintor hemos dado por cierta esta atribución.

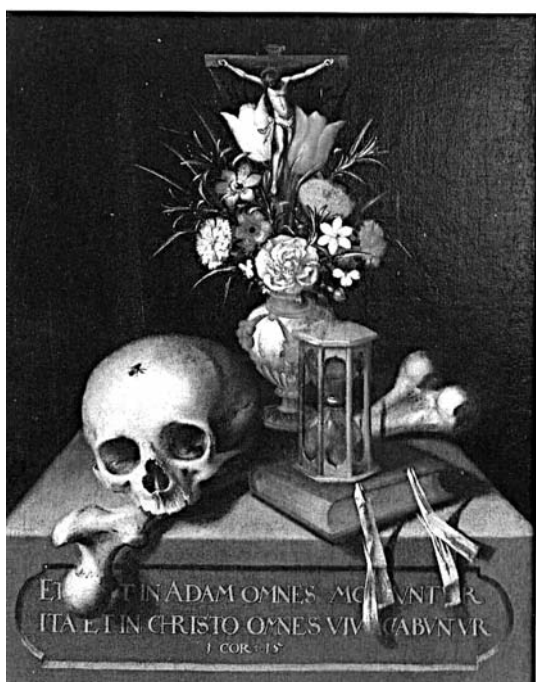


Fig. 4. Tomás Yepes (atribuida), *Vanitas*, Madrid, Colección Naseiro.

timiento religioso de la España barroca. El lienzo reúne algunos de los símbolos tradicionales de la pintura de *vanitas*. El cráneo y el fémur son las alusiones más evidentes a la caducidad de la vida terrena. Parece interesante destacar que Yepes los representa con la precisión de un ilustrador científico y que muy posiblemente se sirviera de huesos empleados para la enseñanza de anatomía. Como señala Valdivieso: "un detalle arcaizante en la iconografía de esta *vanitas* es la mosca posada sobre la calavera, realizada con un efecto de trampaño que procede del mundo flamenco, donde ya se empleaba a partir del siglo XV; aquí es un elemento claramente necrófilo alusivo a la presencia de las moscas en todo aquello fenecido y descompuesto, detalle que intensifica el sentido mortuario de la representación. En esta composición la calavera puede ser considerada como la de Adán, símbolo de la muerte en que incurrió después del

pecado original y que motivó la redención de Cristo".⁴³ Junto a ellos se disponen un reloj de arena, que recuerda igualmente el implacable paso del tiempo, y un libro, que en este contexto simboliza la inutilidad del conocimiento, la vanidad del saber. Las flores fueron otro elemento constante en este tipo de pinturas porque, al marchitarse pronto, se convertían en imágenes de la fragilidad y fugacidad de la existencia. No obstante, al introducir en el jarrón un crucifijo es posible que las plantas representadas adquiriesen su propio simbolismo religioso. No parece casual que junto a flores conocidas por su fragilidad extrema –como las anémonas– o por su vida efímera –como la rosa– se represente el romero que, al igual que otras plantas que no pierden las hojas, se convirtió en un símbolo de la inmortalidad. Por otra parte, las flores que tradicionalmente aparecen en la pintura religiosa como atributos de Cristo y de la Trinidad, como los claveles y los pensamientos, se oponen a claras alusiones a la vanidad del mundo, como los tulipanes, cuyos bulbos llegaron a costar en esta época auténticas fortunas. A pesar de esta atractiva hipótesis, mantenida, entre otros autores, por el holandés Sam Segal o el francés Alain Tapié,⁴⁴ conviene tener presente que el simbolismo vegetal es una cuestión muy compleja pues, entre otras cosas, es imposible atribuir a las flores un sentido inmutable e independiente del contexto en el que aparecen representadas.

Los bodegones de cocina

Otro aspecto interesante de la producción de Yepes que puede relacionarse igualmente con la pintura barroca de naturalezas muertas es su evolución estilística. La modalidad que más claramente ilustra este proceso son sus bodegones de cocina. Uno de los más tempranos es el *Bodegón con aves y liebre* (Madrid, Museo Nacional del Prado) firmada y fechada en 1643 en el reverso del lienzo que parece reproducir el mostrador de un carnicero.⁴⁵ El lienzo presenta distintas aves y una liebre colgados de un travesaño de madera que recorre la parte superior y platos con embutidos y vísceras en primer término. Sobre la mesa, cubierta con una tela rayada que determina la profundidad, se

⁴³ VALDIVIESO (2002), p. 103. El simbolismo cristiano ya había utilizado la mosca como imagen de la muerte y el pecado.

⁴⁴ SEGAL (1990); TAPIÉ (1997).

⁴⁵ El óleo, de 67 x 96 cm., procedente de la Colección Naseiro, se encuentra hoy entre los fondos del Museo del Prado. PORTÚS (2007), nº 11, p. 66. JORDAN; CHERRY (1995), pp. 120-121, fig. 94; PÉREZ SÁNCHEZ; NAVARRETE (1995), nº 7, pp. 50-51; NAVARRETE (1999), p. 121; CHERRY (1999), p. 273, lám. XCVIII señala que este bodegón de caza "es único entre las obras de Hiepes conocidas, lo que podría implicar que se tratase de una respuesta directa a un trabajo en particular que el artista hubiera visto, o a un encargo".

disponen también dos huevos, un ave desplumada y un cuchillo. Esta obra vuelve a remitirnos a los modelos castellanos. Concretamente recuerda los trabajos que Alejandro de Loarte (ca. 1600-1626) realizaba en Toledo hacia 1623, es decir, veinte años antes, siguiendo las propuestas del florentino Jacopo de Empoli (1551-1640). Este lienzo se puede emparentar incluso a los tempranos bodegones de Sánchez Cotán, en concreto al *Bodegón con piezas de caza* conservado en The Art Institute de Chicago. En este caso, la similitud del ánade que cuelga en el margen derecho no parece casual. Como señala Aterido, esta semejanza "ha hecho suponer la posibilidad de un viaje del valenciano a Castilla, donde conocería la obra del círculo cotanesc".⁴⁶ Sin embargo, Yepes resolvió su composición con una técnica muy diferente que, como hemos visto, lo relaciona con los pintores valencianos de la época.

El orden simétrico de esta obra se diferencia notablemente de los bodegones de cocina más tardíos, realizados a finales de los años cincuenta. Es el caso del *Bodegón de cocina con pescados* (Madrid, Colección Naseiro) en el que se reproducen con gran maestría vasijas de cobre y de barro, hortalizas, caracoles y pescados.⁴⁷ En él, podemos apreciar una disposición de los elementos mucho más libre y compleja que evidencia el conocimiento de las naturalezas muertas estrictamente coetáneas. En este sentido se ha señalado su similitud con los modelos italianos, especialmente con los napolitanos, que Yepes pudo ver fácilmente en la propia Valencia, o en la corte, a donde debió viajar en más de una ocasión.⁴⁸ Asimismo, aunque Yepes resuelve este tipo de bodegones con su habitual técnica lisa y detallista, presentan una concepción compositiva muy

próxima a la pintura que realizaban por los mismos años los bodegonistas madrileños, entre los que se encuentra Antonio de Pereda (1611-1678).

La evolución de su estilo y la asimilación de las novedades de los artistas europeos coetáneos también se aprecia en el soberbio *Bodegón de cocina o de mesa* del Museo Nacional del Prado fechado en 1658, que puede considerarse más bien como una "mesa servida", representando de este modo otra de las muchas posibilidades del género realizadas por Yepes. Se trata, sin duda, de una de las obras más conocidas y reproducidas del artista.⁴⁹ Siguiendo la descripción de Orihuela: "En ella se representan todos los elementos e ingredientes para disponer y servir una mesa, de forma similar a como ya habían hecho algunos pintores flamencos. La vajilla de metal, los objetos para los condimentos y los alimentos, entre los que destacan un ave cocinada y una curiosa empanada en forma de dragón, se sitúan paralelamente al formato de la composición, y estas líneas horizontales se enriquecen con la colocación en profundidad de un plato y de la tapa de la cesta que contiene pan. La disposición rica y compleja abandona la simetría habitual de Hiepes, aunque existan también aquí dos grupos compensados en ángulos contrapuestos, elaborados con las frutas, naranjas y limones,⁵⁰ tan típicamente levantinas. La iluminación dirigida, a la manera todavía tenebrista, produce fuertes contrastes de luces y sombras, acusa las líneas que delimitan los contornos de las diferentes piezas y el entramado de la cesta, y contribuyen a dar una tonalidad dorada a los colores ocres y tostados utilizados; solo se rompe la uniformidad cromática con los brillos de los metales o la blancura del mantelillo con flecos que contiene la cesta".⁵¹ No obstante, a pesar de ser

⁴⁶ ATERIDO (2002), pp. 58-59 continúa su análisis de la siguiente forma: "Pero el cuadro de Yepes incorpora huellas más evidentes de la manipulación humana, pues varias aves han sido ya desplumadas; el conejo ha sido preparado con el cuchillo que, ensangrentado, sobresale de la mesa; y en sendos platos se presentan entresijos, chacinas y trozos de jamón. Aunque la disposición y el efecto de iluminación violenta están inspirados en los bodegones toledanos de las primeras décadas del siglo XVII, se ha perdido el misterio que envuelve los lienzos de Cotán. La viga de la que penden los animales es mostrada, evitándonos la inquietante suspensión de las piezas en el vacío; el juego de volúmenes se ha simplificado; y la luz produce un efecto de más calidez. Esta claridad al disponer los artículos o, como en este caso, el hecho de que exclusivamente contenga animales, ha llevado a especular con que algunos bodegones no sólo reflejen un mostrador de tienda, sino que se pudieran utilizar como carteles. Pero aunque hay documentado algún caso en Italia, en España no existe constancia de tal uso publicitario".

⁴⁷ Se trata de un óleo sobre lienzo que mide 68,5 x 112,5 cm. y está firmado en el ángulo inferior izquierdo con letras capitales: "THOMAS HIEPES F". PÉREZ SÁNCHEZ; NAVARRETE (1995), nº 9, pp. 54-55; CHERRY (1999), p. 273, lám. CII, nº 2. En ambos estudios se reproduce también su pareja PÉREZ SÁNCHEZ; NAVARRETE (1995), nº 10, pp. 56-57 y CHERRY (1999), lám. CII, nº 1.

⁴⁸ PÉREZ SÁNCHEZ (2000 a), p. 282.

⁴⁹ El lienzo, de 102 x 157 cm., está firmado en capitales en el ángulo inferior derecho: "THOMAS HIEPES FECIT 1658". PÉREZ SÁNCHEZ (1983), nº 116, p. 137; DE ANTONIO; ORIHUELA (1995), nº 15, pp. 86-87; PÉREZ SÁNCHEZ; NAVARRETE (1995), nº 8, pp. 52-53. NAVARRETE (1999), p. 120; CHERRY (1999), p. 278, fig. 207; PÉREZ SÁNCHEZ (2000), p. 186, lám. XL; ATERIDO (2002), pp. 77-78.

⁵⁰ En realidad los frutos representados a la izquierda son cidras (*Citrus medica* L.), no limones.

⁵¹ DE ANTONIO; ORIHUELA (1995), p. 86.



Fig. 5. Tomás Yepes, *Florero*, 1664, Gobierno del Principado de Asturias. Colección Pedro Masaveu (depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias).

una de las composiciones más logradas y refinadas del artista es también la parte menos característica de su producción, pues se trata de un tipo de bodegón muy frecuente en toda Europa.

Bodegones con muebles

Todo lo contrario ocurre con los bodegones con muebles que representan una de las innovaciones

más características de Yepes. Actualmente se conocen tres versiones de este tipo de composiciones a la que pertenece el *Bodegón con escritorio de ébano y floreros* (Madrid, colección particular), firmado y fechado en 1654.⁵² En ellos se incluyen pequeños muebles de ébano y marfil con cajones, conocidos en Castilla como "escritorios" o "papeleras" y en Cataluña y Aragón como "arquimesa", flanqueados por jarrones de flores, sobre los que se apoya una pintura enmarcada con escenas bíblicas de estilo flamenco. En este caso, el mueble "aparece decorado en el frente de sus cajones con figuras de animales enfrentados (león y tigre; toro y lobo; rinoceronte y elefante; jabalí y ciervo; dos corderos; caballo y unicornio). La puertecilla central lleva una imagen de Atenea, que procede directamente de un grabado de Jacob Bink (h. 1500-1569), pero en la que han sido púdicamente veladas las desnudeces de la estampa. [...] Sobre el mueble se apoya una pintura, sin duda de cobre, con marco de ébano que representa el *Juicio de Salomón* según la conocida composición de Rubens, bien difundida gracias al grabado de Boetius a Bolswert, tantas veces copiado en España y América".⁵³ A ambos lados del escritorio se disponen, en rigurosa simetría, dos jarras de bronce con arreglos florales, tema que, individualizado, constituye igualmente uno de los géneros más personales y representativos de Yepes.

Pintura de flores

Efectivamente, los cuadros de flores convirtieron a Yepes en uno de los mejores especialistas españoles del género. Son además el tipo de obras que más abunda en su producción.⁵⁴ Entre sus lienzos más representativos figuran los grandes floreros de la colección Pedro Masaveu depositados en el Museo de Bellas Artes de Asturias, fechados en 1664.⁵⁵ La obra que se reproduce (figu-

⁵² JORDAN; CHERRY (1995), pp. 119-120, fig. 92; PÉREZ SÁNCHEZ; NAVARRETE (1995), n° 12, pp. 60-61; BENITO GOERLICH (1998), pp. 21-23, fig. 5; CHERRY (1999), p. 273, lám. CVI, n° 2; PÉREZ SÁNCHEZ (2000a), p. 283.

⁵³ PÉREZ SÁNCHEZ en el catálogo de 1995, p. 60, donde se comentan también las restantes versiones de la serie.

⁵⁴ Como señala PÉREZ SÁNCHEZ (2000a), p. 286: "Suelen concebirse casi siempre en parejas y presentarse en soportes que van desde la lujosa porcelana chinesca de Delft o la decorada con motivos clásicos, a las macetas de cerámica popular, con frecuencia de Manises". Sobre la pintura de flores de Yepes, pueden verse los estudios de LÓPEZ TERRADA (1998a) y (2001), pp. 51-91.

⁵⁵ Los óleos miden 148 x 98 cm. y han sido muchas veces reproducidos. Ambos están firmados con letras capitales: "THOMAS HIEPES F. 1664". JORDAN; CHERRY (1995), p. 120, fig. 92; PÉREZ SÁNCHEZ; NAVARRETE (1995), n° 28 y 29, pp. 92-95; CHERRY (1999), pp. 274-275, fig. 201-202; LÓPEZ TERRADA (2001), pp. 102-105, fig. 18-19; BENITO DOMÉNECH; GÓMEZ FRECHINA (2009), pp. XXVII-XXVIII, n° 6-7, pp. 12-15. Como resumieron estos dos últimos autores, los dos *Floreros*: "ejemplos significativos del estilo maduro del pintor, presentan el mismo esquema compositivo con un fondo oscuro y una fuerte iluminación de tradición tenebrista que resulta las formas y colores de las diversas especies de flores. Como en tantas pinturas de Yepes prima la simetría y el rigor geométrico, centrandose en el angosto espacio de los lienzos los dos floreros de porcelana. Cada florero descansa sobre una mesa cubierta con un rico tapete que presenta las líneas marcadas de los pliegues. Este modelo de florero en forma globular con adornos de bronce dorado con mascarones y atlantes fue repetido por Yepes en otras composi-

ra 5) corresponde a uno de ellos, en el que pueden identificarse veinticuatro especies botánicas distintas.⁵⁶

El protagonismo indiscutible que las plantas ornamentales adquieren en este tipo de pinturas no puede desligarse del creciente interés por el conocimiento botánico que se experimentó en toda Europa desde comienzos del siglo XVI. Las expediciones científicas dieron a conocer nuevas especies animales y vegetales de Asia, África y América, favoreciéndose la introducción y la difusión de las plantas exóticas en nuestro continente. El contacto epistolar, el intercambio de ejemplares vivos o desecados, el regalo, el comercio y la difusión de tratados científicos contribuyeron a formar un grupo de amantes y estudiosos de las plantas en las principales ciudades europeas, entre las que se encontraba Valencia. La variedad de plantas ornamentales representadas por Yepes en sus floreros parecen relacionarlo directamente con el cultivo de la historia natural en Valencia, que tuvo como núcleo fundamental la cátedra vulgarmente denominada de "herbes" de su Universidad o bien, con su jardín botánico.⁵⁷ La figura más importante de esta cátedra durante el siglo XVI fue Juan Plaza (1520-1583), que fue titular de la misma entre 1567 y 1583. Su nombramiento coincidió con la fundación del primer jardín botánico de tipo universitario de España. Este médico y profesor valenciano mantuvo una estrecha relación científica con el gran médico y naturalista flamenco Charles de L'Escluse o Carolus Clusius (1525-1609), que difundió en Europa las aportaciones botánicas de Plaza. En su libro sobre la flora ibérica (*Rariorum aliquot stirpium per Hispanias observatarum Historia*, Amberes, Christopher Plantin, 1576), Clusius reprodujo los materiales que Plaza le había proporcionado. En algunos casos se trata de plantas

americanas como la pita o maguey, que a través de Clusius llegó a conocerse en Centroeuropa con el nombre popular valenciano de *fil i agulla* (hilo y aguja). En otros casos, dio a conocer especies características de la zona valenciana, como el pancracio (*Pancratium maritimum* L.) al que llamó *Hemerocallis valentina* y que también aparece en las obras de Yepes y que todavía en la actualidad crece en los arenales valencianos.

Los sucesores de Plaza en la Cátedra "de herbes" continuaron cultivando brillantemente el estudio de la historia natural. El prestigio de su sucesor, Jaime Honorato Pomar (ca. 1550-1606), lo puso en relación directa con Felipe II y las iniciativas regias en torno a la historia natural. Valencia era entonces uno de los principales lugares de procedencia de los árboles y plantas que el monarca hizo llevar a Aranjuez y otros jardines reales. Pomar desempeñó la función de consejero en botánica y como muestra de la estimación de Felipe II, recibió la espléndida serie de pinturas de plantas y animales que forman el *Códice Pomar* (ca. 1590), conservado en la Biblioteca Universitaria de Valencia. Esta obra incluye plantas procedentes del territorio valenciano y otras zonas españolas y copias de las realizadas en la expedición de Francisco Hernández (1515-1587) a Nueva España. Ya en el siglo XVII, Melchor de Villena (1564-1655), como médico de San Juan de Ribera, debió influir decisivamente en la aclimatación de plantas y animales exóticos en sus dos grandes jardines: el de la propia Valencia, conocido como la "Huerta del Señor Patriarca" y el de Burjasot. Por último, Gaspar Pons, fue el responsable de fundar un nuevo jardín botánico universitario en 1633.

Como se ha adelantado, la exactitud y precisión con que Yepes representa los detalles de la anatomo-

ciones con pequeños cambios en la ornamentación. Presentan la particularidad de ofrecer dos paisajes fluviales, que recuerdan por su tipología a otros incluidos por el pintor al reproducir cuencos o vasijas típicos de la cerámica de Delft".

⁵⁶ LÓPEZ TERRADA (2001), p. 102. Como he señalado en varias ocasiones, la identificación botánica de estas flores y, en general, de las plantas representadas en la pintura del siglo XVII, no es una tarea fácil, pues requiere un análisis basado en los diferentes caracteres de las especies de acuerdo con la taxonomía botánica. La ausencia en muchas ocasiones de algunos de estos caracteres dificulta notablemente la identificación. A esto hay que añadir la libertad del artista cuando representa una planta determinada. Además, son necesarios unos conocimientos específicos de historia de la botánica y un método de identificación parcialmente distinto al que utilizan los botánicos con ejemplares vivos o desecados. Recurrir a los textos de la época para determinar el nombre con el que los españoles del XVII conocían una especie concreta crea otra dificultad. Hasta la aparición de la moderna nomenclatura botánica del siglo XVIII, existían tantos nombres como idiomas y dialectos, por lo que era muy difícil, aún para los expertos, saber de qué planta se trataba. Por todo ello, resulta imprescindible recurrir a los estudios sobre la terminología botánica de los siglos XVI y XVII llevados a cabo por los historiadores de la ciencia, así como el aprendizaje de los métodos de identificación utilizados por ellos. En este sentido, nunca estaré lo suficientemente agradecida a mi padre, el profesor José María López Piñero, por su infinita paciencia a la hora de enseñarme este complejo proceso de identificación botánica en la pintura.

⁵⁷ Sobre la cátedra de "herbes" de la Universidad de Valencia y sus principales figuras, pueden verse los trabajos de LÓPEZ PIÑERO (1990a); sus estudios sobre el *Códice Pomar* (1990 b); (1991) y los clásicos médicos valencianos del siglo XVII (1992a), pp. 11-14, 57-65, 69-77 y 99-106.

mía de las flores en sus lienzos permiten identificar en este *Florero* veinticuatro especies botánicas distintas que evidencian la riqueza y variedad de las plantas ornamentales que se cultivaban en los jardines valencianos del siglo XVII. En él pueden reconocerse especies conocidas desde la Antigüedad y la Edad Media que continuaron teniendo un puesto privilegiado en los jardines de la época. Es el caso de las rosas (en esta ocasión un rosal de Alejandría, *Rosa damascena* L.); las adormideras dobles (*Papaver somniferum* L.); las espléndidas flores rojas de la peonía (*Paeonia officinalis* L.) y las caléndulas o maravillas (*Calendula officinalis* L. plena), al igual que otras menos espectaculares como el sauzgatillo (*Vitis agnus-castus* L.); la perpetua o manzanilla bastarda (*Helichrysum stoechas* (L.) Moench.); los alhelies (*Matthiola incana* (L.) R. Br.); las arañuelas (*Nigella damascena* L.) o la efímera bella de día (*Convolvulus tricolor* L.). A este grupo pertenecen igualmente el jazmín (*Jasminum officinale* L.) y los claveles (*Dianthus caryophyllus* L.), que habían sido introducidos en España por los árabes durante la Edad Media. Además, Yepes incluyó plantas típicas de la región mediterránea, como el pancraccio (*Pancratium maritimum* L.), ya mencionado, conocido también en la época con los nombres de amormío, narciso marino, azucena de mar y azucena de la Virgen; la albahaca (*Ocimum basilicum* L.); el mirto (*Myrtus communis* L.) y las delicadas flores blancas del alcaparro (*Capparis spinosa* L.). Estas especies mediterráneas contribuyen a singularizar su producción, diferenciándola de la pintura de flores de otros artistas españoles como Juan de Arellano (1614-1616).⁵⁸ Junto a ellas aparecen especies exóticas, procedentes de Asia Menor y de América que habían comenzado a cultivarse en Europa a mediados del siglo XVI. Entre las plantas de origen asiático se encuentran el amaranto o papagayo (*Amaranthus tricolor* L.), la malva real (*Althaea rosea* (L.) Cav.) y el tulipán (*Tulipa* sp.), que despertó muy especialmente el interés de botánicos y jardineros desde el momento de su introducción. Los ejemplares americanos, representados en este caso por el dondiego de noche (*Mirabilis jalapa* L.), el nardo (*Polianthes tuberosa* L.) y la pasiona-

ria (*Passiflora caerulea* L.), suscitaron este mismo entusiasmo, aunque no siempre lograron aclimatarse con tanta facilidad como en Valencia.

A pesar de la fidelidad con que Yepes y otros pintores de flores de la época reproducen estas especies, no hay que olvidar que el objetivo principal de sus obras no era reproducir una imagen exacta de la naturaleza, sino crear una obra bella en la que suele imponerse el carácter decorativo sobre la realidad. Este objetivo conduce a modificar el tamaño o el color de algunas flores, buscando la simetría de la composición o la armonía cromática. Otra característica frecuente en los floreros de Yepes, compartida igualmente por las composiciones del resto de Europa, es la presencia excesiva de plantas en relación con el tamaño del jarrón. No obstante, el hecho que más claramente demuestra que el realismo de estos floreros es sólo aparente reside en la representación conjunta de especies que florecen en distintas épocas del año. En consecuencia, la posibilidad de que el pintor reprodujera un ramo real disminuye conforme aumentan los detalles y el número de especies representadas.

Esta cuestión está directamente relacionada con el método de trabajo de Yepes, que muy posiblemente se sirvió de pinturas o diseños previos de plantas individuales realizados del natural. Este hecho no excluye que el pintor conociera los distintos *Florilegia* que circulaban por Europa desde principios del siglo XVII y se valiese de ellos para componer sus cuadros. En este sentido, puede destacarse la similitud de muchos *Floreros* de Yepes con los grabados del *Florilegium* (Amberes, ca. 1590) de Adriaen Collaert (1560-1618) que fue varias veces reeditado y se difundió por toda Europa.⁵⁹ No puede olvidarse que, en esta época, la originalidad era extremadamente rara y el uso de grabados por parte de los artistas como fuente de inspiración para esquemas compositivos y motivos iconográficos era frecuente y aceptada. En relación con esta cuestión –la influencia de las estampas y la pintura flamencas– Cherry señala la posibilidad de que Yepes “hubiera tomado su estilo de obras que habría visto en colecciones reales,

⁵⁸ Aunque la pintura de flores ya se cultivaba en España desde las primeras décadas del siglo XVII, fue a partir de los años centrales de esta centuria cuando alcanzó un auténtico protagonismo. Fue también entonces cuando hicieron su aparición los primeros especialistas en el género, entre los que ocupa el primer puesto el pintor madrileño Juan de Arellano. Sus composiciones reflejan la influencia de los floreros flamencos e italianos que llegaron a la Corte en esta época, especialmente los del jesuita Daniel Seghers (1590-1661) y los de Mario Nuzzi (1603-1673). Sin embargo, su obra llegó a adquirir una personalidad propia que influyó de forma decisiva en artistas posteriores y que se prolongó en la producción de su hijo José de Arellano (1653 – post 1714) y su yerno Bartolomé Pérez (1634-1698). Sobre este autor, puede verse el catálogo de PÉREZ SÁNCHEZ; AGULLÓ Y COBO; LÓPEZ TERRADA (1998).

⁵⁹ Sobre este tipo de obras que sirvieron como fuente para la pintura de flores barroca, puede verse SEGAL (1990), pp. 49-50.

realizadas por pintores flamencos, como Ambrosius Bosschaert el Viejo (1573-1621) y por los miembros de su escuela".⁶⁰

Frente a esta forma de componer, otros cuadros de flores de Yepes parecen evidenciar la utilización de modelos "vivos". Es el caso de las *Macetas en una hornacina* (Houston, The Menil Collection).⁶¹ Se trata de una de las obras más originales del artista en la que se presentan cuatro macetas de Delft de influencia china, una con nardos (*Polygonum tuberosum* L.), planta de procedencia americana, las dos centrales con claveles (*Dianthus caryophyllus* L.), y la cuarta con capuchinas (*Tropeolum majus* L.), también americana, y pensamientos (*Viola tricolor* L.). Varias mariposas se posan y vuelan entre las flores, mientras otras dos aparecen quietas sobre el muro. Todas estas especies han recibido un tratamiento mucho más naturalista y libre que en los floreros anteriores.

El pintor desarrolló además un tipo característico de cuadros que representan macetas con flores y frutos en interiores.⁶² Es el caso, por ejemplo, de la *Maceta con claveles*, firmada y fechada en 1664; el *Macetero con un naranjo enano cuajado de flores* o el *Macetero o jardinera de porcelana con planta de fresas*, todas ellas en colecciones particulares.⁶³ A partir de estas obras, Cherry señaló que no era "improbable que el propio artista cultivara las flores ornamentales que representaba en sus cuadros, como hacía el pintor Francisco Pérez Sierra durante los últimos años de su vida. [...] De hecho, Hiepes parece ser el único pintor español que representaba las flores en este tipo de tiestos. Es probable que este formato fuera una invención propia que respondía a sus circunstancias personales en Valencia, ciudad famosa en el siglo XVII por sus jardines, sus flores y sus frutas".⁶⁴

Cuadros de jardín

Un carácter similar tienen sus lienzos ambientados en rincones de jardines o terrazas, que son muy

poco comunes en el panorama de la pintura barroca española. El prototipo de muchas de ellas es su *Muchacha en un jardín haciendo ramilletes* (Nueva York, colección particular, ca. 1660-1670).⁶⁵ En ella se representa a una bella joven atando ramilletes de flores cortadas con un hilo que sujeta entre los dientes y cuya mirada se cruza con la del espectador. La chica aparece sentada bajo un manzano, con una hermosa maceta de claveles y una planta de espuelas de caballero a su derecha. La parte izquierda de la composición se reserva para un bello banco recubierto con azulejos policromos de Manises⁶⁶ sobre el que se sitúan otras tres ricas macetas, diferentes entre sí, con un naranjo enano, adormideras dobles y lirios. Este escenario podría reproducir uno de los muchos jardines valencianos del momento, quizá –como propone Cherry– el suyo propio. En este caso, Yepes firmó la obra en el borde de un azulejo roto situado en la parte inferior izquierda, mientras que en el ángulo derecho dibujó una pequeña serpiente mordiendo una manzana verde que se encuentra junto a dos maduras. En la cola del animal se enrolla una filacteria en la que puede leerse: "Como es verde, no lo come aunque le muerde".

El mensaje de la composición todavía no ha sido aclarado. Para Pérez Sánchez, esta leyenda, como las que aparecen en otras obras de la serie, reproduce refranes o expresiones populares que podrían aludir quizá a la capacidad imitativa del autor, pero que no tienen ninguna otra intención oculta "que altere el tono de inmediatez popular que transpira".⁶⁷ Otros autores, sin embargo, han interpretado esta representación en clave simbólica. Entre ellos se encuentra Cherry, que en 1999, propuso un posible significado erótico a partir de la analogía establecida entre la inmadurez de la joven y de la fruta. Por otra parte, señalaba que los motivos de la serpiente y las manzanas en el jardín podrían evocar también el tema bíblico del fruto del conocimiento y la Expulsión del Jardín del Edén, aunque sin terminar de aclarar el senti-

⁶⁰ CHERRY en CALVO SERRALLER (2003), p. 120.

⁶¹ La obra mide 119 x 147 cm. PÉREZ SÁNCHEZ; NAVARRETE (1995), nº 31, pp. 98-99; SESEÑA (2000), p. 137.

⁶² CHERRY (1999), p. 279.

⁶³ PÉREZ SÁNCHEZ; NAVARRETE (1995), nº 30, pp. 96-97; pp. 116-117; pp. 118-119. Estos autores reproducen otros dos lienzos de este tipo entre las obras no localizadas, un macetero con rosas silvestres y otro con ramas de mirto, en las pp. 124-125.

⁶⁴ CHERRY en CALVO SERRALLER (2003), p. 121.

⁶⁵ CHERRY en CALVO SERRALLER (2003), p. 121. El lienzo tiene unas dimensiones de 100,5 x 155,5 cm. PÉREZ SÁNCHEZ; NAVARRETE (1995), p. 112; CHERRY (1999), p. 279, fig. 209.

⁶⁶ Según explica SESEÑA (2000), p. 137, Yepes es "más testimonial cuando pinta azulejos que son contemporáneos. Ya no son dorados, sino policromos, y en ellos se advierte la influencia de la azulejería sevillana".

⁶⁷ PÉREZ SÁNCHEZ (2000 a), p. 285.

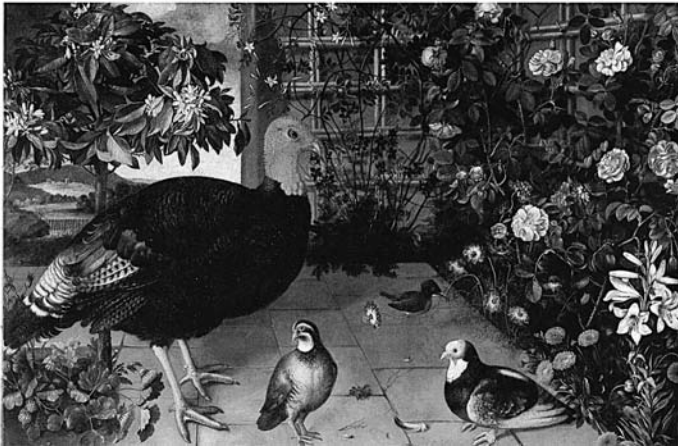


Fig. 6. Tomás Yepes, *Pavo, perdiz y paloma en una terraza*, Fondation Rau pour le Tiers-Monde.

do global de la obra.⁶⁸ Este mismo historiador cambió su interpretación unos años más tarde, para considerar a esta joven “como una moderna diosa Flora, o más exactamente, como Glicera, encargada de hacer las guirnaldas de flores en la Antigüedad clásica. El pintor Pausanias Siconius se enamoró de Glicera y la retrató, y, gracias a ella se convirtió en un famoso pintor de flores”.⁶⁹

Como se ha adelantado, este escenario se repite, con ligeras variantes, en otras obras de la serie, posiblemente de taller, en las que la joven es sustituida por animales. Así sucede en el *Mono en un jardín* (Inglaterra, colección particular, ca. 1660-1670)⁷⁰ o en el *Rincón de jardín con perrito* (Madrid, Museo Nacional del Prado, ca. 1660-1670).⁷¹ En este último caso, la inscripción que le acompaña dice: “*Sens dubte que qui a pinta, tenia cinc dits en cada ma*” (Sin duda que quien lo pintó, tenía cinco dedos en cada mano). Esta frase ha sido interpretada “como una alegre referencia a la destreza manual del artista”.⁷² Por otra parte, al igual que Cherry, Scheffler ha destacado la posible lectura simbólica de estas obras, pues en su opinión sus protagonistas: una joven escotada, un mono encadenado y un perrillo faldero “parecen

aportar un valor alegórico” que alude “a las virtudes descuidadas”.⁷³

Pintura de aves

Otro apartado singular de la producción de Yepes, ambientado igualmente en rincones de jardines o terrazas, son sus pinturas de aves. Una de las más logradas es el lienzo de la Fondation Rau pour le Tiers-Monde (figura 6)⁷⁴ que representa en una bella terraza a un pavo, una perdiz, una tórtola y un pequeño pájaro, posiblemente un pico. Este tipo de obras se ha interpretado erróneamente como “escenas de corral”, cuando en realidad tienen un carácter muy distinto. Al igual que en sus cuadros de flores, Yepes incluye animales conocidos desde la Antigüedad, como la perdiz y la tórtola, junto a especies exóticas. Es el caso del pavo, que procedía de América y que tardó bastante tiempo en convertirse en un “ave de corral”, de forma parecida a lo que sucedió con el cultivo de la patata, el tomate y otros vegetales del Nuevo Mundo. Este hecho vuelve a remitirnos al carácter especial de los jardines valencianos de la época que reunían especies vegetales y animales autóctonas y exóticas. Un buen ejemplo es el ya mencionado jardín creado por San Juan de Ribera en la calle Alboraya, que muy probablemente Yepes conocía.

Si observamos el cuidado con el que están descritas las características morfológicas de estas aves, podemos comprobar que es el mismo que emplea en la reproducción de las distintas especies vegetales que las rodean, desde el naranjo cuajado de azahar (*Citrus aurantium* L.), las caléndulas dobles (*Calendula officinalis* L.), las aguileñas de flor doble (*Aquilegia vulgaris* L.), las azucenas (*Lilium candidum* L.), las rosas (en este caso un rosal castellano, *Rosa gallica* L.) y las arañuelas (*Nigella damascena* L.) hasta las espuelas de caballero (*Consolida ambigua* (L.) Ball & Hayw.) y el jazmín (*Jasminum grandiflorum* L.) del fondo. En ambos casos, parece que el pintor partió de la observación directa del natural. Sin embargo, la rigurosa precisión del dibujo, la silueta cerrada y la quietud de

⁶⁸ CHERRY (1999), pp. 279 y 285, nota 21.

⁶⁹ CHERRY en CALVO SERRALLER (2003), p. 121.

⁷⁰ El lienzo mide 101 x 140 cm. JORDAN; CHERRY (1995), p. 123, fig. 96; PÉREZ SÁNCHEZ; NAVARRETE (1995), n° 15, pp. 66-67.

⁷¹ El lienzo mide 109 x 155 cm. PÉREZ SÁNCHEZ; NAVARRETE (1995), n° 14, pp. 64-65; CHERRY (1999), p. 279, lám. CX; NAVARRETE (1999), pp. 123-124; CALVO SERRALLER (2003), n° 14, pp. 121-122; LUNA (2008), n° 17, pp. 80-81.

⁷² CHERRY en CALVO SERRALLER (2003), p. 122.

⁷³ SCHEFFLER (1996), p. 133.

⁷⁴ PÉREZ SÁNCHEZ; NAVARRETE (1995), n° 16, pp. 68-69. El cuadro mide 99 x 155 cm. y es pareja del titulado *Gallo, gallina y polluelos sobre una terraza*. Sobre este tipo pinturas con aves puede verse también CHERRY (1999), pp. 280-281, fig. 210, lám. CVIII.

estos animales, les da una apariencia un tanto ingenua y lineal, por lo que se ha llegado a pensar que Yepes se valiera de repertorios grabados e incluso que sus modelos fueran animales disecados.⁷⁵ Este carácter le diferencia notablemente del dinamismo y el tono barroco de las composiciones de otros pintores que se especializaron en el género durante el siglo XVII. Entre ellos destaca el holandés Melchior de Hondecoeter (1636-1695), conocido como el "Rafael de los pájaros", que alcanzó una fama internacional gracias a su técnica refinada y al valor decorativo de sus cuadros.

Escenas de caza

Mucho más próxima a la pintura de su tiempo son sus escenas de caza. En la pareja conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia, el *Cazador bebiendo de un arroyo* y el *Cazador dormido en un paisaje con caza*,⁷⁶ las figuras se representan de forma sorprendentemente próxima al espectador, mientras que el primer plano se reserva para las aves capturadas. Por el formato de estos lienzos y el punto de vista utilizado, algo bajo, es probable que fueran ideados como sobrepuertas o sobreventanas.

En este caso, la vinculación con la tradición valenciana de Pedro Orrente (1580-1645) y Jerónimo Rodríguez de Espinosa (1562-1630) es evidente. La violenta iluminación y la intensidad de las sombras inscriben estas composiciones en la tradición tenebrista valenciana. Otros elementos formales, como la gama cromática y el modo de disponer las figuras en el espacio, mediante una composición cerrada y sin vacíos, lo relacionan también muy especialmente con la producción de Jerónimo Jacinto de Espinosa. Por otra parte, estas obras, sin precedentes en la pintura española anterior, anticipan no sólo los bodegones de caza que unos años más tarde realizaría el valenciano Miguel March (ca. 1633-1668), sino también toda la pintura de tema cinegético que se desarrolló ampliamente desde finales del siglo XVII, aunque con un tratamiento estilístico muy diferente.

Las distintas modalidades de naturalezas muertas de Tomás Yepes que se han expuesto ejercieron una considerable influencia en el trabajo de otros artistas de la época.⁷⁷ Actualmente no tenemos información sobre sus colaboradores, discípulos e imitadores, aunque es seguro que los tuvo, pues se conservan gran cantidad de lienzos que repiten sus modelos con una técnica más pobre. No obstante, existe también otro grupo importante de pinturas de mayor calidad que, sin poder considerarse de su mano, continúan su estilo. Estas obras fueron atribuidas durante un tiempo a otro experto especialista en bodegones de la época que fue bautizado como "Pseudo-Yepes" o "maestro del frutero lombardo" hasta que, recientemente, Jordan pudo identificarlo con el artista zaragozano Bernardo Polo.⁷⁸ La simetría de sus composiciones y la utilización de algunos elementos comunes con Yepes explican que, durante mucho tiempo, estas obras fueran atribuidas al pintor, a pesar de que poseen un carácter distinto, mucho menos sobrio.

Otro grupo de bodegones que se han relacionado con el artista es el formado por los lienzos procedentes de Mallorca, donde todavía se conservan series completas.⁷⁹ Estas obras proceden de un taller común y han sido datadas entre los años finales del siglo XVII y principios del XVIII. Entre las más representativas figura la *Composición con frutas* (ca. 1630-1650), que reproduce un cesto de mimbre con melocotones y dos pájaros posados sobre ellos; dos cuencos cerámicos con uvas e higos y dos melones abiertos.⁸⁰ Los estudiosos de estas obras han señalado que muy posiblemente su autor las concibiera bajo la influencia directa de los modelos de Yepes.

En el ámbito estrictamente valenciano, la tradición iniciada por Yepes pervivió durante mucho tiempo. Sus cuadros de flores, en concreto, enlazan con la brillante producción desarrollada desde finales del siglo XVIII por los pintores valencianos en el seno de la Academia de Bellas Artes de San Carlos. Pero este es un tema que merece una consideración aparte.⁸¹

⁷⁵ SCHEFFLER (1996), p. 133; PÉREZ SÁNCHEZ (2000a), p. 286.

⁷⁶ Los lienzos miden 68 x 113 cm y están firmados en letras capitales "THOMAS HIEPES". JORDAN; CHERRY (1995), p. 97, nota 9; PÉREZ SÁNCHEZ; NAVARRETE (1995), n° 18 y 19, pp. 72-73; CHERRY (1999), p. 275, lam. CIX, n° 1 y 2.

⁷⁷ PÉREZ SÁNCHEZ (2000a), pp. 288-289; JORDAN; CHERRY (1999), pp. 124-128.

⁷⁸ JORDAN (2009), pp. 393-424.

⁷⁹ ORTEGA (1994), pp. 58-75.

⁸⁰ ORTEGA (1994), n° 11, p. 63. Se trata de un óleo sobre lienzo de 79 x 98,5 cm., perteneciente a una colección particular.

⁸¹ LÓPEZ TERRADA (2001).

Bibliografía

- ATERIDO, Ángel, *El bodegón en la España del siglo de Oro*, Madrid, Edilupa Ediciones, 2002.
- BENITO DOMÉNECH, Fernando, *Pinturas y pintores del Real Colegio del Corpus Christi*, Valencia, Federico Doménech, 1980.
- BENITO DOMÉNECH, Fernando (com.), *Cinco siglos de pintura valenciana. Obras del Museo de Bellas Artes de Valencia*, Madrid, Fundación Central Hispano-Museo de Bellas Artes, 1996.
- BENITO DOMÉNECH, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José, "Testimonios de la pintura valenciana del Renacimiento y el Barroco: de Yáñez a Tomás Yepes". En: IBÁÑEZ BARBERÁN, Gema (coord.), *Pintores valencianos en el Museo de Bellas Artes de Asturias*, Valencia, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, pp. XXI-XXVIII.
- BENITO GOERLICH, Daniel (com.), *Espills de Justicia*, Valencia, Fundación General de la Universitat de València, Fundació Bancaixa, 1998.
- BERGER, John et al., *El Bodegón*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Fundación de Amigos del Museo del Prado, Círculo de Lectores, 2000.
- BERGSTRÖM, Ingvar, *Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII*, Madrid, Ínsula, 1970.
- BRYSON, Norman, *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*, Madrid, Alianza Forma, 2005 (1ª ed. Londres, 1990).
- CATALÁ, Jesús Ignacio; SENDRA, Cristina, "Los sistemas botánicos: clasificación y denominación de las plantas". En: LÓPEZ PIÑERO, José María; COSTA, Manuel (dirs.), *Las plantas del mundo en la historia. Ilustraciones botánicas de cinco siglos*, Valencia, Fundación Bancaja, 1996, pp. 72-85.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Flores españolas del Siglo de Oro. La pintura de flores en la España del siglo XVII*, Madrid, Museo del Prado, 2003 (Catálogo de obras expuestas de Peter Cherry).
- CAVESTANY, Julio, *Floreros y Bodegones en la Pintura Española*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1936-1940.
- CHERRY, Peter, *Arte y Naturaleza. El Bodegón Español en el Siglo de Oro*, Madrid, Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999.
- COSTA, Manuel, *La vegetación en el País Valenciano*, Valencia, Universitat de València, 1986.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611. (Edición consultada: facsímil de Martín Riquer de la Real Academia Española, Barcelona, Alta Fulla, 1993).
- DE ANTONIO, Trinidad; ORIHUELA, Mercedes, *La belleza de lo real. Floreros y bodegones españoles en el Museo del Prado*, Madrid, Museo del Prado, 1995.
- GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, 3ª ed., Madrid, Cátedra, 1991 (1ª ed. 1972).
- GIL SALINAS, Rafael, *Arte y coleccionismo privado en Valencia del siglo XVIII a nuestros días*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1994.
- GRIMM, Claus, *Natures mortes italiennes, espagnoles et françaises aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Herscher, 1996.
- HERNÁNDEZ, Francisco (ca. 1577), *Historia Natural de Nueva España*. (Edición consultada: México, Universidad de México, 7 vols., 1959-1984 [vols. II y III de *Obras completas*]).
- JORDAN, Willian B., *Juan van der Hamen y León y la corte de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional, Fundación Santander Central Hispano, 2006.
- JORDAN, Willian B., "El pseudo-Hiepes es Bernardo Polo", *Archivo Español de Arte*, LXXXII, nº 328, pp. 393-424.
- JORDAN, Willian B.; CHERRY, Peter, *El bodegón español de Velázquez a Goya*, Londres, National Gallery Publications (edición española Madrid, El Viso), 1995.
- LEVI D'ANCONA, Mireia, *The Garden of Renaissance. Botanical symbolism in Italian painting*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1977.
- LÓPEZ PIÑERO, José María, *El Atlas de Historia Natural donado por Felipe II a Jaime Honorato Pomar*. Edición facsímil y estudio introductorio, 2 vols., Valencia, Vicente García Editores, 1990a.
- LÓPEZ PIÑERO, José María, *Clásicos médicos valencianos del siglo XVI*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1990b.
- LÓPEZ PIÑERO, José María, *El Códice Pomar (ca. 1590). El interés de Felipe II por la Historia Natural y la expedición Hernández a América*, Valencia, Instituto de Estudios Documentales e Históricos sobre la Ciencia, Universitat de València-C.S.I.C., 1991.
- LÓPEZ PIÑERO, José María, *Clásicos médicos valencianos del siglo XVII*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1992a.
- LÓPEZ PIÑERO, José María et al., *Medicinal, drogas y alimentos vegetales del Nuevo Mundo. Textos e imágenes españolas que los introdujeron en Europa*, Madrid, Ministerio de Sanidad y Consumo, 1992b.
- LÓPEZ PIÑERO, José María; LÓPEZ TERRADA, María Luz, *La traducción de Juan de Jarava de Leonhart Fuchs y la terminología botánica castellana del siglo XVI*, Valencia, Instituto de Estudios Documentales e Históricos sobre la Ciencia, Universitat de València-C.S.I.C., 1994.
- LÓPEZ TERRADA, María José, *El mundo vegetal en la pintura española del siglo XVII. Aproximación a su estudio*, 2 vol., Valencia, tesis de licenciatura inédita de la Universitat de València, 1995.
- LÓPEZ TERRADA, María José, "El mundo vegetal en la pintura española del Renacimiento al siglo XIX". En: LÓPEZ PIÑERO, José María; COSTA, Manuel (dirs.), *Las plantas del mundo en la historia. Ilustraciones botánicas de cinco siglos*, Valencia, Fundación Bancaja, 1996, pp. 86-95.
- LÓPEZ TERRADA, María José, "La flora mediterránea y exótica en la obra de Tomás Yepes (ca. 1600-1674)". En: *El Mediterráneo y el Arte Español*, Actas del XI Congreso del Comité Español de Historia del Arte, Valencia, pp. 175-179, 1998a.
- LÓPEZ TERRADA, María José, "Las plantas ornamentales en la obra de Juan de Arellano". En: Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ (dir.), *Juan de Arellano (1614-1676)*, Madrid, 1998b, pp. 79-111.
- LÓPEZ TERRADA, María José (1998c), "La botánica en el reinado de Felipe II: Las plantas de jardín". En: AÑÓN, Carmen; SANCHO, José Luis (dirs.), *Jardín y Naturaleza en el reinado de Felipe II*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998c, pp. 306-327.
- LÓPEZ TERRADA, María José, *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores en la transición de la Ilustración al Romanticismo*, Valencia, Tesis doctoral inédita de la Universitat de València, 1998d.
- LÓPEZ TERRADA, María José, "Hernández and Spanish Painting in the Seventeenth Century". En: VAREY,

- Simon; CHABRÁN, Rafael; WEINER, Dora (dirs), *Searching for the Secrets of Nature. The Life and Works of Dr. Francisco Hernández*, California, Stanford University Press, 2000, vol. II, pp. 151-169, 2000.
- LÓPEZ TERRADA, María José, *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores (1600-1850)*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2001.
- LÓPEZ TERRADA, María José, "La immortalitat de l'efimer: els secrets de la pintura de flors", *Mètode*, 2005, nº 47, pp. 57-61.
- LÓPEZ TERRADA, María José, "La flora americana en la pintura del Barroco". En: FONTANA, María Celia (com.), *Memoria de las imágenes. Teoría y creación artística*, México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2010, pp. 75-98.
- LÓPEZ TERRADA, María José, *Introducción a la historia de las ideas estéticas. La Antigüedad*, Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universitat de València, 2007.
- LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia, "Escenas de guerra en la platería europea". En: CABAÑAS BRAVO, Miguel; LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia; RINCÓN GARCÍA, Wifredo (coords.), *Arte en tiempos de Guerra*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, pp. 99-113.
- LUNA, Juan J., *El bodegón español en el Prado. De Van der Hamen a Goya*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008.
- NAVARRETE PRIETO, Benito, "Los March y Tomas Yepes". En: *Grandes pintores de la Comunidad Valenciana*, El Mundo, Valencia, 1999, pp. 114-124.
- OÑA IRIBARREN, Gelasio, *165 firmas de pintores tomadas de cuadros de Flores y bodegones*, Madrid, 1944.
- ORELLANA, Marcos Antonio de (1731-1813), *Bibliografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos* (2ª ed. preparada por Xavier de Salas, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1967).
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *El pintor Fray Juan Sánchez Cotán*, Granada, Universidad y Diputación Provincial de Granada, 1993.
- ORTEGA, P.; PALOU, J. M.; TERRASA, F. (com.), *Natura en repòs. La natura moral a Mallorca. Segles XVII-XVIII*, Palma de Mallorca, Centre cultural Sa Nostra, 1994.
- ORTÍ, Marco Antonio, *Libro de fiestas por el segundo centenario de la canonización del valenciano Apóstol san Vicente Ferrer en 1655*, Valencia, 1656.
- PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura*, Sevilla, 1649. (Edición crítica de B. Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990).
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio Asclepio, *Museo Pictórico y Escala Óptica con El Parnaso Español Pintoresco Laureado*, Madrid, 1715-1724. Ed. consultada: Buenos Aires, Poseidón, 1944.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Pintura española de Bodegones y Floreros. De 1600 a Goya*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (dir.), *Obras maestras de la Colección Masaveu*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., "El bodegón en Valencia: Tomás Yepes y su influencia". En: BERGER, John et al., *El Bodegón*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, Fundación de Amigos del Museo del Prado, Círculo de Lectores, 2000a, pp. 273-290.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667)*, Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana, Generalitat Valenciana, 2000b.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio (com.); NAVARRETE PRIETO, Benito, *Thomás Hiepes*, Valencia, Fundación Bancaja, 1995.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio; AGULLÓ Y COBO, Mercedes; LÓPEZ TERRADA, María José, *Juan de Arellano 1614-1676*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 1998.
- PORTÚS, Javier (ed.), *Lo fingido verdadero. Bodegones españoles de la colección Naseiro adquiridos para el Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007.
- RÍOS, Gregorio de los, *Agricultura de jardines que trata de la manera que se han de criar, gobernar y conservar las plantas*, Madrid, 1592. (Edición consultada: facsímil del ejemplar de 1620 incluido en la obra de Joaquín Fernández e Ignacio González, *A propósito de la Agricultura de Jardines de Gregorio de los Ríos*, Madrid, C.S.I.C. y Ayuntamiento de Madrid, 1991).
- SALERNO, Luigi, *La natura morta italiana, 1560-1805*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 1984.
- SESEÑA, Natacha, "Rango de la cerámica en el bodegón". En: BERGER, John et al., *El Bodegón*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, Fundación de Amigos del Museo del Prado, Círculo de Lectores, 2000, pp. 129-148.
- SCHEFFLER, Felix, "Crónica. 'Thomas Yepes', en Valencia", *Archivo Español de Arte*, 69 (273), 1999, pp. 131-133.
- SCHEFFLER, Felix, *Das spanische Stilleben des 17. Jahrhunderts Theorie, Genese und Entfaltung einer neuen Bildgattung*, Frankfurt, Vervuert, 2000.
- SCHNEIDER, Norbert, *Naturaleza muerta*, Colonia, Benedikt Tashen, 1992.
- SEGAL, Sam, *Flowers and Nature. Netherlandish Flower Painting of four centuries*, The Hague, SDU publishers, 1990.
- STERLING, Charles, *Still Life Painting from Antiquity to the Present Time*, París, 1959.
- TAPIÉ, Alan (dir.), *Les sens cachés des fleurs. Symbolique et botanique dans la peinture du XVIIe siècle*, Paris, Société nouvelle Adam Biro, 1997.
- TAYLOR, Paul, *Dutch Flower Painting 1600-1720*, New Haven and London, Yale University Press, 1995.
- TONGIORGI, Lucia, *Imagine e natura*, Modena, Panini, 1984.
- TORRES MARTÍN, Ramón, *La naturaleza muerta en la pintura española*, Barcelona, Talleres Seix y Barral, 1971.
- VALDIVIESO, Enrique, *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.
- WALTER, Klaus; DRESSENDÖRFER, Werner, *The Garden at Eichstätt. The Book of Plants by Basilius Besler*, Benedikt Tashen, 2000.

