

Un paseo entre las flores

Coro Millares y Teresa de la Vega

Desde la Antigüedad, la pintura se ha servido de las flores para expresar una amplia gama de significados gracias a su perfume, su vívido cromatismo, sus formas caprichosas, sus métodos de cultivo o sus propiedades terapéuticas. La presente visita a la colección Thyssen-Bornemisza nos permite efectuar un recorrido por el arte occidental, desde las postrimerías de la Edad Media hasta la época actual, para indagar en las múltiples valencias que asumen los símbolos florales, en tanto que emblemas de elevación espiritual o de extravagante dispendio, de fidelidad conyugal o de lealtades dinásticas, de beatífica inocencia o de exótica sensualidad.

SALA 3

ROGIER VAN DER WEYDEN

Tournai, c. 1399–Bruselas, 1464

La Virgen con el Niño entronizada,

C. 1433

Óleo sobre tabla. 15,8 x 11,4 cm

INV. 435 (1930.125)



EN SUS INICIOS, Y EN CONTRAPOSICIÓN A la sobrealbundancia floral del paganismo grecorromano, el cristianismo se resistirá a aceptar las imágenes procedentes del mundo natural como medio para expresar la belleza espiritual. Sin embargo, tras el largo invierno de los primeros siglos del Medievo, caracterizados por la penuria de representaciones botánicas, sobrevendrá a partir del siglo XIII una nueva primavera, cuando se asuma el valor de las imágenes para transmitir los misterios de la fe a los fieles —muchos de ellos analfabetos— y las flores vuelvan a ocupar en el imaginario religioso un lugar privilegiado como símbolos de una verdad trascendente.

En esta sala podrán admirar varias obras realizadas por los primitivos flamencos que dan fe del extraordinario florecimiento del culto a la Virgen, identificada como la novia del *Cantar de los Cantares*, la reina de los cielos y la intercesora para la salvación de la humanidad. El hieratismo heredado de la tradición bizantina dará paso en lo que ha sido denominado «el otoño de la Edad Media»

a representaciones más tiernas que ponen de relieve la relación entre madre e hijo.

Cada imagen encarnaba una verdad espiritual, y participaba en un código cósmico de significados, compartido en sus elementos básicos tanto por la cultura popular como por los espectadores más eruditos, quienes extraían de tales símbolos mensajes más complejos.

En la tabla de Van der Weyden se muestra a la Virgen como personificación de la Iglesia dentro de una estructura arquitectónica que nos remite a su papel como intercesora. Los profetas a ambos lados de la hornacina actúan como sustento de las escenas del registro superior: Anunciación, Visitación, Natividad, Adoración de los Magos, Resurrección y Pentecostés, con la Coronación en el centro. Un detalle significativo es la presencia de cuatro huecos para insertar el andamiaje, que bien podrían aludir a los evangelistas, mediadores entre el Antiguo Testamento y el Nuevo.

A pesar del pequeño tamaño de la obra, las flores que se adivinan a ambos lados de la escena son perfectamente

reconocibles, es decir, que hay una intencionalidad por parte del pintor en que se identifiquen especies concretas relacionadas con la iconografía religiosa cristiana: la aguileña, la altea o malvavisco, la peonía y el lirio. Los motivos decorativos de la estructura arquitectónica aluden también a elementos vegetales como las hojas de acanto, la roseta o los tréboles, que nos transmiten un mensaje trinitario.

Otras obras en la misma sala contienen un rico lenguaje floral, como *La Virgen del Árbol Seco*, de Petrus Christus, que podría ser interpretada como la «rosa sin espinas» rodeada de una corona alusiva al

rosario; *La Virgen con el Niño y dos ángeles*, del Maestro de la leyenda de Santa Úrsula, en la que el clavel simboliza los clavos de Cristo, y por lo tanto la Pasión (al igual que en el *Llanto sobre el cuerpo de Cristo muerto*, tapiz que se encuentra en la siguiente sala); o *La Virgen con el Niño entre ángeles*, del Maestro de la Madonna André; y *La Virgen con el Niño*, de un seguidor de Dirck Bouts, donde la Virgen aparece representada en el *hortus conclusus*, en referencia a un pasaje de *El Cantar de los Cantares*: «Huerto cerrado eres, hermana mía, esposa mía; huerto cerrado, fuente sellada».

SALA 5

HANS MEMLING

Seligenstadt, c. 1435–Brujas, 1494

Florero (reverso), c. 1485

Óleo sobre tabla. 29,2 x 22,5 cm

INV. 284B (1938.1B)



EL REVERSO DE ESTA TABLA DE MEMLING, que quizás formó parte de un díptico o un tríptico, es una de las primeras naturalezas muertas en la historia de la pintura occidental. Aunque aún imbuida de connotaciones religiosas y morales, resulta representativa del tránsito que se produce en el Renacimiento hacia una valoración de la naturaleza desde el punto de vista estético

Por otra parte, el recipiente está adornado con el anagrama de Cristo y nos transmite la idea de que un alma pura y fragante puede albergarse en un cuerpo perecedero, del mismo modo que esta humilde vasija de barro contiene un hermoso ramo con tres de las flores más representativas de la iconografía cristiana: la azucena, el lirio y las aguileñas, que además se encuentran representadas

en grupos de tres reforzando así la idea de la Trinidad. La azucena, debido a la pureza de su color blanco y su aroma, se asoció inmediatamente con la Virgen María, como símbolo de pureza, inocencia y castidad. El lirio tendrá un doble significado: por un lado como atributo de Cristo y símbolo de redención, y por el otro como atributo de la Virgen. Las aguileñas por su parte representan al Espíritu Santo, dado que sus flores toman la forma de una paloma.

El visitante encontrará las mismas especies en el florero representado en *La Anunciación*, de Jan de Beer, en la Sala 10. Si lo desean, pueden dirigirse a la Sala 11, donde se conserva *La Inmaculada Concepción*, de El Greco y Jorge Manuel Theotokópoulos, obra en la que abundan los símbolos marianos.

SALA 5

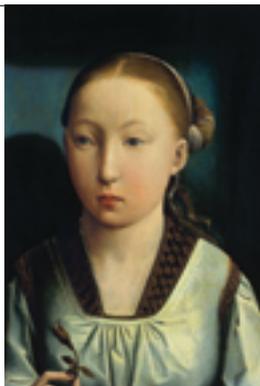
JUAN DE FLANDES

(?), c. 1465–Palencia, 1519

**Retrato de una infanta.
Catalina de Aragón** (?), c. 1496

Óleo sobre tabla. 31,5 x 21,7 cm

INV. 141 (1930.36)



EN EL RENACIMIENTO LOS ARTISTAS se servirán de ciertos objetos para dar una mayor elocuencia a sus retratos: joyas como indicadores de posición social o plantas como encarnación de determinadas virtudes.

La rosa que ostenta esta joven es una clave fundamental en los intentos por desvelar su identidad. Hay indicios que apuntan hacia Catalina de Aragón, entre ellos el indudable parecido que muestra con un retrato de Juana la Loca, también de Juan de Flandes, que se conserva en el Kunsthistorisches Museum (Museo de Historia del Arte) de Viena.

De acuerdo con esta hipótesis, se ha sugerido que la flor sería el emblema de los Tudor, como correspondería a una princesa que contrajo matrimonio con Arturo, príncipe de Gales, antes de convertirse en la malhadada esposa de Enrique VIII, cuyo retrato realizado por Hans Holbein el Joven se encuentra en esta misma sala.

Otra interpretación sostiene que al tratarse de un capullo, y no de una flor abierta, aludiría más bien a su condición virginal, lo que encaja con la corta edad de la modelo. En este momento, además, y de acuerdo con la datación propuesta, ella aún no estaría vinculada a la Monarquía inglesa, sino que era pretendida por varias casas. Quizás la imagen sirvió para llevar a cabo negociaciones matrimoniales, den-

tro de la política de alianzas emprendida por los Reyes Católicos.

Una tercera posibilidad asocia la flor a un retrato de esponsales, lo que vendría a reforzar la hipótesis de que la retratada fuera la infanta María, quien en 1500 se convirtió en reina de Portugal por su unión con Manuel I.

Otro retrato de esponsales en esta misma sala es el *Autorretrato* de Joos van Cleve, en el que el artista lleva un clavel como símbolo de amor conyugal y fidelidad por su discreto perfume y lo duradero de su floración. Lo habitual, sin embargo, era que fuera la dama quien ostentara este símbolo de devoción, mientras que el caballero iba acompañado de indicadores de su poder o condición social, como se puede observar en el retrato doble de Bartel Bruyn en la Sala 8. Símbolos florales también representativos de la fidelidad en este tipo de retratos son el cardo (denominado en la lengua popular alemana como «fidelidad de hombres») o las plantas trepadoras como la hiedra, la parra o la madreselva.

Si se dirigen a la Sala 9 podrán admirar el *Retrato de Ana de Hungría y Bohemia*, de Hans Maler. No se ve flor alguna, pero gracias a las modernas técnicas de restauración se sabe que permanece oculta bajo la pintura, algo que se deduce además de la postura de la mano. Por algún motivo la retratada decidió que se eliminara.

SALA 6

PARIS BORDONE

Treviso, 1500–Venecia, 1571

Retrato de una joven, c. 1543-1550

Óleo sobre lienzo. 103 x 83 cm

INV. 55 (1936.5)



DESDE LA ANTIGÜEDAD LA ROSA SE convirtió en atributo de la belleza femenina y el juego amoroso. La dama representada por Paris Bordone, formado en el taller de Tiziano, se nos muestra como una mujer-flor envuelta en un vestido que se asemeja a una corola. El recipiente con sátiros esculpidos contiene flores abiertas —en contraste con la casta rosa en manos de la infanta retratada por Juan de Flandes en la Sala 5— y en el ángulo superior izquierdo se observa un mono, animal considerado ya desde la Edad Media como emblema de la glotonería.

Cabría sugerir una interpretación en torno a los sentidos, imbuidos de valores de género de acuerdo con el sistema sim-

bólico vigente en tiempos premodernos. A un nivel básico, se asociaba el intelecto con el hombre, mientras que lo femenino se asociaba con el cuerpo y lo sensorial. Por tanto, el hombre se vinculaba a los sentidos más racionales de la vista y el oído, y la mujer a los más bajos, en esta escala jerárquica, más «corporales», del tacto, el olfato y el gusto.

En esta misma sala se puede contemplar el lienzo de *El rapto de Europa*, de Simon Vouet, en el que Zeus —encarnado en un toro blanco y coronado por una guirnalda— se dispone a huir con la bella Europa. Muchos mitos griegos que narran la seducción de muchachas por los dioses se inician con una escena en la que éstas

recogen flores: Perséfone y Hades, Talía por Zeus y Creusa por Apolo.

Las coronas de flores trenzadas para adornar la cabeza del ser amado aparecen recurrentemente en el arte y concretamente

en las escenas de cortejo ambientadas en jardines, aunque en el mundo clásico los usos de las coronas vegetales se extendían también al ámbito militar, funerario, religioso, festivo, nupcial o natalicio.

SALA 7

VITTORE CARPACCIO

Venecia (?), 1460/1466–Venecia, 1525/1526

Joven caballero en un paisaje, 1510

Óleo sobre lienzo. 218,5 x 151,5 cm

INV. 82 (1935.3)



MUCHO SE HA ESPECULADO SOBRE ESTA obra de Carpaccio, cuyo nombre, así como la fecha de realización, aparece en una cartela adherida a una rama a la derecha. Se inserta en la época bisagra que va desde finales del siglo XV hasta principios del XVI, y en el caso de que se tratara de un retrato nos hallaríamos ante el primer ejemplo conocido en el que el cliente posa de cuerpo entero. Existe además un problema de identificación, aunque, de todas las hipótesis, la correspondiente a Francesco Maria de Rovere, duque de Urbino y Capitán General de Venecia, parece ser la más plausible.

Pero, independientemente de su identidad, el lienzo contiene un mensaje cifrado en torno a la alegoría moral del *miles christianus* o soldado de Cristo, basado en una concepción dualista en la que se yuxtaponen las categorías del bien y el mal, una lucha perpetua reflejada en el enfrentamiento entre el halcón y la garza.

Los animales representados encarnan un catálogo de virtudes que incluyen la pureza (el armiño, junto al cual se lee en un *cartellino*: *Malo mori quam foedari*, que podríamos traducir por «Antes morir que ser deshonrado»), la piedad filial (la cigüeña), la caridad (el ciervo), la devoción (la garza), la paciencia (el perro junto al paje), la castidad (el conejo)... Toda una serie de pecados o vicios están presentes igualmente: la avaricia (el halcón rapaz), la soberbia (el pavo real), la ira (el perro acechante al que el caballero parece golpear con su espada), la lujuria (el caballo desbocado que aparece en una enseña), la envidia (las ranas), la gula (el buitre carroñero) y quizás la pereza (el ave limícola que dormita sobre un poste).

De fundamental relevancia para el programa iconográfico es la elección nada arbitraria de las especies vegetales. Éstas se representan con bastante precisión y nos hablan de las virtudes del caballero

cristiano: la azucena y el lirio blanco (pureza, inocencia), el lirio cárdeno (relación con la espada por la forma de sus hojas; el color azul símbolo de la nobleza y la realeza); la aguileña o columbina (Espíritu Santo), la violeta en la esquina inferior derecha (humildad y modestia), la vinca en la esquina opuesta (fidelidad y amistad), la camomila sobre el manantial (rejuvenecimiento o fortaleza a través de la virtud), la planta con frutos rojos junto al caballero es el aro (autosacrificio). El árbol desnudo situado en segundo plano pudiera tratarse de un roble aludiendo al rejuvenecimiento y la fortaleza espiritual, o quizás a la posible identificación del joven, en el caso de tratarse de Francesco Maria de Rovere.

Más inquietante es el árbol tronchado situado a la derecha de la escena, del cual pende el *cartellino* con la firma del pintor. A su lado emergen del terreno unas ramas fructificadas que se han interpretado como zarzas y por lo tanto como algo negativo por la presencia de las espinas. Sin embargo, en las zarzas los frutos se agrupan en racimos y las hojas son diferentes. Quizás no se trate de un arbusto sino de un renuevo del árbol caído, un brote que nace de la raíz aún con vida y que crece con fuerza para sustituirlo. En ese caso podría tratarse de una morera o de un moral. Si el joven retratado fuese el joven duque de Urbino, el árbol tronchado haría referencia a la muerte del último Montefeltro sin descendencia y el paso del ducado a los della Rovere, mientras que el renuevo que fructifica representaría la continuidad del título en la persona del joven duque. Pero ¿por qué una morera y no un roble? Quizás para hacer hincapié en el fruto (descendencia), quizás haciendo referencia a la floreciente industria de la seda que se estaba desarrollando en ese momento en diversos puntos de Italia.

SALA 15

ZURBARÁN

Fuente de Cantos, 1598–Madrid, 1664

Santa Casilda, c. 1630-1635

Óleo sobre lienzo. 171 x 107 cm

INV. 448 (1979.26)



LA PRODUCCIÓN DE FRANCISCO DE Zurbarán abunda en imágenes de santas mártires que, en ocasiones, portan flores, como santa Isabel de Hungría, santa Dorothea o santa Casilda, protagonista esta última del lienzo que comentamos y joven musulmana convertida al cristianismo que murió por su fe en el siglo XI. La imagen nos remite a su vez al concepto del olor de santidad, que formaba parte de toda una mitología olfativa que representaba el cielo y el infierno, la salvación y la perdición, en términos de buenos y malos olores, metáforas

sumamente adecuadas por su carácter inefable, al igual que la experiencia religiosa.

Esta creencia se basaba en la noción de que los cristianos que vivían en estado de gracia estarían impregnados del aroma divino del Espíritu Santo. De este modo, un alma meritoria se materializa en discretos efluvios, cuyo equivalente pictórico sería la sutil aureola que corona a la santa como signo de la elección.

Complementa la visión de esta obra otra de Murillo, *La Virgen y el Niño con santa Rosa de Viterbo*, en la sala siguiente.

SALA 17

GIAMBATTISTA TIEPOLO

Venecia, 1696–Madrid, 1770

La muerte de Jacinto, c. 1752-1753

Óleo sobre lienzo. 287 x 232 cm

INV. 394 (1934.29)



SEGÚN EL MITO, JACINTO ERA UN hermoso joven amado por el dios Apolo. Cuando estaban jugando a lanzarse el disco, la divinidad del viento, Céfito, movido por los celos, desvió el disco con la intención de matar al efebo. De la sangre derramada brotaría una flor, que ha sido identificada con la espuela de caballero (*delphinium ajacis*; *hyacinthos* en griego) o con los lirios, más que con la planta que hoy conocemos como jacinto (*Hyacinthus orientalis*). Esta última aparece representada en la esquina inferior derecha en sus dos variedades, la de flor simple y la de flor doble muy de moda en el momento en que se realiza el cuadro.

Metáfora de la muerte y renovación de la naturaleza, la peripecia vital de Jacinto contiene una promesa de resurrección, al igual que el ciclo vegetativo, aunque tam-

bién cabe interpretar su historia como un trasunto de la pederastia en el mundo griego, pues esta práctica institucionalizada dictaba que la relación entre amante y amado tocara a su fin en cuanto éste alcanzara la madurez.

Tiepolo, exponente del canto de cisne del Barroco triunfante, ha recreado la escena en un ambiente que podríamos describir como operístico. Bañados en una claridad difusa, los personajes realizan gestos declamatorios bajo la burlona mirada de la escultura de un sátiro. El artista, además, se ha tomado algunas libertades, como la sustitución del arma arrojada por unas pelotas y una raqueta de *pallacorda*, antecedente del tenis, y la presencia de un ave exótica, un guacamayo jacinto, así llamado por el color de su plumaje.

SALA 25

GERRIT ADRIAENSZ. BERCKHEYDE
Haarlem, 1638–1698

*El Nieuwezijds Voorburgswal con el
mercado de flores de Amsterdam,*
1686

Óleo sobre lienzo. 53,7 x 63,9 cm
INV. 42 (1959.3)



BERCKHEYDE, ESPECIALIZADO EN VISTAS urbanas, representa el canal en el centro de Amsterdam, junto al cual se celebraba el mercado de flores. En el siglo XVII se trasforma la fisonomía de la ciudad como resultado de su inusitada expansión ultramarina. Desde países lejanos, las naves holandesas acuden a la capital cargadas de un fabuloso botín vegetal. Lilos, jacintos, coronas imperiales, fritilarias, azucenas rojas, narcisos dobles o tulipanes comienzan a llegar desde el imperio otomano y se convierten inmediatamente en símbolos de status, exponentes de su absoluto dominio territorial y marítimo pero a su vez de un interés sin precedentes por las plantas como

entes singulares dentro del jardín. Los nuevos colores, formas y aromas que lo visten maravillan al visitante.

Los precios astronómicos que alcanzan estas especies exóticas son reflejo de una pasión desbordante por las flores, de formas cada vez más caprichosas. Esta fiebre botánica, en un país cuyos ciudadanos fueron considerados tradicionalmente como la encarnación de la mesura y el sentido común, se ha intentado explicar por el papel que desempeñó en esta época el lujo en una sociedad súbitamente enriquecida que carecía de tradiciones de gasto suntuario vinculadas a las grandes monarquías o al patrocinio de la Iglesia.

SALA 26

AMBROSIUS BOSSCHAERT I
Amberes, 1573–La Haya, 1621

*Vaso chino con flores, conchas
e insectos,* c. 1609

Óleo sobre cobre. 68,6 x 50,8 cm
INV. 56 (1958.4)



LA PRESENTE SALA REÚNE UNA SERIE de hermosos floreros realizados en la edad de oro de la naturaleza muerta en Holanda. Liberadas de su humilde papel dentro de las narrativas sacras o las alegorías mitológicas, las flores se emancipan de su contenido simbólico, convirtiéndose en protagonistas absolutas.

A partir del siglo XVI la botánica va adquiriendo la fisonomía de una ciencia moderna, prestándose una mayor atención a los aspectos morfológicos y clasificatorios, frente a sus virtudes exclusivamente farmacológicas. Esto se ve propiciado por la invención del microscopio a finales del siglo XVI o principios del XVII, que ofrece la posibilidad de indagar en un universo hasta entonces desconocido.

La pintura de flores revela el interés por el coleccionismo exótico, cultivado con pasión por las clases nobles y burguesas. La elección de las flores no se basa exclusivamente en la estética pues, dependiendo de la fecha de la obra, se muestran en las posiciones dominantes del florero las especies más valiosas o exóticas del momento, mezcladas con aquéllas que tradicionalmente aportaban placer en los jardines. Es el caso de la corona imperial que aparece en la obra de Bosschaert y que sin embargo años más tarde quedaría *demodée* debido a su fétido olor.

Muy apreciados fueron igualmente los tulipanes, importados también desde Turquía, que provocaron un fascinante fenómeno de psicosis colectiva conocido como «tulipomanía». Los ejemplares de bordes raídos y colores variegados eran los más apreciados, como el *Semper Augustus*. Quienes llegaron a pagar 5.000 florines, el precio de una casa espaciosa, por uno de estos bulbos, ignoraban que en realidad se trataba de flores enfermas atacadas por un virus, algo que sólo se descubriría tiempo después gracias al microscopio electrónico.

Una característica común a todos estos floreros es la negación del paso del tiempo, pues se representan juntas especies que en su estado silvestre nunca florecerían a la vez, superando así el arte a la propia naturaleza.

Al carecer de contenido narrativo aparente, algunos investigadores detectan en estas naturalezas muertas un sentido oculto vinculado al tema de la *vanitas*: el carácter efímero de las flores incitaría a la reflexión sobre la fragilidad humana. Otra lectura más directa, sin embargo, ve en su belleza una celebración de la prodigalidad de la naturaleza y de la perdurabilidad del arte frente a la caducidad de los seres vivos.

También dignas de atención son las pequeñas criaturas infiltradas en estos

SALA 31

HENRI FANTIN-LATOURE

Grenoble, 1836–Orne, 1904

Crisantemos en un florero, s.f.

Óleo sobre lienzo. 42,5 x 39,5 cm

INV. 541 (1971.10)



coloridos escenarios pictóricos —libélulas, moscas y caracoles—, así como los hermosos floreros chinos y conchas, también indicativos del poderío comercial holandés.

HENRI FANTIN-LATOURE CULTIVÓ CON pasión tanto el retrato como las composiciones florales, destinadas éstas a los coleccionistas británicos, mientras que sus obras centradas en la representación de la figura humana triunfaban en Francia. Hasta tal punto disoció ambas esferas, que se bromeaba con su carácter dual y le llamaban de las siguientes maneras: «Monsieur Fantin» y «Mister Latour».

Con el tiempo, optó por pasar largas temporadas en el campo, lejos del bullicio de París, y convirtió las flores en el principal motivo de sus obras. Pero, pese a ser contemporáneo de los impresionistas, no eran los jardines de exuberante vegetación o el mundo rural el objeto de su atención, sino las flores cortadas. Cuidadosamente componía los ramos que luego pintaría en la penumbra del taller, casi siempre sobre fondos neutros que enlazan con la gran tradición floral del siglo XVII. En este sentido, las obras de las Salas 32 y 33, consagradas al impresionismo, ofrecen un interesante contrapunto.

Todo un mundo de sensaciones invita al espectador a pasear por esta sala para disfrutar de las obras de artistas como Balthasar van der Ast, Jan Davidsz. de Heem o Jacques Linard.

No obstante, una diferencia perceptible con respecto a los ramos holandeses, verdaderas antologías florales en las que convivían especies que jamás coincidían en su estado natural, está en la selección de unas pocas variedades, pues a partir de ahora el interés recae en el cromatismo de la composición. En este caso el pintor eligió un nutrido ramo de crisantemos amarillos, blancos, lilas, rosas y rojos, una combinación armónica inspirada por su amor por la música.

Recordemos, por otra parte, que en el siglo XIX se organizan las primeras exposiciones florales y que cobra nuevo ímpetu la pasión botánica, en particular por especies de origen asiático, gracias a la moda del *japonisme*. Precisamente de Oriente proceden los crisantemos pintados por Fantin-Latour, aunque allí son sinónimo de belleza y vitalidad, mientras que en Occidente, al florecer en otoño, se convertirán en símbolo de luto.

SALA 34

HENRI MATISSE

Le Cateau-Cambresis, 1869–Niza, 1954

Las flores amarillas, 1902

Óleo sobre lienzo. 46 x 54,5 cm

INV. 664 (1968.9)



TRAS LA INVENCIÓN DE LA FOTOGRAFÍA, los artistas —liberados de la obligación de representar de forma objetiva el mundo visible— se lanzarán a la gran aventura del arte moderno, explorando diversos caminos en la representación de lo sensible.

En efecto, el impresionismo establecerá una ruptura en el campo de la representación floral, al suplantarse la naturaleza muerta tradicional por una concepción radicalmente distinta. Desprovistas estas composiciones de una carga narrativa o anecdótica, de velados mensajes sobre la transitoriedad de la belleza o de cualquier lectura religiosa, las flores se presentan como una superficie de proyección de las

impresiones y emociones del artista, o como el soporte ideal para audaces experimentos cromáticos. Frente a la minuciosa representación de los ramos holandeses del siglo XVII, las flores se convierten ahora en criaturas de luz, manchas o borrones que a menudo no son posibles de identificar.

Éste es el caso de la obra de Matisse, perteneciente a una etapa anterior al nacimiento del movimiento *fauve*, en la que el reflejo en el espejo del sencillo ramo, quizás de ranúnculos, transmite una sensación de vibrante colorido, al igual que la obra de Emil Nolde, *Girasoles resplandecientes*, en esta misma sala.

SALA 34

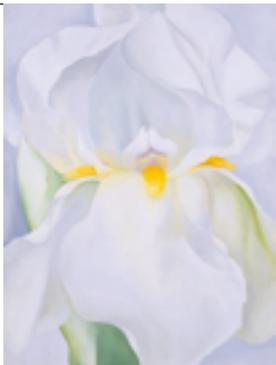
GEORGIA O'KEEFFE

Sun Prairie, 1887–Santa Fe, 1986

Lirio blanco n^o 7, 1957

Óleo sobre lienzo. 102 x 76,2 cm

INV. 697 (1979:36)



AL MORIR, GEORGIA O'KEEFFE DEJARÁ más de doscientas composiciones florales, a menudo monocromas. Sus flores hipertrofiadas han sido comparadas con accidentados paisajes o con autorretratos apenas velados. Siempre ambivalentes, oscilan entre el realismo y la abstracción, entre la pureza inmaculada y una poderosa carga sexual, como si los pétalos de este lirio fueran unas almidonadas enaguas que dieran acceso a la intimidad femenina o como si, dejándonos arrastrar por la imaginación,

nuestra mirada —como un insecto— vagara entre sus recovecos.

Sin embargo, la artista rechazó tales asociaciones, como atestigua este texto, publicado en un catálogo del año 1939: «Bien, he conseguido que mires lo que yo he visto y cuando te tomas el tiempo de ver realmente mi flor adjudicas todas tus propias asociaciones sobre las flores a mi flor y escribes sobre mi flor como si yo pensara y viera lo que tú piensas y ves en la flor, pero yo no lo veo».

SALA 48

RICHARD ESTES

Kewanee, 1932

People's Flowers, 1971

Oleo sobre lienzo. 153 x 101,2 cm

CTB.1975:24



AL IGUAL QUE GEORGIA O'KEEFFE, quien recibió numerosas sugerencias de la fotografía y a su vez influyó en las sensuales imágenes florales de artistas como Robert Mapplethorpe, Richard Estes se sirve de la estética fotográfica en sus composiciones, como ésta de una floristería. Los adhesivos en la puerta del estableci-

miento son elocuentes: nuestras relaciones empiezan a menudo con flores, y acaban con ellas. Y las flores, tal como nos dicen las imágenes de las tarjetas de crédito y el propio nombre de la tienda, *People's Flowers* (Las flores del pueblo), son bienes producidos en serie cuyo consumo se ha democratizado.

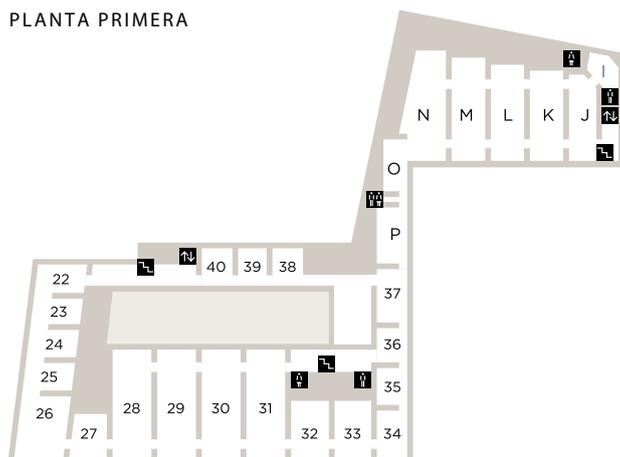
Bibliografía

- BERGSTROM, Ingar: *Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII*. Madrid, Insula, 1970.
- BRYSON, Norman: *Volver a mirar: cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- CHONG, Alan: «Alegorías de la abundancia: la pintura del bodegón en Flandes». En VV. AA.: *La senda española de los artistas flamencos*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2009, pp. 215-232.
- HERBERT, Zbigniew: «Tulipanes de amargo aroma». En *Naturaleza muerta con brida. Ensayos y apócrifos*. Barcelona, Acantilado, 2008.
- IMPELLUSO, Lucía: *La naturaleza y sus símbolos: plantas, flores y animales*. Milán, editorial Electa, 2003.
- LÓPEZ TERRADA, María José: «El mundo vegetal en la mitología clásica y su representación artística». En *Ars Longa* 14-15, 2005-2006, pp. 27-44.
- Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*. [Cat. exp.]. Madrid, Museo Nacional del Prado, 1984. (Introducción de Alfonso Emilio Pérez Sánchez).
- QUINONES, Ana María: *El simbolismo vegetal en el arte medieval: la flora esculpida en la alta y plena edad media europea y su carácter simbólico*. Madrid, Ediciones Encuentro, 1995.
- SCHNEIDER, Norbert: *Naturaleza muerta*. Madrid, Taschen, 1992.
- TERVARENT, Guy de: *Atributos y símbolos en el arte profano*. Barcelona, Editorial El Serbal, 2002.
- VV. AA.: *Los cinco sentidos y el arte*. [Cat. exp.]. Madrid, Museo Nacional del Prado, 1997.

PLANTA SEGUNDA



PLANTA PRIMERA



PLANTA BAJA



- 1 Primitivos italianos
- 2 Pintura gótica
- 3 Primitivos neerlandeses
- 4 El Quattrocento [arte italiano]
- 5 El retrato [primer Renacimiento]
- 6 Galería Villahermosa
- 7 Pintura italiana [siglo XVI]
- 8 9 Pintura alemana [siglo XVI]
- 10 Pintura neerlandesa [siglo XVI]
- 11 Tiziano, Tintoretto, Bassano, El Greco
- 12 Caravaggio y el primer Barroco
- 13 14 15 Pintura italiana, francesa y española [siglo XVII]
- 16 17 18 Pintura italiana [siglo XVIII]
- 19 Pintura flamenca [siglo XVII]
- 20 Pintura neerlandesa [siglo XVII: corrientes italianizantes]
- 21 Pintura holandesa [siglo XVII: retratos]
- A Pintura italiana [siglo XVII]
- B Pintura flamenca y holandesa [siglo XVII]
- C Galería de vistas y paisajes
- D Pintura del siglo XVIII
- E-F Pintura norteamericana siglo XIX
- G Naturalismo y mundo rural
- H Primer impresionismo
- 22 23 24 25 26 Pintura holandesa [siglo XVII: escenas de la vida cotidiana, interiores y paisajes]
- 27 Naturalezas muertas [siglo XVII]
- 28 Del Rococó al Neoclasicismo [pintura del siglo XVIII]
- 29 30 Pintura norteamericana [siglo XIX]
- 31 Pintura europea [siglo XIX del Romanticismo al Realismo]
- 32 Pintura Impresionista
- 33 Pintura Postimpresionista
- 34 Pintura Fauvé
- 35 36 37 Pintura Expresionista [siglo XVIII]
- 38 Pintura Expresionista [El jinete azul]
- 39 Pintura Expresionista
- 40 Pintura Expresionista [La nueva objetividad]
- J Impresionismo norteamericano
- K Impresionismo tardío
- L Gauguin y el Postimpresionismo [I]
- M Postimpresionismo [II]
- N Expresionismo alemán
- O Fauvismo
- P Cubismo y Orfismo
- 41 42 43 44 Las vanguardias experimentales
- 45 La síntesis de la modernidad [Europa]
- 46 La síntesis de la modernidad [EE UU]
- 47 48 Surrealismo tardío. Tradición figurativa y Pop art

MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA

Paseo del Prado, 8. Madrid. 902 760 511

VENTA DE ENTRADAS ON-LINE: www.museothyssen.org