



HIPERREAL EL ARTE DEL TRAMPANTOJO

HIPERREAL EL ARTE DEL TRAMPANTOJO



THYSSEN-BORNEMISZA MUSEO NACIONAL

Con la colaboración de **Comunidad de Madrid**

THYSSEN-BORNEMISZA MUSEO NACIONAL



HIPERREAL *EL ARTE DEL TRAMPANTOJO*



16 de marzo — 22 de mayo de 2022

HIPERREAL

EL ARTE DEL TRAM— PANTOJO

COMISARIOS: MAR BOROBIA Y GUILLERMO SOLANA



THYSSEN-
BORNEMISZA
MUSEO NACIONAL

Con la colaboración de



**PATRONATO DE LA FUNDACIÓN
COLECCIÓN THYSSEN-BORNEMISZA**

Presidente

Miquel Iceta i Llorens

Vicepresidenta

Baronesa Carmen Thyssen-Bornemisza

Patronos

Eduardo Fernández Palomares

M^a José Gualda Romero

María de Corral López-Dóriga

Miguel Klingenberg

Barón Alejandro Borja Thyssen-Bornemisza

Isaac Sastre de Diego

Baronesa Francesca Thyssen-Bornemisza

Víctor Francos

Salomé Abril-Martorell Hernández

Juan Antonio Pérez Simón

Secretaria

Pilar Barrero García

Director artístico

Guillermo Solana

Director gerente

Evelio Acevedo



AGRADECIMIENTOS

Monique Abadilla

Monique Abadilla, Juan Abelló Gallo, Rosa Aguer, Montse Aguer i Teixidor, Brigitte Alasia, Scott Allan, Plácido Arango, Sophie Aurand-Hovanesssian, Elsa Badie Modiri, Janita Bagshawe, Julie A. Bakke, Inmaculada Barriuso, Anne Bartle, Oriane Beaufile, Alison Begala, Karien Beijers, Carola Bell, Laëtitia Béra, Olivier Béringuer, Ellen Bertrams, Rod Bigelow, Maryline Billod, Paula Binari, Jonathan P. Binstock, Isidro Blasco, Mikkel Bogh, Deborah Bonandrini, Manuel Borja-Villel, Jean-Roch Bouiller, Oskar Brandenburg, Bodo Brinkmann, Wendela Brouwer, Frédéric Bußmann, Mary Busick, Lucía Cabezón López, Anne-Marie Cadiou, Jôel Cadiou, Lisa Cain, Caroline Campbell, Thomas P. Campbell, Toby Campbell, Alba Campo Rosillo, Anne Carre, Andrés Carretero Pérez, Cristina Carriedo, Ángeles Castellano Hernández, Wolfgang Cilleßen, Irene Civil, María Jesús Clares Montoya, Faye Cliné, José Cobo, Mitchell A. Coddling, Nicola Coleby, Roberto Contini, Paula Correa, James Cuno, Pierre Curie, Patrik de Carolis, Emilia de Koning, Beatriz de Miguel, Pantxika de Paepe, Fernando de Terán Troyano, Annete de Vries, Marcus Dekiert, Philipp DemandtNatasha M. Derrickson, Laurence des Cars, Taco Dibbits, Courtney DiMartino, Rebecca Doll, José María Domenech Vázquez, Julian Drake, Marci Driggers, Catherine Ducordeau, Céline Dumas, Bastian Eclercy, Phil. Heidi Eisenhut, Michael Eissenhauer, Lucy Faithful, Miguel Falomir Faus, Marie-Louise Favre, Kaywin Feldman, Laura Fernández Bastos, Maurizio Ferreti, Fritz Fischer, Marie Foure, Aurélie Gavaille, Miquel Geller, Jan Gerchow, Sandra Gerstl, Leon Geutjes, Rosaria Giuliana, Pablo González Tornel, Martine Gosselink, David Guillet, Enrique Gutiérrez de Calderón, Sabine Haag, Kazusa Haii, Stephanie Harries Akin, Jean-François Hebert, Josef Helfenstein, Jeroen Hermens, Belén Herrera, Sara Hesdon Buehler, Max Hollein, Claudia Hörster, Karoline Hvalsøe, Peters Jet, Vera Josrissen, Bailey Keiger, Marina Kellen, Guillaume Kientz, Judikje Kiers, Marci

King, Cameron Kitchin

King, Cameron Kitchin, Udo Kittelmann, Alexander Klar, Meta Knol, Malou Koster, Gérard Larrat, Clara Le Cadre, Anne-Laure Le Guen, Claire Leblanc, Frédéric Leturque, Jennifer Levy, Audrey Lewis, David Liot, Patrick Lipp, Laura Llewellyn, María López Moreno, Thomas J. Loughman, Patricia Lucas Murillo de la Cueva, José María Luzón Nogué, Lisa M. MacDougall, Alexandre Malfait, Tomás Marco Aragón, Marie-Lys Marguerite, Maynard Marie-Noelle, Laurene Marin, Eléonore Markus, Christine Martin, Mónica Martín Díaz, Julie Mattson, Stephanie McClure, Molly McGirr, Erin Monroe, Beatriz Moreno de Barreda, Cheryl Miller Mullally, Pia Müller-Tamm, Carmen Muñoz, Manuel Muñoz Ibáñez, María del Valme Muñoz Rubio, Esther Navarro, Ínigo Navarro, Carole Nebout, Thor Nørmark-Larsen, Sarah Kelly Oehler, Thomas Padon, José María Palencia Cerezo, Sandra Pisot, Javier Portús, Timothy Potts, Jakline Qustunel, Rebecca Rabinow, Richard Rand, Reinhard Rasch, Aleksandra Rentszsch, Carlos Reyero Hermosilla, Yohan Rimaud, Maria Cristina Rodeschini, Conchita Romero, James Rondeau, Julie Rowlins, Timothy Rub, Walter Rubin, William Rudolph, Joshua Ruff, Maureen Ryan, Xavier F. Salomon, Jochen Sander, Sabine Maria Schmidt, Peter J. Schoon, Michael Schweller, Jenny Servino, Anja K. Sevcik, Peter Jay Sharp, Anna Simonovic, Susan Slepka Anderson, Minke Sluiter, Shea Spiller, Dawn Somerville, Michael Somple, Andrea Squeri, Nicolas Surlapierre, Alice Taatgen, Conchita Tabuyo, Chloe Tapping, Sanne ten Brink, Gary Tinterow, D. Dodge Thompson, Jennifer Thompson, Carine Thuillier, Aylin Tito, Irène Tschopp, Lada Umstätter, José Antonio de Urbina, Cristina Uribe, Maya Urich, Rafael Valls, Lourdes Varela, Ariane van Suchtelen, Cathérine Verleysen, Laëtitia Vincent-Genod, Antonio Vicente Bravo, Florence Viguiet, Marc-Olivier Wahler, Andrew J. Walker, Ian Wardropper, Neil Watson, Morgan Webb, Stephan Weppelmann, Noé Yvel, Louis Zona, Miguel Zugaza, Julián Zugazagoitia.

PRESTADORES

Staatliche Museen zu Berlin

Alemania
Berlin
Staatliche Museen zu Berlin,
Gëmaldegalerie
Chemnitz
Kunstsammlungen
Colonia
Wallraf-Richartz Museum & Fondation
Corboud
Frankfurt
Historisches Museum
Städel Museum
Hamburgo
Hamburger Kunsthalle
Karlsruhe
Staatliche Kunsthalle

Austria
Viena
Kunsthistorisches Museum,
Kunstkammer
Liechtenstein. The Princely Collections

Bélgica
Bruselas
Musée d’Ixelles
Gante
Museum voor Schone Kunsten

Dinamarca
Copenhague
Statens Museum for Kunst

España
Bilbao
Museo de Bellas Artes
Córdoba
Museo de Bellas Artes
Figueres
Fundació Gala-Salvador Dalí
Madrid
Colección ACS
Colección Banco de España
Galería Caylus
Museo Arqueológico Nacional
Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Museo Nacional del Prado

Museo de Bellas Artes de Valencia

Sevilla
Museo de Bellas Artes
Valencia
Museo de Bellas Artes

Estados Unidos
Chadds Ford
Brandywine River Museum of Art
Hartford
Wadsworth Atheneum Museum of Art
Nueva York
Long Island Museum of American Art
The Frick Collection
The Hispanic Society
The Metropolitan Museum of Art
Rochester
Memorial Art Gallery. University of Rochester
Washington
National Gallery of Art

Francia
Arrás
Musée des Beaux-Arts
Besançon
Musée des Beaux-Arts et d’Archéologie
Béziers
Musées de la Ville de Béziers
Carcassonne
Musée des Beaux-Arts
Colmar
Musée d’Unterlinden
Dijon
Musée des Beaux-Arts
Fontainebleau
Musée National du Château de Fontainebleau
Lyon
Galerie Saint-Hubert
Montauban
Musée Ingres
París
Colección Ducordeau
Colección Joël Cadiou
Musée d’Orsay
Musée Jacquemart-André
Musée Marmottan Monet
Rennes
Musée des Beaux-Arts

Museo Internazionale e Biblioteca della Musica

Italia
Bérgamo
Accademia Carrara
Bolonia
Museo Internazionale e Biblioteca della Musica

Países Bajos
Ámsterdam
Amsterdam Museum
Colección ING
Rijksmuseum
Dordrecht
Dordrechts Museum
Haarlem
Frans Hals Museum
La Haya
Mauritshuis
Leiden
Museum De Lakenhal

Reino Unido
Brighton
The Royal Pavilion and Museums Trust
Londres
Rafael Valls
The National Gallery

Suiza
Basilea
Kunstmuseum
Ginebra
Musée d’Art et d’Histoire
Trogen
Kantonsbibliothek Appenzell Ausserrhoden

Colecciones privadas
Colección Abelló
Colección Anne-Marie Cadiou
Colección Plácido Arango García Urtiaga

Y otros coleccionistas que han preferido mantener el anonimato

El Museo Nacional Thyssen-Bornemisza continúa su programa expositivo del año 2022 con una muestra de carácter temático que explora la historia del trampantojo, una de las técnicas pictóricas en las que la complicidad del espectador resulta primordial, y que hace del acto de enfrentarse a un cuadro todo un reto, un juego, un diálogo fructífero entre espectador y obra. *Hiperreal. El arte del trampantojo* podrá visitarse en las salas del museo entre el 16 de marzo y el 22 de mayo.

En el trampantojo, los artistas toman la realidad para jugar y engañar al espectador, induciendo la duda razonable: ¿será verdad lo que estamos viendo?, ¿dónde termina la ilusión y empieza la realidad? El trampantojo ha tenido en la historia del arte una dilatada presencia con etapas en las que su representación ha sido más sobresaliente que en otras, pero con una trayectoria que se inicia en el mundo clásico y que ha llegado hasta nuestros días. La muestra propone una revisión del tema a través de una rigurosa selección de obras, agrupadas por materias y escenarios y con un amplio arco cronológico que abarca desde el siglo xv hasta el XXI.

La exposición finaliza con una construcción contemporánea que pone de manifiesto la actualidad del asunto. En un mundo saturado de imágenes, pantallas y espejos, parece más pertinente que nunca reflexionar sobre la forma en la que las imágenes juegan con nuestras percepciones, induciendo a engaño, y forzando los límites entre lo real, lo inventado, lo falso y lo imaginado.

El Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, como es lógico, ha requerido la colaboración de instituciones nacionales e internacionales, al igual que de colecciones privadas, que han cedido importantes préstamos para la muestra. A todas ellas quiero transmitir mi más profundo agradecimiento, ya que han contribuido al proyecto con excepcionales obras de sus fondos artísticos para que puedan ser disfrutadas por los visitantes que accederán a sus salas.

La virtud del trampantojo está en su capacidad de confundir la ficción y la realidad.

Esta exposición recorre la Historia del Arte, desde la Antigüedad clásica hasta la actualidad, deteniéndose especialmente en el Renacimiento y el Barroco, para mostrarnos cómo el arte puede engañar y sorprender deliberadamente al espectador. Veremos que no solo la pintura, sino también la arquitectura y la escultura son capaces de borrar las fronteras entre lo ficticio y lo real.

Pero el *trompe-l'oeil* no es solo un engaño, es también un juego cómplice entre pintor y espectador que comienza con la sorpresa, la confusión y el engaño y se resuelve con la fascinación y la conciencia de haber sido engañado. Al asombro de la trampa ante nuestros ojos le sucede necesariamente la reflexión. Porque, en realidad, el trampantojo no es otra cosa que una metáfora de la tensión clásica entre el mundo subjetivo de los sentidos y la neutralidad de la razón.

Engaño y desengaño, representación y simulacro se dan cita en *Hiperreal. El arte del trampantojo*. La exposición nos da la oportunidad de conocer este género a través de las flores, el papel, la caza, la grisalla, la naturaleza muerta o el bodegón desde el siglo xv hasta nuestros días. Andrea Mantegna, Antonio López, Carlo Crivelli, Cornelius Norbertus Gijsbrechts, Francesco del Cossa, Giuseppe Arcimboldo, Isabel Quintanilla, Jan van Eyck, John Haberle, José Pérez Ruano, Juan Sánchez Cotán, Luis Paret y Alcázar, Pere Borrell, Salvador Dalí, William Michael Harnett y otros tantos pintores despliegan a lo largo de más de cien obras un amplio abanico de técnicas que despistan a los sentidos. Y para lograrlo, usan recursos tales como la proyección de la luz, los encuadres arquitectónicos, el ilusionismo, la pericia en imitar materiales o la distorsión de las leyes de la óptica y de la perspectiva.

Nuestro agradecimiento al Museo Nacional Thyssen-Bornemisza por darnos la oportunidad de reflexionar sobre los límites entre la realidad y la ilusión.

Como nos recuerdan todos los autores de este catálogo, debemos a Plinio el Viejo la fábula fundacional del *trompe-l'oeil* o trampantojo, protagonizada por los pintores griegos Zeuxis y Parrasio. Zeuxis pinta unas uvas tan reales que los pájaros acuden a picotearlas; Parrasio, por su parte, lo supera al pintar una cortina que engaña al mismo Zeuxis. Esta anécdota expresa muy bien la dualidad del ilusionismo pictórico. Zeuxis nos convierte en criaturas sencillas como los pájaros, nos devuelve a una actitud ingenua, de asombro infantil. Parrasio, en cambio, representa la dimensión reflexiva, casi filosófica, del trampantojo, porque pone en evidencia el carácter de *ficción* de la pintura. Este es el potencial *metapictórico* del *trompe-l'oeil*, que interesó tanto en el Barroco y que volvió a intrigar a los maestros del siglo xx, desde Picasso y Braque hasta Magritte o Dalí y muchos otros.

La exposición que ahora se presenta nos descubre todos los registros del ilusionismo, desde el bodegón simple hasta los juegos más complejos con

el marco y la ventana, el nicho y la alacena, la cortina, el *quodlibet*, la grisalla. No menor es la diversidad del engaño: hay simulaciones de forma, de relieve y de textura, simulaciones del mármol y la madera gastada, de los papeles doblados y los pliegues de los paños. La exposición recorre un amplio arco histórico, desde el Renacimiento hasta la actualidad, pero siempre mezclando los tiempos, combinando obras antiguas, modernas y contemporáneas, porque en el trampantojo hay siempre algo que supera al tiempo y que retorna idéntico pero diferente cada vez.

Deseo expresar mi felicitación por su espléndido trabajo a la comisaria de la muestra, Mar Borobia, jefa de Pintura Antigua del museo, y a la comisaria técnica y conservadora María Eugenia Alonso, así como a todo el equipo del museo. Nuestro agradecimiento más profundo a las instituciones y coleccionistas que han confiado en nuestro proyecto, a los autores de los textos de este catálogo y a la Comunidad de Madrid, por su constante y entusiasta colaboración.

HIPERREAL

EL ARTE DEL TRAM— PANTOJO

017—BENITO NAVARRETE PRIETO

Mimesis y simulacro: la artificiosa
representación de la realidad en el Barroco

027—KRISTEN NASSIF

El trampantojo en Estados Unidos:
ausencia y abundancia

039—JAVIER NAVARRO DE ZUVILLAGA

El trampantojo urbano

190—FERNANDO QUESADA

Sin trampas

194—BIBLIOGRAFÍA



053

M.ª EUGENIA ALONSO

*PUESTA
EN
ESCENA*

069

M.ª EUGENIA ALONSO

*FIGURAS,
ENCUADRES
Y LÍMITES*

089

MAR BOROBIA

*HUECOS
PARA
CURIOSOS*

105

MAR BOROBIA

*MUROS
FINGIDOS:
TABLONES
Y PAREDES*

117

M.ª EUGENIA ALONSO

*DESORDEN
PERFECTO
Y EL RINCÓN
DEL ARTISTA*

131

MAR BOROBIA

*LLAMADA
A LOS
SENTIDOS*

147

KRISTEN NASSIF

*RENOVACIÓN
AMERICANA*

159

MAR BOROBIA

*JUEGOS DE
APARIENCIA*





BENITO NAVARRETE PRIETO

Marcos Fernández Correa,
Trampantojo, 1667-1673
[detalle de CAT. 39]

Mimesis y simulacro: la artificiosa representación de la realidad en el Barroco¹

A Fernando Marías, desde los márgenes del marco

A principios del siglo XVII, en este periodo que equivocada o correctamente ha sido llamado Barroco, el pensamiento deja de moverse dentro del elemento de la semejanza. La similitud no es ya la forma del saber, sino, más bien, la ocasión de error, el peligro al que uno se expone cuando no se examina el lugar mal iluminado de las confusiones.

MICHEL FOUCAULT, 1968

Plinio cuenta en su *Naturalis Historiae* la sensación de «ingenua vergüenza» que embargó a Zeuxis cuando se sintió engañado al intentar quitar la tela que cubría el presunto cuadro que Parrasio había realizado en competición con este pintor, y que finalmente resultó ser una tela pintada². Esa vergüenza nace de advertir que él había conseguido imitar las uvas con tal virtuosismo imitativo (*imitatio*) que había logrado engañar a los pájaros, sin embargo, Parrasio —que era un artista— lo había engañado a él mismo. En el origen de este *topos* clásico nace el debate que se instalará en la historia del arte de la Edad Moderna acerca de la contraposición entre mimesis y simulacro/presentación y representación o mimesis y trampantojo.

El diccionario de autoridades de 1737 define trampantojo como un «enredo o artificio para engañar, o perjudicar a otro a ojos vistas». La turbación en Zeuxis tiene su origen en la autoconciencia de haber sido engañado. Pero para que ese engaño se produzca, se necesita más que capacidad imitativa o virtuosismo, destrezas y estrategias persuasivas orientadas a conseguir la ilusión del espectador y así poder consumir el engaño. Como estudió Gombrich³, realmente en este campo de la representación es más importante contar con una expectativa favorecida por el ingenio del artista y la complicidad del espectador que debe entregarse de forma voluntaria a ser engañado. De esto era muy consciente Baltasar Gracián cuando dice que en las agudezas «falta el Arte, por más que sobre el Ingenio»⁴. En el mismo sentido se manifestó Ceán cuando refiere la victoria de Parrasio sobre Zeuxis en su *Historia del arte de la pintura* aludiendo a que tales engaños «no prueban el mérito del pintor»⁵. Por esta razón la hazaña realmente no es tan importante porque no deja de ser un truco que juega con la expectativa del contrario, aun cuando ese engaño lleve consigo la artificiosa representación del naturalismo o la ilusión del mismo⁶. Hablamos por tanto de la capacidad del artista en revelar su ingenio, algo que tuvo su punto culminante en el manejo de la perspectiva, una revolución óptica convincentemente ensayada en la pintura flamenca y en la experimentación de Van Eyck quien, como recientemente se ha demostrado, fue conocedor y lector de la obra de Plinio⁷. Gracias al manejo de la perspectiva y contraponiendo la imitación de la realidad a la ilusión de ésta, realmente lo que se desarrolla en este juego no es más que el efecto de una

1. Agradezco a Felipe Pereda y Roberto Alonso Moral la revisión de este artículo.

2. Plinio, *Naturalis Historiae*, Libro 35, 65-66. Cito por la edición de Esperanza Torregro (Plinio 2001), p. 93.

3. Gombrich 1979, p. 183.

4. Baltasar Gracián, *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza*, Madrid, Juan Sánchez, 1642. Cito por la edición con estudio preliminar de Aurora Egido (Gracián 2005), fol. 2r.

5. García López y Crespo Delgado 2016, p. 164.

6. Marías (en prensa). Como recordaba Goodman, la prueba de la fidelidad en una representación es el engaño, por tanto, un cuadro es naturalista o realista porque constituye una ilusión que funciona y esto hace que confundamos la representación con lo representado. Véase Goodman 2010, p. 45.

7. Martens 2020.

presencia, algo que tendrá en el trampantojo el ejemplo máximo de ficción por su hábil fingimiento de la realidad y, por tanto, como explicó Charpentrat, la oposición inicial que existe entre representación y simulacro⁸. De ahí que el propio Louis Marin se preguntara si realmente ese intento de mimesis no tendría como finalidad la función de la disimulación, al llevar un objeto ausente a la presencia y por tanto dominar su pérdida, la borradura, controlando el desencanto por su ausencia⁹. Eso es lo que explica el sentimiento de vergüenza de Zeuxis y lo que explica el origen intrínseco del concepto de *trompe-l'oeil*: el desengaño.

El tópico va a estar presente también en la literatura y será uno de los lugares comunes para resaltar las cualidades ilusionistas de los artistas¹⁰ en las naturalezas muertas y explica también la razón por la que las traducciones al español de Plinio por Jerónimo de Huerta comienzan en 1602¹¹ hasta 1629¹², justo en el momento en el que surge el género en España y se implanta la atención al mundo de lo real. Este gusto por la lectura de Plinio y la traducción de su *Historia Natural* se acentuó también en el foco toledano, como pone de manifiesto el trabajo del médico Francisco Hernández (hacia 1515-1587), que concluyó la suya en Toledo hacia 1568, aspecto que desde luego debió de influir en la sensibilidad de Sánchez Cotán¹³. Si en el género del bodegón hablamos de efecto de presencia, esto nos lleva directamente a los recursos que desarrollaron los artistas para desplegar el arte de la disimulación, consistente en hacer creer que «las cosas hablan solas» y por tanto envolver al espectador en una «artificiosa ilusión de realidad»¹⁴. Estos recursos también están presentes en la obra literaria de Juan de Jáuregui (1583-1641) cuando desarrolla unas quintillas en sus *Rimas* de 1618 en las que se establece un diálogo entre la pintura y la escultura, volviendo sobre el tópico del *paragone*:

«[...] mas el arte esencial es fingir lo natural; y siempre tus obras son algún mármol o metal.

Yo, con mis tintas suaves, la vista engaño y desvelo; prueba tú sí engañar sabes con el racimo las aves, o a Zeuxis con otro velo.»¹⁵

PÁRERGON

Si de engañar a la vista se trata, realmente lo fascinante es ser consciente de que hemos sido engañados porque gozamos con ese sentimiento de poder y placer que la obra nos ha conseguido transmitir, al revelarnos su secreto después de descubrir la trampa, una sensación de inocencia perdida que es la que explica la vergüenza de Zeuxis¹⁶. Pero ese engaño del ojo también proporciona un placer infinito que supo ser reflejado por Plinio cuando hablaba de las pinturas de Piraikos que representaban objetos menores y humildes para obtener la gloria más grande, precisamente porque era el carácter ilusorio lo que la provocaba¹⁷. Estas implicaciones estuvieron muy presentes en el desarrollo que, sobre las expectativas del público y las estrategias del pintor, comienzan a ponerse en práctica en la pintura de naturalezas muertas, utilizando un medio performativo similar al que pondrá en práctica Lope de Vega en sus comedias como *Lo fingido verdadero* (1620) al parangonar la realidad con su representación y las estrategias de simulación-disimulación y su incidencia en lo cognitivo¹⁸. El desarrollo de este



8. Charpentrat 1971.

9. Marin 2001, pp. 310-311.

10. Portús 1992, pp. 363-364.

11. *Traducción de los libros de Cayo Plinio Segundo de la historia natural de los animales hecha por el licenciado Jerónimo de Huerta y anotada por el mismo con anotaciones curiosas*, Alcalá, Justo Sánchez Cresso, 1602, Madrid, Biblioteca Nacional de España, sig. 9/229787.

12. Jordan y Cherry 1995, p. 14 y Sánchez Jiménez 2011, p. 261.

13. López Terrada 2001. Sobre este aspecto véase García Pinilla 2017. Actualmente Carmen Ripollés, de la Portland University, está haciendo un estudio sobre la influencia de Plinio en el foco toledano, que tuvo como consecuencias la agrupación de la *gens pliniana* y el culto a su obra impulsado por el humanista Alvar Gómez de Castro (1515-1580), aspecto decisivo para entender el origen de las naturalezas muertas de Cotán y la representación de algunas cucurbitáceas como el chayote. Agradezco a Carmen Ripollés sus reflexiones en el seminario que dio en la Universidad de Alcalá el 2 de junio de 2021.

14. Calabrese 2011, p. 32.

15. Juan de Jáuregui, *Diálogo entre la naturaleza y las dos artes, pintura y escultura, de cuya preminencia se disputa y juzga. Dedicado a los prácticos y teóricos en estas artes. Rimas (XXXI)*, Sevilla, Francisco de Lyra Varreto, 1618. Citado por Darst 1985, pp. 41-42 y reproducido íntegro en Calvo Serraller 1991, p. 152.

16. Kubovy 1996, pp. 95-96.

17. También Pacheco se hace eco del desarrollo de este género alcanzando la gloria y el deleite del espectador. Véase Pacheco 1990, p. 519.

18. Simerka 2017.



19. Derrida 2001, pp. 64-65.
20. El término *párergon* es usado por Kant en la segunda edición de *La religión en los límites de la simple razón* para definir lo que viene a agregarse a la religión. Citado por *ibid.*, p. 66.

21. Stoichita 2000, p. 32.

22. Degler 2010.

23. La división entre lo fingido y lo verdadero, incluso la que pone en práctica Lope en su comedia de santos, hay que relacionarla con el término *ritrarre* de Vincenzo Danti en su *Trattato delle perfette proporzioni di tute le cose che imiatar e ritrarre si possono*, 1567. *Ritrarre* alude a la capacidad de retratar o reproducir la realidad como nosotros la vemos, diferenciando este concepto de «imitar» o representar la realidad como debería ser. Véase Swan 1995.

24. Palomino 1947, p. 846.

25. Cherry 1999, p. 74.

26. Pérez Sánchez 1983, p. 34.

27. Baxandall 1964.

28. Ripollés 2018. Para la biblioteca de Loaysa Girón, véase Vázquez-Manassero 2016, pp. 338-339.

29. Citado por Calabrese 2011, p. 38. Véase también Wollheim 1980 y Wollheim 1993. Para la contraposición entre presentación y representación basada en el concepto de la ventana albertiana, véase Bryson 1990, p. 80. Publicado en español: Bryson 2005.

30. En este caso las ventanas son reales porque están presentes en la capilla y el artista las utiliza en abierta complicidad para usar lo real en beneficio de lo ilusorio como elemento necesario para articular el efecto de artificiosa realidad. Sin embargo, Velázquez en *Las Meninas* se valió, en el extremo derecho superior del lienzo, de un postigo de ventana abierto del que recibe la luz toda la escena representada en la obra. No fue ajeno a este recurso metapictórico Michel Foucault, quien señaló con evidente acierto que «la ventana, pura abertura, instaura un espacio tan abierto cuanto cerrado el otro» en el que se desarrolla la verdadera escena dentro del propio bastidor que contiene la representación pictórica del retrato real. Véase Foucault 2010, p. 23.

género está íntimamente relacionado con el dominio de las leyes de la perspectiva y del ilusionismo que mostró el toledano Juan Sánchez Cotán, quien practicó y desarrolló de forma magistral el carácter metapictórico de la representación. Que este debate estaba presente en la tratadística lo demuestra la acertada reflexión de Stoichita, quien rescató para la historia del arte el término *párergon*, anteriormente desarrollado por Franciscus Junius en su libro *De Pictura Veterum Libri Tres* (Ámsterdam, 1637), quien a su vez definía a la naturaleza muerta de esta manera. También debemos a Jacques Derrida un amplio análisis del término, considerando que no pertenece intrínsecamente a la representación total del objeto, sino como aditivo exterior y ornamento, aumentando el gusto y placer como por ejemplo con «los marcos»¹⁹. De esta forma el pensador deconstructivista revisitaba a Kant²⁰ al contraponer lo que coopera y añade a la obra (*ergon*) de lo que existe al otro lado de la frontera estética (fuera de obra), en el extremo, en los márgenes, produciendo un efecto de confusión²¹.

Para entender mejor este ejercicio de tensión metapictórica, recientemente recuperado para el mejor análisis de la pintura del Renacimiento en los elementos accesorios y no esenciales²², hay que analizar las conexiones que hay entre lo fingido y lo verdadero²³. El propio Palomino era consciente de este artificial y necesario ejercicio ilusorio de luces y sombras cuando describe el impacto que le causó contemplar el retablo fingido de *San Pedro y san Pablo* pintado hacia 1618 por Sánchez Cotán en la capilla de los apóstoles de la Cartuja de Granada **[FIG. 1]**: «hay un lienzo de estos santos, que sirve de retablo, con su marco dorado, y negro: y también de su mano una perspectiva de un retablo de blanco y negro, que adorna toda la parte exterior del cuadro, fingido con tal arte, que a la verdad parece corpóreo: yo lo he visto, como todo lo demás, y es cierto, cosa maravillosa, y lo sumo, a que puede llegar el arte de la perspectiva, no solo de cuerpos, sino de luces y sombras»²⁴. El conocimiento de la perspectiva en este retablo viene además apuntalado por el hecho de que Sánchez Cotán tenía un ejemplar de *Le due regole della prospettiva pratica* de Vignola de 1583²⁵ y por sus contactos con el ambiente neopitagórico presente en el entorno de los artistas del Escorial²⁶, inclinados al estudio de la ciencia, la geometría y las leyes de la perspectiva, lo que explica la búsqueda de este juego ilusionista que fue denominado por Baxandall como «Apelles factor»²⁷. Pero indudablemente también esos intereses por la geometría y la perspectiva estaban muy presentes en los poseedores de los primeros bodegones de Sánchez Cotán, como fueron sus amigos el iluminador Juan de Salazar y sobre todo el platero Diego de Valdivieso, como ha estudiado Carmen Ripollés, y también en los intereses intelectuales del arzobispo de Toledo, García Loaysa Girón, en cuya biblioteca constan libros de matemática, aritmética y una traducción de Plinio. Es en este ambiente en el que hay que circunscribir los bodegones del toledano, que eran vistos como ingeniosidades y ejercicios de investigación²⁸.

El impacto directo del capitel corintio del tratado de Vignola, que aparece en ese retablo fingido de la Cartuja, imitado de forma asombrosamente real, permite anteponer el principio de la presentación (ver cómo= ilusión de realidad) del de la representación (ver en= fabricación de imágenes)²⁹. Ese principio queda acentuado aún más por la proyección de las sombras sobre la pared en diferentes intensidades, jugando con la doble iluminación de las dos ventanas de la capilla³⁰, y al proyectar las bolas y otros elementos del retablo, en un evidente efecto metapictórico que indica lo importantes que fueron para este artista los juegos de luces y sombras.

FIG. 1
Juan Sánchez Cotán, *Retablo fingido de san Pedro y san Pablo*, hacia 1618. Capilla de los Apóstoles, sala del Capítulo, Cartuja de Granada



FIG. 2
Juan Sánchez Cotán, *Bodegón del cardo*, hacia 1602. Óleo sobre lienzo, 63 x 84 cm. Granada, Museo de Bellas Artes



31. Orozco 1993, p. 362, para el *Retablo fingido de San Pedro y san Pablo*, y pp. 317-318 para el *Crucificado*.

32. Krüger 2010, p. 21.

33. Cavestany 1936-1940, p. 137.

34. Stoichita 2000, pp. 33 y 43.

35. La definición es de Sybille Ebert-Schifferer en Ebert-Schifferer 2002, p. 43.

36. Foucault 2010, p. 67.

37. Stoichita 2000, p. 43.

38. Charpentrat 1971, p. 162.

39. Pérez Sánchez 1983, p. 33.

40. Orozco 1952, p. 28.

41. La vinculación de los bodegones de Sánchez Cotán con la ventana albertiana ha sido señalada primeramente por Ebert-Schifferer 2002, pp. 30-31 y por Gerbrón 2017.

42. Cherry 1999, p. 74.

43. Nancarrow 2012, p. 69.

Este recurso volvió a ser usado por el artista en su *Crucificado* que pintó en 1604-1605 para rematar el retablo de la sala del Capítulo de la Cartuja, hoy en el Museo de Bellas Artes de Granada³¹, donde emplea un efecto de perspectiva de *sotto in su* y proyecta la sombra del cuerpo de Cristo sobre el paisaje del fondo. Así era como fingía el efecto corpóreo que se remarcaba al simular que está superpuesto a un arco de madera estofada. Con estos recursos no hacía más que rememorar las experiencias de Niccolò di Tommaso o Neri di Bicci y Lorenzo Monaco con la finalidad de subrayar el doble estatus de realidad en sus respectivas apariencias como obras de pintura y escultura³².

Este carácter experimental que se advierte en la pintura del fraile cartujo tuvo su máximo punto de artificio en sus bodegones, en los que el elemento fundamental es la ventana, término que aparece en su propio inventario de 1603 cuando profesa como cartujo, donde se identifica en fase de elaboración «un lienzo enprimado una ventana»³³. La referencia nos ayuda a adentrarnos en su proceso creativo, delatando que lo primero que pintaba después de la imprimación era esa ventana que constituía en sí su marco, el borde, su *párevgon*. Un elemento que separa los objetos representados (adentro integral³⁴) de la pared donde estaría colgado, lo que indica que estas obras pudieran en origen no tener otro marco de madera, cumpliendo así la auténtica función del efecto de trampantojo. Por tanto, es el marco de la ventana el que funciona como verdadero contenedor en el que los objetos literalmente están «confinados»³⁵, resaltados por ese fondo negro en forma de gran vacío que no es otro lugar que el mal iluminado de las confusiones al que Foucault se refería al definir el Barroco [FIG. 2]³⁶. Probablemente, además, ese efecto se potencia aún más al no estar representada la parte superior del marco, que está fuera de imagen, circunstancia que es incluso más desconcertante si consideramos que en origen estas pinturas quizás no estuvieron protegidas por un marco³⁷. Considero que es esto lo que colabora a crear el fenómeno hipnótico de este tipo de naturalezas muertas. Ese efecto de aparición casi espectral³⁸ y relieve de los volúmenes, está plenamente justificado por el contraste entre el vacío negro de la ventana y la nitidez alucinante de los elementos corpóreos que integran la escena. Y aquí es donde, por su punto máximo de reducción ascética³⁹, destacamos el *Bodegón del cardo*, que fue el único que el artista debió de pintar en la Cartuja.

Nuestro sentido de la vista se agudiza al contemplar esta imagen en la que nuevamente el artificio del ingenio es el que colabora en esa sensación alucinatoria que también está presente en la literatura, como ilustra la experiencia de sor Cecilia del Nacimiento quien, en un trance veía «todas las cosas con tal nitidez y agudeza que parecía que las contemplaba a través de los ojos de un lince»⁴⁰. Pero esa sensación no sería posible sin la presencia de los bordes o jambas de esa ventana que funciona, como la que describía Alberti⁴¹, y que están trazadas a mano alzada con desviaciones para colaborar en el engaño del ojo, circunstancia que ha sido avalada por los estudios radiográficos⁴². El alfeizar de la ventana en primer plano ha sido iluminado violentamente por una luz fría y de gran claridad, dirigida desde la izquierda, proyectando unas sombras artificiales tanto en las zanahorias como en el cardo, que parece que se van a precipitar invadiendo el espacio del espectador, al otro lado de la frontera estética. Este aspecto indica que estas composiciones son concebidas como presentaciones, no representaciones⁴³. En los bodegones en los que los elementos cuelgan, esta sensación se acentúa más, tal como ocurre en los del San Diego Museum of Art [VÉASE FIG. 44] y en el del Museo del Prado. Por

otro lado, las sombras están contrapuestas, lo que es ópticamente imposible, pero en cambio resulta efectista desde el punto de vista del engaño visual, lo que induce a pensar que, probablemente, esos elementos fueron pintados separadamente o en diferentes horas del día⁴⁴.

Volviendo al tema de la ventana dentro de la cual estos objetos están presentados de forma transparente y nítida, parece evidente que el propio artista debía ser consciente del término usado por Alberti en su tratado de la pintura para referirse a la abertura ficticia de una obra pintada desde la que se puede ver la historia representada⁴⁵. Para ello era fundamental la complicidad de la perspectiva, que es la que consigue crear ese efecto de *presencia* en el marco de la ventana sobre la que se situarán cosas aparentemente menores, accesorias (*parerga*) pero de una grandeza evidente desde el punto de vista de esa ilusión óptica que producen en nosotros al revelarnos su falsedad. Es pues la conquista del detalle, de lo accesorio, la que colabora en el efecto casi alucinatorio de ilusión de realidad por la nitidez con la que es presentada, dando lugar una contradicción entre la mimesis y la fantasía, entre lo icástico y lo fantástico. A veces, ese detalle puede convertirse en una auténtica aparición que explica la mariposa que sobrevuela en los bodegones del holandés Adriaen Coorte (1665-1707)⁴⁶ y que constituiría el auténtico *párrergon* de la representación, su fantasma, que contrapone el basamento esquinado al modo de losa funeraria, y el carácter efímero de la mariposa como *imago* inquietante que aparece como si de una fantasía se tratara.

VESTIGIUM

El potencial afectivo que muestran las imágenes a la hora de crear ilusiones y fantasías también contempla los efectos inconscientes que estas originan en nuestra mente, de ahí que en la ciencia de las imágenes también sea lícito, no solo centrarnos en los esquemas por los que las identificamos a través de la mimesis, sino también incluir el reconocimiento erróneo y las imágenes producidas por la memoria falsa⁴⁷. Al modo de fabricación de imágenes, esa visión alucinatoria también nos hace ver en ese verdadero trampantojo a lo divino⁴⁸, lo que puede ser la figura de un vestigio en forma de una verdadera reliquia, como ha sabido ver Felipe Pereda⁴⁹, con una intencionalidad radicalmente distinta a la que hemos visto en Sánchez Cotán. Si Cotán entendía la presentación de los objetos comprimidos dentro de la ventana albertiana, Zurbarán lo que hace es plasmar la impronta del rostro de Cristo en el velo hiperreal sobre fondo negro (una vez más *el lugar mal iluminado de las confusiones*), convirtiendo realmente esa tela en una impresión proyectada sobre la pantalla de la mente de los espectadores⁵⁰, favoreciendo así el efecto de que se sale del lienzo⁵¹. Probablemente estemos ante una auténtica aporía de la presencia, experimentando el en-frente de su corporeidad por su construcción ficticia como es la *Santa Faz*⁵². Esto es lo que acentúa el efecto de figura de un vestigio como Calabrese⁵³ y Pereda han defendido, al evidenciar que esa imagen *arcbepoieta* está suspendida, colgada en forma ostensible por unos hilos como se hace patente en la versión conservada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao⁵⁴. De esta forma contrapone la ficción de la suspensión con el alucinado efecto de presencia sagrada de una auténtica reliquia (valor de culto) que se impone más por la borradura de la huella aurática de la faz de Cristo⁵⁵ producida por su sudor y sangre, que por la visión que se nos aparece de una lejanía, como si de la rememoración de la Sábana Santa se tratara⁵⁶. Pérez Sánchez llega incluso a calificar el efecto que produce en el espectador la contemplación de la del Museo de Bilbao de una «aparición

44. Nancarrow 2012, p. 77.

45. Gerbron 2017, p. 166.

46. Didi-Huberman 2015, pp. 27-30.

47. Mitchell 2019, p. 34.

48. Caturia 1965. Para el desarrollo de este tema aplicado a la representación de las imágenes sagradas que se veneran en su altar creando la ilusión de la sustitución afectiva de su contemplación, véase Pérez Sánchez 1992.

49. Pereda 2017, p. 264.

50. Wolf 1999, p. 63.

51. Stoichita 1991, p. 76.

52. Didi-Huberman 2015, p. 209.

53. Calabrese 1995. Publicado en español en Calabrese y Stoichita 2015, pp. 15-29.

54. Delenda 2009, pp. 705-707. Delenda, comparando la versión de Valladolid y Bilbao, señala en ésta última la representación de una reliquia siguiendo la tradición del Santo Rostro de Jaén, interpretándolo como un verdadero «trampantojo a lo divino».

55. Didi-Huberman 2015, p. 219.

56. Las conexiones de las copias de la Sábana Santa de Turín y el efecto de la borradura del rostro de Cristo y su sangre con las Verónicas de Zurbarán ha sido señalado por Pereda 2017, pp. 257-316.

FIG. 3
Francisco de Zurbarán, *Paño de Verónica*, 1658. Óleo sobre lienzo, 105 × 83,5 cm. Valladolid, Museo Nacional de Escultura, inv. CE0850



57. Pérez Sánchez 1988.

58. Este término es usado por el condestable de artillería Pedro J. Valero al examinar en 1689 la Santa Faz de Alicante. Citado por Portús 2016, p. 41.

59. Belting 2007, pp. 154-155.

60. Calabrese y Gigante 1989; Ostrow 2017, p. 69.

61. Ostrow 2017, p. 87.

62. Juan Acuña de Adarve, *Discursos de las effigies y verdaderos retratos non manufactos de Santo rostro y cuerpo de Christo, nuestro Señor*, Villanueva de Andújar, Juan Furgolla de la Cuesta imp., 1637, p. 233r. Citado por Stoichita 1991, p. 78, nota 26 y, del mismo autor, Stoichita 1996, p. 62.

63. Esta relación fue apuntada por Ostrow 2017, pp. 72-73.

64. Pericolo 2015, p. 12.

65. Stoichita 1996, p. 112.

fantasmal, como de huella espectral y prodigiosa»⁵⁷. Es precisamente aquí cuando los rasgos de Cristo están evanescentes en una auténtica «imprimación de sangre»⁵⁸, como ocurre igualmente en la firmada en 1658 conservada en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid **[FIG. 3]**, donde la imaginación del espectador cuenta con un papel esencial en esa construcción de las imágenes en las que la pintura funciona como ficción y la religión como realidad divina⁵⁹.

Por otro lado, en los casos en los que el *cartellino* se hace presente en la parte inferior, como ocurre en el caso de la *Verónica* de Valladolid, el artista reivindica su personalidad artística y su habilidad imitativa provocando unas cualidades táctiles⁶⁰. Esto rompe el concepto que hemos visto de la ventana albertiana como lugar de presentación de la historia, y entra en clara contradicción con la ilusión óptica del efecto de trampantojo de lo que sería la aparición de una reliquia (o la representación de ésta, ver como) que simboliza a Cristo en ausencia y es fabricada por manos no humanas. De esta forma vemos dos tiempos presentes en la obra: el inherente al simulacro de la reliquia y el autorrepresentativo del artista en el *trompe-l'oeil* del *cartellino* que es el que consagra el verdadero estatus del artista (valor de exposición)⁶¹. El efecto de *presencia* que surge del primero, resultaría algo similar al de una visión o aparición, y queda ilustrado también con un hermoso texto que participa de esta unión entre experiencia visionaria e ilusionismo óptico narrado en el libro de Juan Acuña de Adarve al describir la experiencia de la religiosa Juana de la Cruz ante la contemplación de una «Verónica» pintada y como esta cobró vida saliendo fuera del lienzo y «transformó en el rostro hermosísimo de N. Señor Iesus Christo, tan vivo (a su parecer) como si estuviera en carne passible, y mortal, y tales cosas le dixo viendo a su Redentor desta suerte, tales fueron sus lágrimas, tales sus congojas y ansias nacidas de tanto amor, que el mismo Señor la consoló, prometiendo recibirla por su esposa... Dichas estas palabras, la Santa Verónica se tornó a su ser»⁶².

Para entender hasta qué punto Zurbarán partía de experiencias previas, debemos de fijarnos en el monumental lienzo del *Tránsito de san Hermenegildo* de Juan de Uceda y Alonso Vázquez, una pintura de 1603-1604 que presenta en su parte inferior uno de los primeros intentos de trampantojo en la pintura sevillana, que evidentemente hubo de ser conocido por Zurbarán⁶³. En este caso el *cartellino* permanece en blanco **[FIG. 4]**, sin firma, porque la pintura fue comenzada por Alonso Vázquez y concluida por Uceda cuando el primero se marcha a México en 1603. Pero es en este papel doblado y plegado que aparece casi flotando en el primer plano de la obra en el que el pintor extremeño hubo de fijarse como antecedente para monumentalizar en sus Verónicas ese efecto de fingimiento, el mismo que había ensayado previamente en su *Crucificado* de San Pablo el Real de 1627, hoy en el Art Institute de Chicago y en el *San Francisco* de la National Gallery de Londres. Así se agudizaba la discrepancia entre la visión natural y el artificio⁶⁴. Esa visión la constituiría la aparición de la reliquia personificada en figura de un vestigio y el artificio táctil en el *cartellino* como evidencia que colabora, en palabras de Stoichita, en la «autorrepresentación de la imagen sagrada como resultado de una operación de representación»⁶⁵.

SIMULACRUM

Una de las circunstancias comunes a los diferentes efectos de presencia que analizamos en el *trompe-l'oeil* es la estrategia según la cual el espectador es

conquistado y envuelto al confundir la mimesis con el simulacro. El propio Marin se preguntaba por el proceso mediante el cual se dominaba el desengaño cuando llevamos un objeto ausente a la presencia. Y lo encontraba en el poder y placer que proporciona al artista el manejo de la perspectiva pervertida precisamente en ese proceso de disimulación para crear el simulacro de un espacio tridimensional gracias sobre todo al punto que ocupa el espectador en su eje de visión, favoreciendo la profundidad. Esto se advierte en los más artificiosos trampantojos realizados como simulacro, tanto en la pared de fondo con las balconadas fingidas en la escalera de los embajadores que hizo Le Brun en Versalles a partir de 1671, con los cortesanos que escrutan al visitante que sube, como en los ejemplos más conocidos de *trompe-l'oeil* cenital como ocurre en el techo de la Galleria Borghese por Lanfranco o el más conocido de la iglesia de San Ignacio de Roma por Andrea Pozzo. En todos, el espectador es escrutado, observado, para terminar siendo integrado como parte del juego óptico, al rebotar el trampantojo y convertirnos en imágenes, tal como ocurre en la escalera de Versalles⁶⁶.

En el caso de Pozzo privilegió solo un único punto de fuga central, favoreciendo ese punto de vista, remarcándolo incluso en una de sus inscripciones propagandísticas jesuitas: «tirar sempre tutte le linee delle vostre operationi al vero punto dell'occhio che è la gloria Divina»⁶⁷. Esto explica el poder que proporciona ese punto de fuga único desde donde todo cobra sentido y se domina el espacio isotrópico, ocupando ficticia y legítimamente la posición de Dios, que es quien está en todas partes y al mismo tiempo favoreciendo ese deseo de ubicuidad, la anchura es equivalente a la profundidad⁶⁸. En 1685 en la iglesia de San Ignacio, Pozzo intenta exagerar las deformaciones perspectivas de los lados [FIG. 5] para que la percepción de esa ilusión resulte aún más espectacular⁶⁹, desvelando al mismo tiempo el engaño, el simulacro, lo que produce un inmenso placer porque volvemos sobre nuestros pasos para nuevamente ser engañados y sentir ese goce que propicia el arte de la *quadratura*⁷⁰. Sin embargo, a pesar de este sofisticado juego de artificio de realidad, según Wollheim⁷¹ el trampantojo realmente no puede ser considerado como una representación pictórica, sino como una presentación. Esta tesis del filósofo americano ha sido ampliamente contestada, precisamente porque uno de los elementos que mayoritariamente apoyan la idea de que los techos del padre Pozzo sean una representación pictórica, reside en que es un arte con una clara intencionalidad, aunque no tenga fines de representación pictórica pero sí de realizar un simulacro de presencia con el único propósito de engañar al ojo y, por tanto, de crear una ilusión. Aquí es donde residirían claramente las dos características que pueden tener sus trampantojos debido a que el éxito de la presentación (ver como) se complementa y colabora con el de la representación (ver en)⁷². De hecho, cuando nos damos cuenta de que hemos sido engañados y pasa el efecto de la presentación, nuestra forma de percibir esos techos es realmente la de una representación pictórica. En ella valoramos desde la destreza técnica a las habilidades que el artista ha sabido plasmar, entre las que destacan los valores de hiperrealidad y de narración que son los inherentes a los de una obra de arte y a la contradicción entre apariencia y realidad. Es esta contradicción la que está presente en las palabras del cardenal Bernardino Spada, quien al comentar la perspectiva oblicua de la galería de la columnata del Palazzo Spada de Borromini, admiraba que «le cose grandi si fanno piccine» en alusión clara a que es el desengaño el que refuerza al engaño⁷³.

FIG. 4
Juan de Uceda y Alonso Vázquez, detalle del *cartellino* en la obra *Tránsito de san Hermenegildo*, 1603-1604. Óleo sobre lienzo, 492 x 340 cm. Sevilla, Museo de Bellas Artes



FIG. 5
Andrea Pozzo, *La gloria de san Ignacio*, 1685. Pintura al fresco. Roma, cúpula de la nave de la iglesia de San Ignacio



66. Charpentrat 1971, p. 165.
67. Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Roma, 1693, Parte I, p. 13.
68. Merleau-Ponty 1993, p. 271. Citado por Marin 2001, p. 314.
69. Camerota 2010, p. 25.
70. Kubovy 1996, p. 99.
71. Wollheim 1998.
72. Feagin 1998, p. 237.
73. Camerota 2010, p. 30.



KRISTEN NASSIF

John Frederick Peto, *Cuchillo Bowie, corneta con pistones y cantimplora*, década de 1890 [detalle de CAT. 72]

El trampantojo en Estados Unidos: ausencia y abundancia

La historia del trampantojo en Estados Unidos no es lineal ni constante. Desde la fundación de la nación, la pintura de trampantojo se ha caracterizado por una inusual indeterminación, apareciendo esporádicamente en diversos momentos desde finales del siglo XVIII y a lo largo de los siglos XIX y XX. Surgió en exposiciones de alcance nacional, como la muestra inaugural del Columbianum en 1795. También se materializó para invocar la devastación física y psicológica provocada por la Guerra Civil. Y volvió a aparecer con especial fuerza durante la Edad Dorada estadounidense como un elemento característico de la cultura del consumo. Mediante estas apariciones episódicas, la naturaleza inestable del trampantojo reflejaba los inciertos entornos sociales y culturales en los que se producía¹.

El trampantojo estadounidense es un género caracterizado por la ausencia y la abundancia. En cuanto al tema, estas obras de arte a menudo encarnaban la ausencia de personas, objetos, valor, tiempo, historia e incluso de significado. Sin embargo, las ausencias del trampantojo dieron paso a una abundancia productiva, utilizada por los artistas para satisfacer distintos tipos de necesidades en diversos momentos. De hecho, los trampantojos permitieron al público abordar de forma productiva temas y debates de actualidad que iban desde la economía y la política hasta la memoria y la historia. Lo que une la historia inconexa del trampantojo en Estados Unidos no es por tanto lo que representaba o los medios que empleaba para conseguirlo, sino la forma en que el espectador se enfrentaba a los múltiples significados de la ausencia que evocaba. Esto ayuda a entender por qué el trampantojo sigue siendo relevante incluso en el momento actual. Al representar objetos desgarrados y rotos por el contacto humano —huellas fantasmales de vidas y acontecimientos pasados—, el trampantojo adquiere una nueva inmediatez mientras buscamos formas de procesar la pérdida extrema de vidas humanas a causa de una pandemia mundial, y la destrucción de cosas materiales provocada por catástrofes medioambientales cada vez más frecuentes. En otras palabras, volver a mirar el trampantojo nos ofrece un refugio en el que podemos explorar la ausencia y la abundancia como fenómenos tanto contemporáneos como históricos.

EL TRAMPANTOJO COMO AUSENCIA

Como forma de arte, el trampantojo se basa en las ausencias. Estas se producen no solo en la superficie del lienzo, que suele borrar la mano del artista mediante el manejo suave y terso de la pintura, sino también en el propio formato del trampantojo. El teórico cultural Jean Baudrillard ha definido estas pinturas como una forma de arte altamente ritualizada que se caracteriza por la ausencia

1. Sobre este punto, véase Mitchell 2009, p. 99.

de profundidad, horizontalidad, jerarquía, naturaleza y relato². El cuadro de William Michael Harnett de 1888, *Bodegón con violín y partitura* [FIG. 6], ilustra los efectos de tales ausencias. Suspendidos de clavos mediante cuerdas, un violín, un arco, una flauta, una partitura rota y una herradura oxidada cubren una vieja puerta de madera. La direccionalidad de las tablas, las manchas de óxido y las formas oblongas del violín y del arco alargan la composición y enfatizan su verticalidad. Por el contrario, la flauta en diagonal, la herradura y la partitura dirigen nuestra atención hacia el borde derecho del lienzo y hacia un candado abierto con forma de corazón. De composición y tema sencillos, el cuadro atrae sin esfuerzo al espectador y le invita a explorar sus detalles y su ilusionismo.

Sin embargo, en su conjunto, el cuadro resulta ser más intrusivo. Tal vez lo más evidente sea que el espectador no puede ver lo que hay detrás o más allá de la puerta: los objetos colgados crean una especie de fachada visual que bloquea nuestro acceso al lienzo. Es más, parecen sobresalir más allá de él. Al cubrir tanto la puerta de madera como el marco simulado del lienzo, el candado confunde el espacio del cuadro con el de la realidad y parece proyectarse hacia el espacio del espectador en lugar de retroceder hacia el espacio imaginario que hay detrás del lienzo. Las sombras y la puerta ligeramente entreabierta acentúan aún más la escasa profundidad del espacio pictórico, empujando los objetos suspendidos con mayor énfasis hacia el espectador. Además, Harnett parece haber pintado cada objeto con la misma atención al detalle, lo que hace difícil determinar dónde debe enfocar el ojo. Por medio de una cruda verticalidad, un campo pictórico plano y un ilusionismo generalizado, *Bodegón con violín y partitura* desafía al espectador a averiguar qué está sucediendo exactamente. ¿Por qué colgaría alguien unos instrumentos musicales *delante* de un mueble aparentemente diseñado para guardarlos? ¿Cuál es el propósito de la herradura, o el significado de la pieza musical concreta que aparece en la partitura? ¿De quién es exactamente el espacio que contemplamos? ¿Y en qué se diferencia la ilusión pintada de la realidad?

Así pues, *Bodegón con violín y partitura* genera más preguntas que respuestas. Al presentar al espectador un conjunto de objetos imperfectos y mundanos que parecen congelados en el tiempo, el cuadro resulta a la vez familiar e inquietante: acogedoramente doméstico en cuanto al escenario y al tema, pero también inusual en cuanto al formato y el significado. Aunque los objetos representados —bisagras, instrumentos musicales, cuerdas, madera y papel— son comunes y fácilmente identificables, la estrategia pictórica con la que Harnett los representa también hace que el espectador se cuestione su propia naturaleza. Como ilusiones hiperrealistas, los objetos del trampantojo desafían las reglas de la imitación para ocupar el lugar de los propios objetos reales. Aislados tanto en el tiempo como en el espacio, estas cosas son despojadas de sus funciones significantes y transformados en cambio en «signos vacíos» que dependen totalmente del espectador para adquirir un significado³. Dicho de otro modo, como ha explicado el historiador del arte Paul Staiti, el éxito de un trampantojo requiere un intercambio entre el espectador y la imagen en el que se pone en evidencia la propia cognición⁴.

Trampantojos como los de Harnett animan al espectador a mirar y ver durante dilatados periodos de tiempo. Independientemente de que nos dejemos «engañar» o no por el ilusionismo del cuadro, sus ausencias nos animan a participar activamente en las cuestiones de metarrepresentación que se plantean

FIG. 6
William Michael Harnett, *Bodegón con violín y partitura*, 1888. Óleo sobre lienzo, 101,6 × 76,2 cm. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, Catharine Lorillard Wolfe Collection, Wolfe Fund, 1963, inv. 63.85



FIG. 7
Charles Willson Peale, *El grupo de la escalera (Retrato de Raphaëlle Peale y Titian Ramsay Peale I)*, 1795. Óleo sobre lienzo, 227,3 × 100 cm. Filadelfia, The Philadelphia Museum of Art, The George W. Elkins Collection, 1945, inv. E1945-1-1



5. Cabe señalar que ya existían ejemplos anteriores de trampantojos en Estados Unidos durante el siglo XVIII, como *Estante de libros* (1769) de Winthrop Chandler, *Sacacorchos colgado de un clavo* (finales de la década de 1760) de John Singleton Copley y el grabado *El asedio de Boston* (1777) de Henry Pelham. Sin embargo, fue a través de los retratos que el trampantojo se hizo más visible para un público más amplio.

6. Para más información sobre Peale, su museo y el cuadro, véase Bellion 2003.

7. Bellion 2011, p. 64.

8. Bellion 2003, p. 24.

2. Baudrillard 2014, pp. 25-27.

3. *Ibid.*, p. 26.

4. Staiti 2002, p. 92.

en su superficie. Así, aunque *Bodegón con violín y partitura* parece inicialmente modesto, con sus humildes objetos y su composición simplista, el cuadro tiene el potencial de significar muchas cosas distintas para personas diferentes a lo largo del tiempo. Por tanto, las ausencias del trampantojo dan paso a la abundancia que ha caracterizado a esta forma de arte desde sus inicios en Estados Unidos.

PRIMEROS TRAMPANTOJOS: LA AUSENCIA DE UNA TRADICIÓN

Es lógico que las primeras incursiones estadounidenses en el trampantojo comenzaran en el retrato del siglo XVIII, dada la importancia que tuvo este género durante el periodo de asentamiento colonial⁵. Los artistas practicaban el retrato para captar la imagen y el mundo material de sus modelos, sus logros, su profesión y su posición social. *El grupo de la escalera*, de 1795, de Charles Willson Peale [FIG. 7] acomete un proyecto similar. El retrato representa a los dos hijos de Peale: Raphaëlle, un artista que sostiene sus herramientas de trabajo mientras parece subir la escalera, y Titian Ramsay, un naturalista que se asoma desde el margen izquierdo del lienzo. Tanto Raphaëlle como Titian trabajaban en el Philadelphia Museum (conocido también como «el Museo de Peale»), concebido por Charles Willson con el objetivo republicano de educar e instruir al público estadounidense mediante exposiciones de historia natural y retratos⁶. Peale incluyó hábilmente un resguardo de entrada al museo en el cuadro, que puede verse junto al pie derecho de Raphaëlle y en ángulo hacia el espectador.

Como retrato, el *Grupo de la escalera* destacaba por su compromiso con el ilusionismo. Peale no solo representó eficazmente los rasgos individualizados de sus hijos, sino que los situó dentro de una escalera curvada muy ilusionista. Además, rodeó la pintura con el marco de madera de una puerta y colocó un escalón real en la parte inferior del lienzo. Concebido para un lugar específico, el *Grupo de la escalera* fue colocado originalmente en la puerta de un armario de la Cámara del Senado del estado de Pensilvania, en una exposición que celebraba la creación de la primera academia de arte del país, el Columbianum. La historiadora del arte Wendy Bellion ha sugerido que, más que un engaño, el primer trampantojo de Peale fomentaba los objetivos de su museo al servir de escenario para ejercicios de discernimiento y de ciudadanía cualificada durante los primeros tiempos de la república⁷. Es posible que otros trampantojos del Columbianum tuvieran efectos similares (se expusieron al menos otros cinco engaños, incluidos tres de Raphaëlle Peale)⁸.

Sin embargo, la capacidad unificadora del trampantojo planteada por Peale en su *Grupo de la escalera* también señalaba una ausencia, a saber, la de una tradición académica europea más dilatada en el tiempo. Aunque el género había florecido a lo largo de los siglos XVII y XVIII en el norte de Europa, los académicos de Londres y París despreciaban su hiperrealismo. En particular, Joshua Reynolds, el principal retratista de Inglaterra y primer presidente de la Royal Academy, criticó el trampantojo como un tipo de pintura mecánica que carecía de imaginación y obstaculizaba los imperativos moralizantes del arte. Tanto por su estilo como por su temática, el trampantojo ponía en entredicho los elevados objetivos de la pintura histórica, que pretendía educar e inspirar al público mediante temas relacionados con la virtud cívica. Aunque la pintura de Peale tenía aspiraciones

similares, carecía significativamente de la narración dramática y del elemento conmemorativo tan característicos de la pintura histórica⁹.

Aunque careciera de los grandes temas y de la importancia de la pintura histórica, los artistas se esforzaron en conseguir que el trampantojo se constituyera en un género independiente en Estados Unidos. El ilusionismo, como explica Mark Mitchell, era a la vez populista y antagónico: un estilo que gozaba de gran popularidad entre la gente corriente, pero que desafiaba los gustos artísticos dominantes y era, por tanto, ajeno a ellos. Aparte de los Peale en Filadelfia, esta forma artística fue una práctica marginal que apareció intermitentemente en Baltimore, Charlestown y Washington a lo largo de las siguientes décadas¹⁰. Los pintores de trampantojos trabajaban de forma independiente y a menudo se enfrentaban a dificultades económicas, un tema que abordó el artista de Filadelfia Charles Bird King en su *Armario de artista pobre*, de hacia 1815 [FIG. 8]. El cuadro representa las escasas pertenencias del artista ficticio [C. Palette] y aludía directamente a la falta de patrocinio de las artes y de la pintura de bodegones en Estados Unidos. Arrumbadas las herramientas de su oficio, el artista ocupaba su tiempo leyendo libros de autoayuda que detallaban las «Ventajas de la pobreza». Una tarjeta de visita en la parte inferior del lienzo revela una deuda de cinco dólares, mientras que en la parte superior hay un aviso de la venta judicial de las pertenencias del artista clavado en el frente. Al no encontrar un mercado para sus cuadros, King acabó abandonando Filadelfia en 1814¹¹.

Incluso Raphaelle Peale, contemporáneo de King, tuvo dificultades para obtener unos ingresos estables. Con la desaprobación de su padre, Peale regresó al trampantojo en 1812, casi veinte años después del Columbianum. Sus bodegones, que a menudo consistían en arreglos muy ilusionistas de frutas, pasteles y carnes, recibieron críticas favorables en Filadelfia. Sin embargo, su temática aparentemente ordinaria, sus escenarios poco llamativos y sus entornos desnudos hacían que los cuadros de Raphaelle se vendieran por mucho menos que los retratos que pintaba su hermano Rembrandt Peale¹². Los historiadores del arte han destacado que los trampantojos de Raphaelle eran obras profundamente personales e íntimas en las que el artista se enfrentaba a su propia agitación interior¹³.

Así pues, desde su primera aparición en 1795, el trampantojo había experimentado una transformación en Estados Unidos. Los cuadros de King y Raphaelle Peale invertían las pretensiones didácticas promovidas por el Museo de Peale para centrarse por el contrario en el individuo. Simultáneamente surgió un tema paralelo: el del ingenio y el juego. Artistas como Samuel Lewis y Raphaelle Peale crearon obras que aprovechaban el distanciamiento del trampantojo de la tradición académica para llamar la atención sobre la propia visión. Lewis colocó un dibujo en acuarela y tinta de resguardos de entradas y documentos impresos, titulado *Imitaciones*, junto a un marco de objetos reales, llamado *Originales*, invitando así al espectador a hacer prácticas de observación minuciosa que estaban relacionadas con tensiones más generales en torno a la reproducción impresa y las falsificaciones dentro de la cultura republicana¹⁴.

Por el contrario, la obra de Peale *Venus emergiendo del mar. Un engaño*, de hacia 1822 [FIG. 9] rechazaba la capacidad de discernimiento exigida por las obras emparejadas de Lewis. Mediante una tela blanca suspendida en trampantojo sobre una pintura de lo que parece ser una mujer desnuda, Peale



9. Estas diferencias contribuyeron en parte a la rápida disolución del Columbianum, ya que sus miembros fundadores discrepaban sobre si la asociación debía seguir el modelo de la Royal Academy de Londres. En Bellion 2003, pp. 21-22.

10. Mitchell 2009, p. 99; Cikovsky 1992, p. 22.

11. Véase la ficha de la obra en Mitchell 2015, p. 132.

12. Troyen 2015, p. 26.

13. Nemerov 2001.

14. Bellion 2011, p. 172.

FIG. 8
Charles Bird King, *Armario de artista pobre*, hacia 1815. Óleo sobre tabla, 75,7 x 70,7 cm. Washington, National Gallery of Art, Corcoran Collection. Adquisición del museo, Gallery Fund e intercambio, inv. 2014.79.24

FIG. 9
Raphaelle Peale, *Venus emergiendo del mar. Un engaño*, hacia 1822. Óleo sobre lienzo, 74 x 61,3 cm. Kansas City, The Nelson Atkins Museum of Art, William Rockhill Nelson Trust, inv. 34-147

FIG. 10
George Cope, *Atributos de la Guerra Civil del comandante Levi Gheen McCauley*, 1887. Óleo sobre lienzo, 127 x 92,7 cm. Chicago, Art Institute of Chicago. Quinn E. Delaney and Chauncey and Marion McCormick Funds; dotación Wesley M. Dixon, inv. 2000.134



invocaba jocosamente los recientes escándalos en torno a la representación de figuras desnudas en las obras de arte. En un sentido más personal, es posible que la autocensura de la obra —con la tela que cubre lo que parece ser su tema central— también hiciera referencia a la tensa relación de Raphaele con su padre a causa de la especialidad elegida, esto es, la pintura de bodegones. Al mismo tiempo, la tela blanca del cuadro remite a los antiguos orígenes del trampantojo, cuando Zeuxis intentó levantar el telón ilusionista de Parrasio¹⁵. Estas obras revelaban que el trampantojo era un modo lleno de posibilidades para generar significado en una variedad de formas inesperadas.

VER LA PÉRDIDA:

EL TRAMPANTOJO COMO RECUERDO

La Guerra Civil supuso un cambio en casi todos los aspectos de la cultura y la sociedad estadounidenses. La rápida industrialización sustituyó la mano de obra por maquinaria que permitía aumentar la capacidad de producción. Una red nacional de ferrocarriles facilitó la distribución de mercancías a distancias nunca vistas. Simultáneamente, las comunidades rurales empezaron a concentrarse en los centros urbanos y las tasas de inmigración aumentaron, triplicando la población entre 1850 y 1900¹⁶. La diversidad demográfica y el ritmo de la industrialización que se instauraron después de la guerra alteraron la noción del tiempo y el valor de los bienes materiales, lo que a su vez llevó a plantear cuestiones más trascendentes sobre la forma más adecuada de recordar la guerra.

El trampantojo también cambió de carácter. Tras la Guerra Civil, los artistas emplearon el hiperrealismo como medio para explorar la memoria, los efectos del tiempo y la conmemoración del pasado. Para los pintores George Cope y Alexander Pope, esto significaba involucrarse con las cosas y las personas asociadas a la propia guerra. En las últimas décadas del siglo XIX, según ha explicado la historiadora del arte Cécile Whiting, surgió un interés retrospectivo por la guerra¹⁷. La conmemoración, como tema y como práctica, recibió especial atención mientras por todo Estados Unidos se erigían monumentos dedicados a la Guerra Civil. El trampantojo sirvió como otro tipo de monumento que plasmaba con precisión objetos reales de la guerra para revivir el conflicto y situarlo en un pasado cada vez más lejano.

Cuadros como *Emblemas de la Guerra Civil* (1888), de Pope¹⁸, y *Atributos de la Guerra Civil del comandante Levi Gheen McCauley* de 1887 [FIG. 10], de Cope, reflejan recuerdos y objetos de soldados concretos de la Unión. Con su disposición vertical, el trampantojo de Cope adquiere un carácter antropomórfico que sugiere la presencia del propio McCauley a través de sus atributos bélicos. Su sombrero, conocido como *kepi*, cuelga sobre un cinturón de cuero, una funda de revólver y una cantimplora suspendida. Ceñidas con un fajín púrpura con borlas, dos espadas cruzadas —una espada de oficial de a pie y un sable de caballería— equilibran la composición, al igual que las dos medallas de guerra dispuestas a ambos lados del sombrero. El cuadro, que funciona como una especie de retrato con objetos de McCauley, reconoce su servicio al ejército de la Unión y probablemente evocaba recuerdos de la batalla tanto entre los veteranos de guerra como entre el público en general¹⁹.

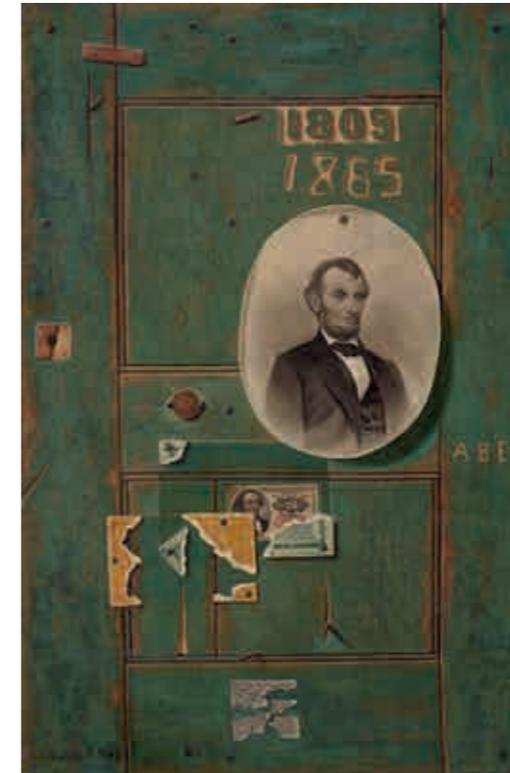
De hecho, la veracidad con la que Cope representó los objetos de McCauley imprimió una nueva inmediatez a un conflicto que había ocurrido hacía más de



15. Véase Mitchell 2015, p. 112; y la ficha de Bellion sobre la obra en Ebert-Schiffner 2002, p. 134.
16. Mitchell 2009, pp. 101-102.
17. Whiting 1997, p. 251.
18. Óleo sobre lienzo, 137,6 x 129,8 cm. Brooklyn, Brooklyn Museum, inv. 66.5.
19. Whiting 1997, p. 253.

FIG. 11
John Haberle, *La chimenea de la abuela*, 1890. Óleo sobre lienzo, 251,5 x 167,6 cm. Detroit, Detroit Institute of Arts. Donación de C. W. Churchill en honor a su padre, inv. 50.31

FIG. 12
John Frederick Peto, *Reminiscencias de 1865*, 1904. Óleo sobre lienzo, 76,2 x 50,8 cm. Mineápolis, Minneapolis Institute of Art, The Julia B. Bigelow Fund by John Bigelow, inv. 44.25



20. *Ibid.*

21. *Ibid.*, p. 259.

22. «The Picture Fooled the Cat», en *Detroit Tribune*, 1890, documentos de John Haberle, en Archives of American Art, Smithsonian, Washington (en adelante AAA).

23. Óleo sobre lienzo, 62 x 51,5 cm. Colección Manoogian.

24. Sill 2009, pp. 45-49; Mitchell 2015, pp. 204-205.

dos décadas. La deslustrada vaina de la espada, el cuero gastado de la funda de la pistola y los bordes deshilachados de las borlas confirmaban la presencia tangible del pasado. Estos objetos, según Whiting, «funcionaban como huellas materiales del pasado y manifestaban la actualidad de una época pasada»²⁰. Sin embargo, también representaban la ausencia de la guerra y lo efímero de la memoria: los objetos de McCauley no solo procedían del pasado, sino que se mostraban con un doble distanciamiento puesto que aparecían representados en una pintura. Doblemente distanciados de su historia, los objetos del trampantojo demostraban la fugacidad del propio recuerdo y la posibilidad de distorsionarlo en el presente. Así pues, los trampantojos sobre la Guerra Civil conmemoraban el conflicto, pero también alteraban las formas de visualizar y recordar el pasado²¹.

El paso del tiempo y la pérdida de las costumbres del pasado fue un tema que también abordaron otros practicantes estadounidenses del trampantojo. *La chimenea de la abuela*, de 1890 [FIG. 11], el mayor trampantojo pintado por John Haberle, muestra restos de un modo de vida antiguo: las mazorcas de maíz colgadas, la ristra de pimientos puestos a secar y la manzana sobre la repisa evocan recuerdos de cuando se cocinaba en la chimenea. El cuadro fue encargado por James T. Abbe, presidente de una empresa de sobres de Springfield, Massachusetts. Abbe le proporcionó a Haberle la mayoría de los objetos del cuadro, incluida la propia chimenea, reliquias familiares que hizo enviar al estudio de Haberle en New Haven, Connecticut. Abbe instaló el cuadro en una larga y oscura sala de su oficina construida específicamente para su exhibición. *La chimenea de la abuela* evocaba recuerdos familiares del pasado, y tal vez proporcionaba sosiego en medio de los rápidos cambios traídos por la industrialización. Los periódicos informaron de que ese sosiego se extendió incluso a un gato que, engañado por el trampantojo de Haberle, se acurrucaba junto a la chimenea²².

Los pintores de trampantojos también incluían objetos relacionados con la memoria nacional. A lo largo de su carrera artística, Haberle plasmó a menudo composiciones de billetes y sellos históricos, siguiendo el rastro de una memoria material para acceder a la historia. *Los cambios del tiempo* (1888)²³ es la obra del artista que conecta más enfáticamente con el pasado: mediante billetes y sellos postales que datan desde la época colonial hasta el momento presente de Haberle, junto con los medallones que incluyen retratos de presidentes estadounidenses «tallados» en un marco de madera simulado, el cuadro insta al espectador a meditar sobre la historia de la nación y sobre las cosas que circulan dentro de ella²⁴. En *Reminiscencias de 1865* de 1904 [FIG. 12], John Peto invita al espectador a reflexionar sobre la figura de Abraham Lincoln. En una puerta de madera se ha clavado con una chincheta un retrato de Lincoln; por encima aparecen grabados en la madera los años del nacimiento y de la muerte del presidente y a la derecha su apodo, «Abe». Estos trampantojos contribuían a la creación tanto de una memoria nacional como de un archivo material al mostrar objetos preciados que evocaban emocional y físicamente vidas perdidas y momentos conmovedores de la historia.

Aunque el trampantojo había sido criticado desde el siglo XVIII como una forma de arte puramente mecánica, también permitió que sus primeros practicantes, como Charles Willson Peale, demostraran su gran pericia técnica. De hecho, para «engañar» con éxito al espectador, los pintores de trampantojos pasaban largos

periodos de tiempo trasladando sus modelos a la pintura; Haberle, por ejemplo, invirtió dos años en crear *La chimenea de la abuela*, y cuatro años en su obra maestra *El cajón de un soltero* (1890-1894) [CAT. 78]. Aunque las reseñas de las obras de Haberle a menudo mencionaban su capacidad para engañar al espectador, con mayor frecuencia destacaban la extraordinaria habilidad necesaria para crear tal efecto. Maravillado por el bordado simulado en uno de sus cuadros, un espectador destacó su «incomensurable paciencia, pues... tuvo que pintar muchos miles de líneas no más anchas que un hilo»²⁵. En el mismo sentido, la historiadora del arte Nika Elder ha argumentado que William Harnett se planteaba sus pinturas como artesanía y las ha relacionado con la habilidad técnica y el trabajo manual que Harnett invertía en sus primeros trabajos como grabador de plata²⁶. Como modo de representación en sí mismo, el trampantojo tenía la capacidad de referirse a la producción de bienes durante la época preindustrial.

Así pues, las décadas que siguieron a la Guerra Civil abrieron nuevas posibilidades para el trampantojo en Estados Unidos. Con un interés renovado en la pintura de objetos marcados por el contacto humano, los artistas exploraron los modos en que las cosas materiales podían reavivar los recuerdos de personas ausentes y la memoria fugaz de la historia nacional. Las pinturas de Cope, Haberle y Peto plasmaron los efectos de la pérdida en varios niveles, ofreciendo así a los espectadores la oportunidad de recordar, procesar y conmemorar el pasado.

EL VALOR DE LA AUSENCIA: EL TRAMPANTOJO EN LA EDAD DORADA

Además de acceder a la historia y la memoria colectiva, el trampantojo tenía la capacidad de insertarse en los problemas más acuciantes de la Edad Dorada. A medida que la industrialización cambiaba la naturaleza y el ritmo de la producción, en el mercado se daban transformaciones paralelas. Los escaparates de los grandes almacenes se llenaron de impresionantes despliegues de productos fabricados en serie tanto en Estados Unidos como en el extranjero, lo que alteró de manera fundamental la relación de los estadounidenses con los objetos. Simultáneamente, en las Exposiciones Universales se exhibían los logros de la nación mediante espectaculares muestras visuales de obras de arte y productos industriales. Se forjaron fortunas individuales que aumentaron la brecha entre ricos y pobres y hubo un aumento paralelo y generalizado en el fraude. Además de políticos corruptos y de falsificaciones cada vez más comunes, los periódicos se llenaron de noticias sobre campañas de censura contra las imágenes «escandalosas» y de advertencias sobre estafas. El trampantojo volvió a cobrar relevancia en una cultura en la que abundaban la tergiversación y el engaño.

Una de las formas en que los pintores de trampantojos aludieron a estos engaños fue a través de la representación del dinero. La política monetaria se convirtió en un tema central de la política estadounidense durante las últimas décadas del siglo XIX. Las depresiones económicas, los debates en torno al patrón oro y la deflación suscitaron la preocupación por el valor del dinero. La falsificación también se extendió en el periodo posterior a la Guerra Civil; se calcula que en 1865 el 40% del dinero en circulación era falso²⁷. Los trampantojos que mostraban dinero reflejaban estas preocupaciones económicas y políticas, pero también exhibían una irónica ambivalencia hacia la

25. «A Japanese Corner», en *Morning News*, 16 de julio de 1898, en AAA.

26. Elder 2016.

27. Nygren 1988, p. 135; Mitchell 2009, p. 104.

FIG. 13
William Michael Harnett, *Escena de fumador*, 1877. Óleo sobre lienzo, 15,5 × 20, 5 cm. Colección privada



28. Por ejemplo, en 1889 Haberle expuso en el Art Institute de Chicago el cuadro titulado *U. S. A.*, en el que había pintado unos billetes. La respuesta de los críticos fue acusarle de presentar un *collage* de un billete real pegado sobre el lienzo. Haberle acabó sometiendo su obra a un examen científico para demostrar su autenticidad. Sill 2009, p. 37.

29. Evans 2012, p. 71.

30. Leja 2006, p. 151.

31. Barrett 2019.

relación entre la representación ilusionista del dinero, la falsificación y el valor. Harnett fue el primero en pintar este tipo de cuadros. En 1886 fue detenido e interrogado por el Servicio Secreto de Estados Unidos bajo acusaciones de falsificación, y poco después abandonó la práctica.

Otros pintores de trampantojos no cedieron a estas advertencias. En *El cajón de un soltero*, Haberle incluyó una serie de billetes pintados en el lado izquierdo del lienzo. También escribió un texto en un billete obsoleto de moneda extranjera: «Este billete, junto con mucho dinero falso, fue intervenido por los agentes... Los expertos afirman que es auténtico». Además, en los cuatro recortes de periódico que aparecen en la pintura, Haberle invocó anteriores acusaciones de falsificación contra sus cuadros²⁸. El pintor de trampantojos francés Victor Dubreuil [VÉASE FIG. 56] llevó las provocaciones de Haberle aún más lejos. El artista no solo robó en su banco y se enfrentó a órdenes de arresto por falsificación y malversación de fondos, sino que uno de sus cuadros se utilizó en Nueva York como reclamo en una estafa de salón de las conocidas como «productos verdes» en la década de 1890²⁹.

Así pues, los trampantojos que representaban el dinero no solo aludían a las incertidumbres que rodeaban a la falsificación, sino que también contribuían a esas ansiedades. ¿Cómo se crea el valor?, se preguntaban, ¿y quién lo crea? ¿Dónde reside el valor? ¿Y qué ocurre con el dinero cuando deja de tener valor? Estos cuadros rechazaban la habitual asociación de dinero y valor y revelaban cómo la materialidad del dinero funcionaba con independencia de las nociones de valor económico.

Los trampantojos que reflejaban bienes producidos dentro de la nueva economía de mercado crearon una conciencia similar. Aunque casi siempre incluían objetos usados y desgastados por el tiempo, sus cuidadas composiciones y la atención que prestaban a la superficie y a la textura también los asociaban con las exposiciones de productos comerciales. El historiador del arte Michael Leja ha vinculado el impulso de tocar los objetos que aparecen en las pinturas de Harnett con el deseo de bienes de consumo y ha sugerido que los cuadros persuadían al espectador de la gratificación mágica que prometían los objetos. Sin embargo, en tanto que engaños pintados, los trampantojos también advertían al espectador de la naturaleza ilusoria y efímera de tales satisfacciones³⁰. Obsérvense, por ejemplo, los cuadros de Harnett relacionados con el hábito de fumar. En un momento en el que el mercado del tabaco estaba en pleno auge, el pintor creó obras como *Escena de fumador* de 1877 [FIG. 13] en las que reflejaba marcas comerciales fácilmente reconocibles. El bote abierto, el tabaco derramado, las cerillas gastadas y la pipa inclinada apelan a los sentidos del espectador, que tiene la sensación de que puede coger y encender la pipa para su propio disfrute. Sin embargo, como afirma el historiador del arte Ross Barrett, los cuadros de Harnett sobre el tabaco también exploraban sutilmente las conexiones de este con la muerte y la enfermedad; detalles como las brasas encendidas sugieren una conflagración, mientras que el ambiguo escenario implica peligro y las sombras profundas evocan la capacidad del tabaco para contaminar tanto el entorno como la salud de una persona³¹. Al igual que los trampantojos sobre el dinero, las ausencias de *Escena de fumador* resultan inquietantes y animan al espectador a cuestionar las fantasías sobre el acto de fumar que prometen los anuncios.

Otro tema muy popular entre los pintores de trampantojos era la representación de imágenes y artículos impresos efímeros que circulaban en la Edad Dorada. *El cajón de un soltero* de Haberle es una obra maestra del trampantojo que presenta varios tipos de productos de papel: además de billetes y recortes de periódico, incluye una caricatura de un dandi victoriano, sellos, resguardos de entradas, naipes, la portada de un folleto, una tarjeta fotográfica y otras imágenes de fotografías. La historiadora del arte Amy Werbel ha interpretado el cuadro como una muestra de la resistencia de Haberle a la censura generalizada de la época. Las fotografías de mujeres, explica Werbel, eran omnipresentes e inmediatamente perseguidas por las fuerzas del orden. La representación de modelos desnudas en fotografías y pinturas artísticas era especialmente cuestionada y solía conducir a juicios por pornografía. Al representar con tanto realismo imágenes que estaban en el límite de lo legal, Haberle insertó su pintura en los debates de la época sobre el desnudo y la censura. También implicaba a los espectadores, que al contemplar sus representaciones pintadas estaban potencialmente violando la ley³². Mientras Raphaele Peale cubría su Venus desnuda con un paño blanco, Haberle lo ponía todo a la vista, trasladando el acto y la responsabilidad de mirar directamente al espectador.

En una época caracterizada por los rápidos cambios y la proliferación de objetos materiales, los artistas recurrieron al trampantojo para abordar temas de actualidad que iban desde la economía hasta la cultura del consumo y la ley. Cuando los espectadores se involucraban en las pinturas para descubrir los mecanismos visuales del trampantojo, dejaban de ser meros observadores pasivos de estos temas para convertirse en colaboradores activos. En otras palabras, los trampantojos animaban al espectador a ver y sentir conscientemente de maneras que reflejaban los debates más acuciantes de la época. El alcance y las posibilidades del trampantojo eran, al parecer, infinitos.

CONCLUSIÓN: EL TRAMPANTOJO EN EL SIGLO XX

Aunque la mayor producción de trampantojos en Estados Unidos se dio entre las décadas de 1870 y 1890, los artistas siguieron recurriendo a esta forma artística hasta bien entrado el siglo xx. Tras la Primera Guerra Mundial y la Gran Depresión, el trampantojo resurgió bajo los auspicios del surrealismo. Artistas estadounidenses como Ivan Albright, Philip Evergood y John Wilde lo practicaron a través del realismo mágico, una estética estrechamente vinculada a las fantasías oníricas de la pintura surrealista. Obras como *El retrato de Dorian Gray* de Albright, de 1943-1944 [FIG. 14] combinan un realismo intenso con colores estridentes para captar la extrañeza y el espectáculo de lo cotidiano³³. Artistas como Jasper Johns o Andy Warhol experimentaron con el trampantojo, llevándolo más allá de la superficie pintada del lienzo a objetos tridimensionales como latas de cerveza simuladas, pinceles y una pila de cajas de la marca Brillo. Estas obras retan conceptualmente al espectador a determinar qué son exactamente. Al igual que las pinturas de tabaco de Harnett, eligen como tema objetos cotidianos fabricados en serie y ponen a prueba las nociones de realidad y valor.

En la escultura, los trampantojos más engañosos son obra del artista estadounidense Duane Hanson, aunque él nunca los describió como tales. Su trabajo se prolongó hasta la década de 1990 y fue especialmente conocido por sus



32. Werbel 2020.

33. Mitchell 2009, p. 105; véase también Richmond-Moll 2021.

FIG. 14

Ivan Albright, *El retrato de Dorian Gray*, 1943-1944. Óleo sobre lienzo, 215,9 × 106,7 cm. Chicago, Art Institute of Chicago. Donación de Ivan Albright, inv. 1977.21

FIG. 15

Duane Hanson, *Turistas II*, 1988. Fibra de vidrio y técnica mixta con accesorios, tamaño natural. Londres, Saatchi Gallery



insólitas esculturas de gente corriente. Su método consistía en hacer moldes de modelos vivos que luego pintaba meticulosamente y adornaba con pelo, uñas, ropa y otros accesorios reales. El resultado es realmente asombroso. Al pasar junto a *Turistas II* (1988) [FIG. 15] en una galería, las figuras esculpidas podrían confundirse fácilmente con personas reales que se han detenido a mirar una obra de arte cercana. Al carecer de pedestal y de cartela visible en la pared, las esculturas afirman rotundamente su presencia en el espacio del espectador. A menudo el efecto que producen es de desorientación, ya que el espectador quiere mirar a las figuras y a la vez evitar el contacto visual. Hanson explicó que, más que tratar de engañar al público, su intención era provocar una sensación de conexión con los «tipos» americanos cotidianos³⁴. Sin embargo, el sentido del humor y el engaño subyacen a sus esculturas, relacionándolas con algunos de los ejemplos tempranos de trampantojos estadounidenses. Tal vez lo más significativo sea que las esculturas de Hanson dejaban claro que mirar un trampantojo era, en última instancia, mirarse a sí mismo. Cuando los espectadores examinaban *Turistas II*, no solo se identificaban con las figuras representadas, sino que también tomaban conciencia de su propio cuerpo en el acto de percibir. De hecho, el proceso de determinar la construcción y los mecanismos del engaño de cualquier trampantojo a menudo revelaba más sobre el espectador que sobre la propia obra de arte³⁵.

El trampantojo nunca ha desaparecido realmente de la historia del arte estadounidense. Como estilo y modo de creación artística, ha resurgido intermitentemente desde la fundación de la nación y ha aparecido en retratos, en bodegones y en el ilusionismo «puro» de cartas pintadas, trofeos de caza, atributos de guerra, comida y esculturas. Al instar al espectador a mirar con atención, estas obras cuestionan las verdades aceptadas, la naturaleza de la realidad, la memoria y la propia práctica del discernimiento. A lo largo de la historia del arte estadounidense, las ausencias de los trampantojos dieron lugar a una abundancia productiva que permitió a los espectadores navegar por el cambiante terreno de la vida. Es esta dialéctica de ausencia y abundancia la que sigue alimentando nuestra fascinación por el género en la actualidad.

34. «Duane Hanson», Saatchi Gallery, en https://www.saatchigallery.com/artist/duane_hanson, consultado el 22 de septiembre de 2021.

35. Para más información sobre el trampantojo y el cuerpo, véase Nassif en prensa.



Caesar van Everdingen,
Trampantojo con busto de Venus, 1665
[detalle de CAT. 94]



FIG. 16
Baldassare Peruzzi, sala de
perspectivas en Villa Farnesina
(Roma), hacia 1511

Sabemos que el trampantojo urbano utiliza como soporte la cara exterior de las medianerías, tapias o muretes e incluso las fachadas de los edificios. Como el visitante habrá podido comprobar en esta exposición no figura ninguna muestra de trampantojo urbano. Está claro que cabrían dos posibilidades: o bien mostrar los dibujos previos que el artista haya realizado para su obra o la fotografía de la obra terminada; o incluso ambas cosas. Pero en una exposición que muestra los temas más representativos sobre el arte del trampantojo en la pintura de caballete no tienen cabida ninguna de esas opciones.

Por otra parte, como bien dice Elena García Gayo, «el interés del arte en el espacio público es que, aunque se intervenga en la calle, no es trasladable, puesto que lo que viaja a la galería es la experiencia transformada del artista»¹.

Sin embargo, se me ha pedido, con muy buen criterio, que escriba para el catálogo sobre esta modalidad del trampantojo para completar la visión de lo que esta expresión artística significa.

Aunque en alguno de los otros artículos de este catálogo seguramente se habrá incluido la definición de trampantojo me parece conveniente ponerla aquí por si algún lector quisiera leer primero este artículo. Por la misma razón me veo en la obligación de hablar también, aunque sea brevemente, de los orígenes históricos del trampantojo.

El diccionario de la Real Academia Española, en su edición del Tricentenario revisada en 2020, define trampantojo, calificando el término de coloquial, de la siguiente manera: «Trampa o ilusión con que se engaña a alguien haciéndole ver lo que no es».

El engaño del trampantojo se viene practicando en el arte de la pintura desde la Antigüedad. Plinio el Viejo nos narra la conocida anécdota de los pintores griegos Zeuxis y Parrasio relativa al concurso en que las uvas pintadas por el primero engañaron a los pájaros, mientras que la tela que cubría la pintura de Parrasio engañó al propio Zeuxis, ya que la tela era en sí la pintura. En el Renacimiento, con el desarrollo de la perspectiva, se retomó esta ficción sobre las paredes y los techos, planos o abovedados, del interior de los palacios y casas señoriales, así como en las bóvedas y cúpulas de las iglesias. En muchos casos techos, bóvedas o cúpulas se utilizaban para crear arquitecturas fingidas que aparentemente continuaban la arquitectura real de la estancia o nave, con lo que se conseguía el engaño de hacer ver que ese espacio interior tenía mayor altura de la que tenía en realidad.

Podemos encontrar numerosos ejemplos de estas obras por toda Europa, aunque principalmente en Italia, que es donde nació. En España también contamos con

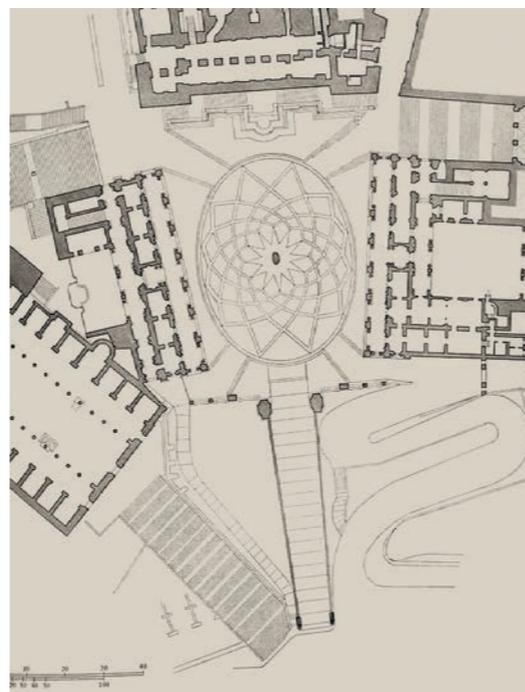
1. García Gayo 2019, p. 157.

muchas muestras, de las que citaré dos de las más conocidas: los frescos de las cúpulas de las iglesias de San Antonio de los Alemanes y San Antonio de la Florida, los dos sitios en Madrid². En la primera, con planta elíptica, Francisco Rizi pinta como prolongación de la arquitectura real de la iglesia una arquitectura fingida que remata en una balaustrada que se abre al cielo, en el que Juan Carreño de Miranda pinta el ascenso a los cielos del santo portugués flanqueado por ángeles (hacia 1662). En la otra iglesia, de planta circular, Goya pinta el milagro de san Antonio resucitando a un muerto (1798) y la arquitectura fingida que representa es una simple barandilla de barrotes de hierro con pasamanos de madera a cuyo alrededor sitúa numerosos personajes del momento en que Goya realiza la pintura, los cuales contemplan al santo que, desde una pequeña elevación, efectúa el milagro, todo ello en un paisaje con un árbol y algunos montes bajos rodeando la cúpula. Tanto la arquitectura fingida de Rizi como la barandilla de Goya son cuadraturas para aumentar la altura del espacio real.

El término cuadratura se aplica a las pinturas realizadas en las bóvedas y cúpulas, probablemente derivado de la cuadrícula que los artistas debían emplear para proyectar la perspectiva plana sobre la superficie curva de la bóveda³. Naturalmente todas estas obras eran pintadas en un interior y entre ellas la muy conocida sala de las perspectivas en Villa Farnesina, obra de Baldassare Peruzzi, en la que él mismo pinta en 1511 en una de las paredes un grandioso trampantojo que consiste en un enorme hueco con cuatro columnas gigantes de mármol que se abre al exterior, a una especie de terraza con su balaustrada de piedra desde la que se divisa la ciudad de Roma, cuyas vistas aparecen entre las columnas [FIG. 16]. Traigo aquí este ejemplo porque, aun siendo una pintura de interior, nos muestra una vista de la ciudad, que es donde debemos considerar la idea del trampantojo urbano.

El llamado propiamente trampantojo urbano es un trampantojo de exterior, es decir, aquel que puede ser visto por el transeúnte que recorre la ciudad sin que tenga que entrar en ningún edificio. Por tanto, solo se podrá dar en las calles y plazas de las ciudades.

Hay dos clases y, por tanto, dos maneras de conseguirlo. La primera es puramente arquitectónica y consiste en disponer las fachadas de los edificios u otros elementos de éstos —puertas, ventanas, escaleras, así como el pavimento— de manera que produzcan una sensación distinta a lo que realmente corresponde a su disposición, es decir, crear una ilusión. El ejemplo más evidente y conocido es la plaza del Campidoglio de Roma [FIGS. 17A y 17B]. Miguel Ángel realizó esta obra en tres etapas debido a cuestiones económicas. En la primera etapa (1537-1538) situó la estatua del emperador Marco Aurelio en el centro de la plaza mirando hacia el Vaticano, estructurando el espacio y dotándolo de un carácter simbólico. En la segunda etapa (1538-1554) construyó el acceso a la plaza comunicándola con la ciudad baja mediante una *cordónata*, o sea una calle en pendiente provista de peldaños de amplia huella en pendiente y contrahuella muy baja para mayor facilidad de acceso cuyo eje coincidía con el de la plaza. Pero lo que más interesa aquí es que, como podemos ver en la planta, esta calle se va ensanchando insensiblemente creando la ilusión óptica de que no tiene tanto recorrido como tiene en realidad. La tercera etapa se inició en 1561, y el fallecimiento de Miguel Ángel en 1564, aunque la obra no estaba acabada del todo, supuso el ordenamiento definitivo de la plaza. Planificó un nuevo edificio (el *Palazzo Nuovo*) que cerraba la plaza por el norte conformando con los dos



2. Ambas han sido objeto de estudio por mi parte en la ponencia que presenté a un congreso organizado por el Departamento de Historia de la Universidad Federal de Minas Gerais (Brasil) en 2015, publicada en Moraes Mello 2016.

3. Para las nociones básicas de la perspectiva, como la perspectiva aérea y algunas de sus aplicaciones tal que la pintura de techos y bóvedas, la cuadratura, la anamorfosis y la perspectiva teatral, a las que hace referencia este artículo, se pueden consultar mis libros *Imágenes de la perspectiva* (Navarro de Zuvillaga 1997), *Mirando a través* (Navarro de Zuvillaga 2000) y *Forma y representación* (Navarro de Zuvillaga 2008).

FIGS. 17A Y 17B
Vista y planta de la plaza del Campidoglio de Roma, diseñada por Miguel Ángel, 1537-1564

FIG. 18
Puerta sesgada de Pézenas, siglo XVI



edificios laterales un espacio trapezoidal y modificando las fachadas de éstos, aunque se construyó ya desaparecido Miguel Ángel. Este espacio trapezoidal convergente hacia la *cordónata* modifica la perspectiva de la plaza de la misma forma que lo hace la *Cordonata Capitolina*, creando así un doble trampantojo: primero con la escalera de acceso y luego con el espacio de la plaza.

Otro ejemplo es la puerta sesgada de Pézenas del siglo XVI [FIG. 18]. Se trata de una anamorfosis tridimensional que solo puede ser vista como normal desde una determinada posición del observador. Esto se debe a que la calle en la que está es muy estrecha, y se hizo así para que al acceder por un callejón lateral se viera en su forma original. Si bien, al acercarse a ella uno toma conciencia poco a poco de la deformación. Así se descubre el sesgo del arco, que las columnas son de sección oval y que las metopas y triglifos que ornan el friso van aumentando de tamaño hacia la izquierda con objeto de que desde el punto de vista adecuado aparenten ser del mismo tamaño.

Dando un salto en el tiempo nos venimos a nuestros días y encontramos ejemplos de edificios que de una u otra manera engañan a nuestra vista. Un ejemplo es el hotel Smart Conect, construido por el arquitecto brasileño Fernando Peixoto en Salvador de Bahía en el año 2002 [FIG. 19] que, al igual que en otros edificios, decora sus fachadas con esquemas geométricos en blanco y negro. En este caso producen por un lado la sensación de volumen aparentando formas piramidales, y por otro, hacen desaparecer las aristas de las esquinas rompiendo totalmente a la vista el volumen real del edificio.

También están los apartamentos Kiral en Colonia Juárez (Ciudad de México), construido en 2011 por Arquitectura en Movimiento Workshop, edificio en el que las barandillas de las terrazas —que destacan sobre una fachada uniformemente acristalada— producen una sensación de movimiento debido a su diseño ondulado [FIG. 20]. Tanto este recurso como el del ejemplo anterior están inspirados en el Op Art.

Otra manera de crear trampantojo urbano con la arquitectura es utilizar las fachadas y las medianerías de los edificios o las tapias de los jardines o solares, así como los pavimentos urbanos, como soporte para representar en ellos ilusiones diversas con técnicas pictóricas. Se trata, por tanto, de trampantojos pictóricos con motivos varios, en muchas ocasiones arquitectónicos, sobre elementos de la propia arquitectura, como son sus fachadas. Así es que en el trampantojo urbano la arquitectura está siempre presente, aunque sea como soporte.

El arte urbano —también conocido como *street art*— se ha extendido por las ciudades del mundo de forma creciente en los últimos años. Es un tema mucho más amplio de lo que pudiera parecer que, como veremos, ha llegado a los museos y desde hace algún tiempo es objeto de atención por parte de la crítica académica. Dado que no dispongo de mucho espacio me limitaré a dar algunos datos acerca de sus orígenes y su evolución, así como algunos nombres de los artistas más importantes y a mostrar algunas de sus obras. Los antecedentes de esta manifestación artística están en los movimientos juveniles de protesta, principalmente el de 1968 en París, y en la influencia de la Internacional Situacionista. En los años 70 se hizo famoso Richard Hambleton, una de cuyas obras más conocidas, *Shadowman*, una inquietante silueta de un hombre en negro, inundó las calles de Nueva York y también de algunas ciudades europeas, incluida

Madrid (soy testigo). En los años 80 se dieron a conocer también en Nueva York Jean-Michel Basquiat y Keith Haring. La técnica más utilizada era el grafiti, sobre todo con motivos sencillos como la firma del grafitero; en Madrid se hizo famoso también en los años 80 el que firmaba como *Muelle* (también soy testigo). Este artista ha merecido que el Ayuntamiento de Madrid diera en 2016 su nombre a un jardín del barrio de La Latina. Hoy en día hay numerosos artistas en distintos países y hasta empresas que se dedican a realizar obras de este tipo de arte.

En España existen varias localidades en las que abunda el arte urbano, propiciado en muchos casos por los propios ayuntamientos. Desde las grandes urbes Madrid, Barcelona, Valencia, Sevilla, Zaragoza, pasando por otras de mediano tamaño como Málaga, Granada, Zamora, hasta poblaciones más pequeñas como Orihuela, Elda y Navacerrada, localidades de muy distintas dimensiones en las que el arte urbano ha alcanzado notable repercusión. El caso de Orihuela es digno de mención, pues desde 1976, año en que la Asamblea Democrática de la localidad decidió homenajear a su gran poeta Miguel Hernández, se repite anualmente una convocatoria que ha dado lugar a cerca de cuarenta murales, restaurando los que lo requieren y creando otros nuevos.

Hay muchas ciudades en todo el mundo que convocan festivales de arte de calle en los que la mayor parte de las obras que se presentan son murales y grafitis aunque, como vamos a ver, los trampantojos no escasean. El arte urbano empezó con ejemplos como los citados y conservó en muchos casos su espíritu crítico y de protesta, llegando a sofisticarse con la creación de trampantojos, tanto sobre paredes como sobre el suelo, sin olvidar los vagones del metro y del tren, los autobuses y hasta las furgonetas. Claro es que muchas de sus manifestaciones son de carácter ilegal. Sin embargo, el arte urbano ha llegado a exhibirse en ocasiones en los museos e incluso se han creado museos nuevos dedicados a él, como el Museo de Arte Callejero de San Petersburgo, el Urban Nation Museum de Berlín y el Street Art Museum de Ámsterdam. En España se han realizado algunas exposiciones como la titulada *Arte urbano: de la calle al museo* que tuvo lugar en el Museo de Bellas Artes de Murcia en 2017, en la que se presentaron obras de multitud de artistas de distintos países. El caso de Murcia es singular, ya que esta ciudad creó en 2015 la Oficina Municipal del Grafiti con un doble cometido: limpiar el paisaje urbano de la «invasión grafitera» y promocionar el arte urbano. También se ha realizado en el Círculo de Bellas Artes de Madrid una exposición titulada *Banksy. The street is a canvas*, inaugurada a finales de 2020. El comisario de esta exposición dice en el catálogo: «Banksy ha adquirido la categoría de fenómeno y es uno de los artistas más brillantes e importantes de nuestro tiempo. Su trabajo es un desafío para el sistema, una protesta, una marca extremadamente bien construida, un misterio, una desobediencia a la ley...». Vemos pues que el arte urbano ha alcanzado cotas muy altas en el mundo artístico. Así, no es de extrañar que la obra de los artistas más reconocidos de esta expresión artística, como Banksy, Müller, Beever y otros, haya sido objeto de tesis doctorales y libros.

En el arte callejero de las ciudades hay que distinguir entre una perspectiva realizada sobre una fachada, un muro ciego de un edificio o un pavimento de calle y un trampantojo sobre esas mismas superficies. Al igual que no todos los cuadros que representan un motivo en perspectiva son trampantojos, no todas las pinturas realizadas en perspectiva sobre muros o pavimentos exteriores lo son. ¿Qué es lo que diferencia una cosa de otra?

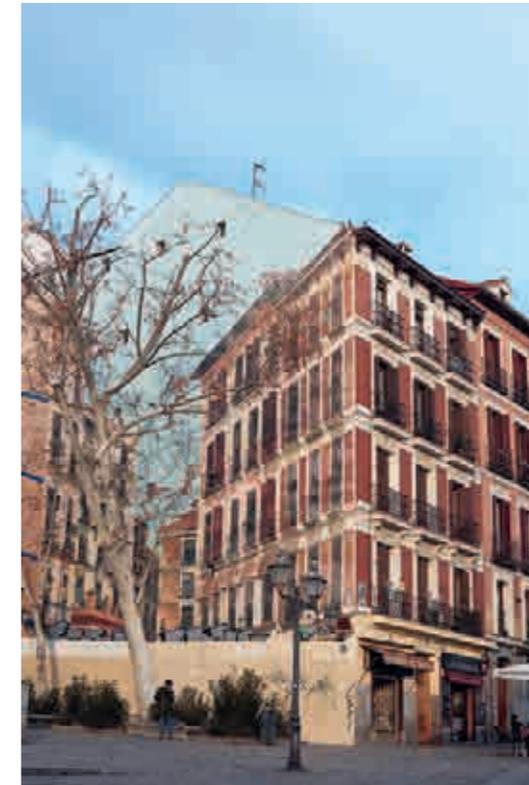
FIG. 19
Fernando Peixoto, Smart Conect Hotel, Salvador de Bahía (Brasil), 2002



FIG. 20
Arquitectura en Movimiento Workshop, Apartamentos Kiral en Colonia Juárez, Ciudad de México, 2011



FIG. 21
Alberto Pirrongelli, fachada en la plaza de los Carros de Madrid, 1999



Acorde a la definición de trampantojo que citamos, en los cuadros presentados en esta exposición vemos multitud de ejemplos en los que la superficie de la tela del cuadro es un plano del que salen hacia dentro o hacia fuera distintos elementos, incluso figuras humanas, u otros más pequeños, como una mano o una mosca. Los más efectistas son los que sobresalen hacia fuera y un buen ejemplo es el conocido cuadro *Huyendo de la crítica* de Pere Borrell del Caso (1874) [CAT. 20]. En muchos otros casos se coloca una cortina o un paño o bien un paramento vertical en primer plano y se juega igualmente hacia dentro o hacia fuera o incluso en ambos sentidos [VÉANSE CATS. 26 y 32].

Pues igualmente se puede hacer sobre la superficie de una fachada, de un muro, de una tapia o del pavimento, ya sea la acera o la calzada.

¿Qué medios utilizan estos artistas para conseguir sus imágenes efectistas? Pues los mismos que los artistas que realizan trampantojos sobre lienzos en la pintura de caballete, es decir, siempre la perspectiva en sus distintas modalidades. La perspectiva lineal que, como su nombre indica, tiene que ver con la disposición de las líneas y los puntos de fuga, un caso particular de ésta denominada perspectiva anamórfica o anamorfosis y la perspectiva aérea, que recurre a la disminución del tamaño, a la imprecisión de los contornos y a la difuminación de los colores de acuerdo con la distancia de los tres con respecto al observador (el punto de vista de la perspectiva). La perspectiva aérea acompaña siempre a las otras dos clases de perspectiva.

Eso sí, las técnicas empleadas en el arte callejero son completamente distintas a las del fresco y el óleo que se emplea en la pintura de caballete. Así Banksy utiliza el esténcil y el aerosol, Shepard Fairey (OBEY) pegatina y aerosol y muchos otros directamente pintura acrílica sobre los paramentos. Es de notar la técnica utilizada por Julian Beever para sus anamorfosis callejeras: tizas de colores. También la de Nihalani, que utiliza cintas adhesivas de distintos colores. En fin, las técnicas son muy variadas.

Los artistas y obras de esta expresión artística que aquí presento son de los más reconocidos, lo que quiere decir que lo hacen muy bien. Porque la calidad de las obras es importante siempre.

Voy a plantear una clasificación de los trampantojos urbanos con objeto de que podamos ver su variedad y la manera en que los artistas utilizan los distintos elementos. Empezaremos viendo los trampantojos que se realizan sobre una pared, muro o tapia exterior. Esta será la clase A, en la que habremos de considerar varios apartados.

A. DE PARED

La pared como lienzo: trampantojo clásico, aunque urbano

En este apartado podemos distinguir varias modalidades. Una es cuando la pintura sobre una medianería completa la fachada real con la fachada fingida, es decir convertir en fachada lo que es una medianería o muro ciego a base de pintar sobre ella una fachada inexistente que hace juego con la real. Un buen ejemplo de ello es la fachada en trampantojo pintada por Alberto Pirrongelli en 1999 en la plaza de los Carros en Madrid [FIG. 21]. Tiene el inconveniente de que los ventanucos reales practicados en la medianería que sirve de soporte

al trampantojo desmienten el engaño, al igual que el azul del cielo pintado en relación con el del cielo real (no digamos si está nublado); pero el hecho de estar muy bien pintado por quien fue gran cartelista de los cines madrileños en la época en que se pintaban carteles anunciando las películas en las fachadas de los cines hace que la primera impresión sea de trampantojo. Navalcarnero se ha convertido en un museo al aire libre dedicado a las obras de Pirrongelli, pues muchas fachadas de sus calles están pintadas por él, siendo muchas trampantojos.

Otra modalidad de este apartado consiste en completar la fachada existente con elementos que no posee, pero con visos de realidad, lo que podríamos denominar trampantojo como complemento arquitectónico, como pueden ser ventanas o balcones u otros. Un ejemplo es esta ventanita en una pared de Estambul a la que el artista español Pejac añadió en 2014 unas enormes contraventanas fingidas pintadas sobre el muro [FIG. 22]. La realización es magnífica.

Estos motivos pueden ir acompañados de figuras humanas o personajes que le prestan más vida al engaño, pero cuyo inconveniente es que al ser lógicamente figuras inmóviles también le restan credibilidad.

Por último, está la modalidad puramente pictórica que consiste en utilizar la fachada ciega como si fuera el lienzo de un cuadro y pintar sobre ella un auténtico trampantojo. Este último caso es el de la obra de Banksy titulada *Sweep it under the carpet* [FIG. 23] que en cierto modo nos remite a la pintura de Parrasio citada más arriba en la que el engaño consistía en que la tela que aparentemente tapaba la pintura era la pintura en sí misma. Esta obra es muy interesante porque transforma la pared de ladrillos en lienzo ficticio con lo que la doncella queda por delante de lo que se supone es la superficie de la pintura y, además, al levantar ésta la tela no solo presenta algo que queda por detrás de esa misma superficie, sino que muestra la auténtica pared de ladrillo en su color, con lo que nos desvela el engaño que hace al ojo al tiempo que refuerza el propio engaño.

Trampantojo escultórico

Permítaseme esta pequeña licencia, ya que la siguiente obra no es un trampantojo como las demás, pero tiene algo de engaño. La escultura se titula *Le passe-muraille* [FIG. 25] y la realizó en 1989 Jean Marais, más conocido como actor y amante de Jean Cocteau. Está basada en una obra del escritor Marcel Aymé de 1943 que cuenta la historia de un funcionario del registro que, gracias a unas pastillas que le proporciona un médico, puede atravesar las paredes. Un día que le dolía la cabeza tomó dos dosis de analgésico y la mezcla con las otras pastillas hizo que su facilidad para atravesar las paredes comenzase a fallar hasta que quedó atrapado en un muro para siempre. Esta historia de Aymé es lo que podríamos llamar un trampantojo literario, porque tratándose de algo imposible lo cuenta tan bien que nos engaña y lo creemos real. A partir de esta historia, Marais realiza su escultura de manera que la figura del protagonista sobresale en parte de la superficie del muro, recordándonos esos trampantojos pictóricos en que la figura parece salir del plano del lienzo [VÉASE CAT. 20].

Trampantojo de interacción o interrelación

En esta modalidad se relaciona lo pintado en la pared con algún elemento real próximo a la pared, como es el caso de la cabina telefónica realizada por Banksy en Cheltenham en 2014 [FIG. 24]. En este trampantojo vemos una cabina telefónica real en cuyo interior una chica real está hablando por teléfono. En la tapia blanca

FIG. 22
Pejac, *Ventana*, Estambul, 2014



FIG. 23
Banksy, *Sweep it under the carpet*, Hoxton, Londres, 2007



FIG. 24
Banksy, *Cabina telefónica*, Cheltenham, 2014



FIG. 25
Jean Marais, *El paso de la pared*, París, Place Marcel Aymé, 1989



FIG. 26
Nihalani, *Escalera*, Brooklyn

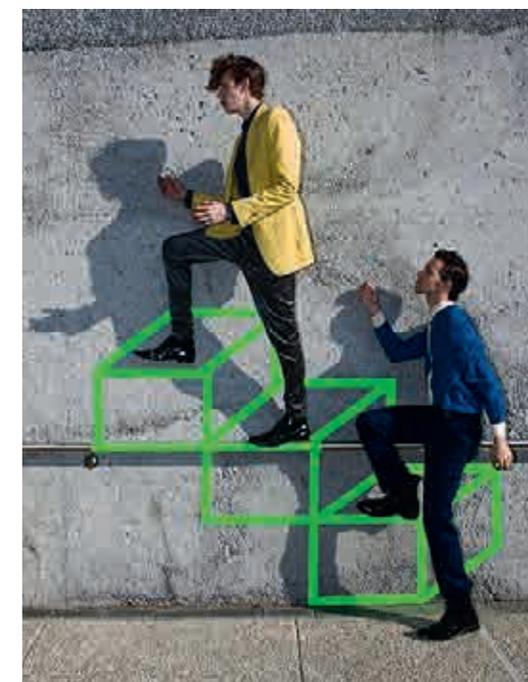


FIG. 27
Julian Beaver, *Hagan que la pobreza sea historia*, Edimburgo, 2005

FIG. 28
La obra de la figura anterior desde otro punto de vista



FIG. 29
Edgar Mueller, *Cascada*, Prairie Art Festival in Moose Jaw, Canadá, julio de 2007

FIG. 30
La obra de la figura anterior desde otro punto de vista



que queda detrás de la cabina el artista ha pintado tres siniestros personajes, los tres con gafas oscuras y gabardina. Solo uno no lleva sombrero. Responden a la imagen tópica del espía. De hecho, lo que están haciendo es escuchar y grabar la conversación telefónica que mantiene la chica mediante tres grabadoras diferentes. Es de notar la antena parabólica también pintada en la tapia cuya imagen queda muy realista al haber pintado también la supuesta sombra que la antena arroja sobre la tapia. Naturalmente la foto que vemos está tomada desde una posición en la que los artilugios que utilizan los espías para poder realizar la grabación se ven en la posición adecuada con respecto a la cabina. Huelga decir que en el momento que la cámara de fotos se desplazara hacia la izquierda o hacia la derecha, hacia arriba o hacia abajo, hacia delante o hacia atrás, la propia cabina taparía algunos o todos los artilugios de grabación o dejaría al personaje de la izquierda, así como el de detrás a la derecha, sin el contacto que sus aparatos deben tener con la cabina para poder efectuar la grabación.

Dentro de este apartado podemos considerar también una obra de Nihalani titulada *Escalera* [FIG. 26] que consiste en tres peldaños representados sobre una pared mediante una cinta adhesiva de color verde. Los peldaños son simples paralelepípedos representados en perspectiva axonométrica, que se diferencia de la perspectiva clásica en que no tiene puntos de fuga, es decir, que las rectas paralelas no concurren en un punto, sino que aparecen como tales paralelas.

He traído esta obra a este apartado porque, aunque la representación de los peldaños en sí, sin seres humanos, ya supone un trampantojo, no cabe duda de que la fotografía en la que aparecen dos jóvenes haciendo como que suben por los peldaños refuerza el carácter engañoso del trampantojo. Sin embargo, si nos fijamos en las sombras que estos chicos producen vemos que se trata de sus sombras sobre la pared y no sobre los peldaños, donde serían sombras quebradas sobre los distintos planos que supuestamente los forman. Esto obviamente va en contra del engaño, pero si no analizamos las sombras el efecto es impresionante, ya que el joven de detrás parece realmente estar pasando del plano de la acera real en la que sin duda se apoya con su pierna izquierda al primer escalón donde aparenta posar su pie derecho. ¿Cómo es que el otro joven puede apoyar su pierna izquierda sobre un escalón ficticio? Porque si nos fijamos bien vemos que hay un pasamanos de acero inoxidable anclado a la pared que está convenientemente separado de la misma, lo que el artista ha aprovechado para situar una de las líneas horizontales que configuran los peldaños, la que corresponde a la altura del segundo peldaño, sobre dicho pasamanos. Esto permite a dicho joven posar su pie izquierdo sobre el pasamanos y levantar la otra pierna de forma que su pie quede aparentemente posado sobre la huella del tercer y último escalón (sin duda apoya su mano derecha sobre la pared para mantener mejor el equilibrio). Por supuesto esto requiere que los jóvenes sigan las indicaciones del fotógrafo, muy posiblemente el propio artista, sobre dónde colocar sus pies para que todo quede a la vista como debe para producir el efecto ilusorio que se busca. Por lo tanto, el trampantojo de la escalera magnifica su engaño, pese a las sombras, gracias a su interrelación con los jóvenes de carne y hueso.

No conviene olvidar que si nos alejásemos del punto de vista con que se ha tomado esta foto hacia un lado u otro la ilusión desaparecería, tanto más cuanto más lejos estemos de dicho punto. Por lo tanto, se podría decir que se trata de una curiosa y novedosa anamorfosis, como en el caso de la cabina

telefónica de Banksy que tiene más que ver con la escenografía teatral, planteada de forma muy diferente a las que vamos a ver a continuación.

B. DE SUELO

En este apartado nos encontramos con que la mayoría de las obras están hechas para ser vistas desde la altura de los viandantes puesto que están pintadas sobre el pavimento. La consecuencia de esto es que lo único que permite que una pintura vista de forma tan sesgada pueda tener visos de realidad, que es la esencia del trampantojo, es la anamorfosis. En efecto, los dos artistas más reconocidos de esta modalidad, que son el británico Julian Beever, el llamado «Picasso del pavimento», y el alemán Edgar Mueller utilizan este tipo de perspectiva para realizar sus obras sobre el suelo. Veamos un ejemplo de cada uno.

El grupo Live 8 solicitó a Julian Beever que realizara una pintura de calle para apoyar la campaña de presión sobre el G8 que dicho grupo patrocinaba. El artista realizó en Edimburgo, ciudad donde el G8 se reunió en julio 2005, una obra muy sencilla y muy reivindicativa a la vez: un globo terráqueo ceñido por una filacteria que atravesaba el continente africano por donde lo hace el ecuador con la leyenda *Make Poverty History* (Hagan que la pobreza sea historia) [FIG. 27]. El hombre con gorra blanca que aparece supuestamente situado en el polo norte es el propio artista. Lo que muestra esta figura es la imagen que el autor quería que se viera desde un determinado punto de vista porque la realidad de su pintura, realizada con tiza sobre el pavimento, la podemos ver en otra imagen [FIG. 28] en la que volvemos a ver a los viandantes. El contorno circular del globo terráqueo es en realidad una elipse que medía unos 13 metros que, al ser vista desde el punto apropiado se ve como una circunferencia. Así funciona la anamorfosis.

Edgar Mueller realizó la obra *Waterfall (Cascada)*, en el Prairie Art Festival in Moose Jaw, Canadá, en julio de 2007 en una calle denominada River Street, cuyo nombre quizá le inspiró. Porque la obra presenta una riada que termina en una cascada que cae por un enorme agujero que el artista ha «producido» en el pavimento [FIG. 29]. Obviamente se trata de una anamorfosis que ya sabemos que solo puede ser vista como una imagen real desde cierto punto de vista, en este caso en la dirección que marca la calle. Porque vista desde un lateral ya es otra cosa [FIG. 30]. Mueller gusta de crear escenas catastróficas como ésta y otras inundaciones, enormes simas que se abren en el pavimento y cosas por el estilo. Pero lo hace muy bien y son de un gran efectismo. Es de notar que además de en el suelo pinta sobre el bordillo y el murete bajo.

Las obras de ambos artistas cubren grandes superficies del suelo, ya lo vimos en la de Beever, pero Mueller le supera con creces, ya que la obra citada ocupaba una superficie de 3.000 pies cuadrados, es decir 278,71 metros cuadrados.

C. DE PARED Y SUELO

En esta modalidad lo pintado en la pared se relaciona con otra pintura hecha en el suelo. El artista urbano Nihalani, del que ya hemos visto una obra de pared, ha realizado varias intervenciones utilizando la pared y el suelo de las que aquí citamos dos. La primera de ellas, en Long Island, se titula *Plataformas*

FIG. 31
Nihalani, *Plataformas*,
Long Island

FIG. 32
Nihalani, *Ladrillo*, Nueva York



[FIG. 31] y presenta cuatro pequeñas plataformas cuadradas de un cierto grosor vistas en ángulo, tres de ellas sobre la pared y la última en el suelo. Como ya dije antes lo que utiliza este artista es cinta adhesiva, en este caso de color negro. Es de observar cómo el tamaño y el grosor de las plataformas va aumentando desde la que está más arriba hasta la del suelo, con lo que consigue el efecto perspectivo de que las cuatro unidades son iguales, pero van acercándose y a la vez descendiendo de altura, lo cual permite dar la sensación de que se puede ascender y descender por ellas. Así es lo que parece que sucede con el personaje real de la fotografía, el cual tiene apoyado su pie izquierdo en la plataforma más baja de la pared y ha sido captado en el momento en el que figura saltar sobre ella desde la que está pintada en el suelo, por lo que su pie derecho está en el aire. La otra obra de Nihalani titulada *Ladrillo* [FIG. 32] representa sobre un murete bajo la supuesta fábrica con la que está construido mediante cinta adhesiva de color amarillo. El área ocupada por uno de los ladrillos es de color negro (se supone que esto ya no es cinta sino algún tipo de pintura, probablemente acrílica) lo que parece indicar que falta dicho sillar. Pero a una cierta distancia del murete y sobre el suelo ha representado con la misma cinta adhesiva de color amarillo un paralelepípedo que sugiere ser el ladrillo que falta.

Es interesante observar que en ambas obras utiliza tanto la perspectiva cónica como la axonométrica, mientras que en la que vimos anteriormente [FIG. 26] se sirve solo de la perspectiva axonométrica.

Quisiera terminar señalando el carácter efímero de este arte callejero en el que lo que menos dura son las obras realizadas sobre el suelo, especialmente si se realizan sobre superficies transitables, que son la mayoría. Y entre ellas, las que menos durarán son las realizadas con tiza (Beever), luego vendrán las demás.

Las obras realizadas sobre paredes, al no estar sometidas a la abrasión de las pisadas o las rodadas, tendrán mayor duración, pero su exposición a los agentes atmosféricos las irá deteriorando poco a poco. Pensemos, por ejemplo, en las cintas adhesivas de Nihalani, que irán perdiendo inevitablemente su capacidad adherente con el sol y con la lluvia. Obviamente todas estas obras, independientemente de la técnica con que estén realizadas, se pueden restaurar, y más de un artista callejero ha lamentado que no se haga, como es el caso de Alberto Pirrongelli. Como con todo hay excepciones, recordemos el caso ya citado de Orihuela. Y algún otro habrá en que hagan lo mismo.

Pero quizá ese carácter efímero sea uno de los encantos de esta expresión artística. Por otro lado, parece conveniente que con el tiempo las pinturas se renueven con la llegada de nuevos artistas callejeros.

CATÁLOGO



PUESTA EN ESCENA

M.ª EUGENIA ALONSO

Bartolomé Montalvo, *Besugo*,
hacia 1800 [detalle de CAT. 6]



FIG. 33
JUAN DE ZURBARÁN
Plato de uvas, 1639. Óleo
sobre cobre, 28 x 36 cm.
París, colección privada



Trampantojo es la trampa o ilusión con que se engaña a alguien haciéndole ver lo que no es y procede de las palabras *trompe-l'oeil*. El término, de origen francés, fue publicado por primera vez por Aubin-Louis Millin en 1806 en su diccionario de Bellas Artes: «así llamamos a la ilusión que produce un objeto pintado, hasta el punto de seducir y engañar a la gente y que los italianos llaman *inganni*»¹. Sin embargo, este término ya había sido utilizado en 1800 por el pintor Louis-Léopold Boilly (1761-1845) como título de una pintura que presentó en el Salón de París de ese año².

Los primeros ejemplos de trampantojo nos remiten a la Antigüedad de Grecia y Roma, de la que aún se conservan mosaicos o restos de pintura mural en los que, a pesar de su fragmentación o deterioro, se puede intuir la intención de los artistas de crear unas imágenes que engañen al ojo. El fragmento de mosaico romano [CAT. 1] conservado en el Museo Arqueológico Nacional representa tres perdices con un gran realismo. Su creador se ha valido del tamaño distinto de las aves, así como de la variedad de tonalidades en los colores, para crear la ilusión de una perspectiva real.

Esta intencionalidad en el arte del engaño se menciona en gran parte de la literatura de la época en la que se hace alusión a los artistas y a su capacidad para

reproducir la naturaleza (*mimesis*). Plinio en su *Historia Natural* (Libro 35, 65-66)³ relata el episodio en el que dos artistas, Zeuxis y Parrasio, participan en una suerte de concurso de habilidades. Zeuxis pinta unas uvas que aparentan tanto realismo que incluso los pájaros se acercan a revolotear sobre ellas a lo que Parrasio responde con una pintura

que representa una cortina. En el mismo momento en que Zeuxis le pide que retire la tela para poder admirar la obra se da cuenta, avergonzado, de que ha caído en el engaño, y reconoce de inmediato la gran habilidad de su oponente, porque si bien sus uvas habían seducido a unos pájaros, Parrasio había conseguido embaucarle a él, un artista.

Este relato se hizo muy popular durante el Renacimiento coincidiendo con la recuperación de la Antigüedad clásica, por lo que tanto la literatura como el arte de ese periodo inspiran a los artistas a emular a Zeuxis y Parrasio. Una de las primeras naturalezas muertas como género independiente del arte europeo que se conservan es el bodegón de ANTONIO LEONELLI, fechado hacia 1500-1510 [CAT. 3]. Las fuentes antiguas ya la citan y alaban su intento de imitar la naturaleza y el mito de Zeuxis. Este tipo de obras inspiradas en el arte clásico eran muy codiciadas por los intelectuales del Renacimiento. Isabella d'Este (1474-1539) recibió un bodegón de Leonelli según una carta conservada de 1506⁴. La composición de Zeuxis sería muy similar a la de éste, pero Leonelli pinta el pájaro que cede al engaño y quiere picotear las jugosas uvas que reposan sobre un plato. Enmarca la escena dentro de una estantería de madera, lo que Keith Christiansen⁵ ha comparado con los trabajos de *intarsia*⁶ que eran muy populares en aquellos años.

Como Leonelli, JUAN FERNÁNDEZ «EL LABRADOR» [CAT. 4], pintor del que se desconocen muchos datos biográficos, excepto que vivía en el campo, se especializó en bodegones de flores y frutas, especialmente de uvas, que eran muy demandados en las cortes española e inglesa precisamente por su carácter rural. Con una técnica de claroscuro que aporta a la escena gran dramatismo, pinta las uvas de manera individualizada con tanta naturalidad que consigue crear un brillante efecto de ilusión comparable al *Plato de uvas* [FIG. 33] que Juan de Zurbarán (1620-1649) pintó con solo 19 años. Emulando la historia de Zeuxis, los frutos



FIG. 34
CAREL FABRITIUS
El jilguero, 1654. Óleo sobre
 tabla, 33,5 × 22,8 cm. La Haya,
 Mauritshuis, inv. 605

representados por el Labrador muestran los distintos grados de maduración y la variedad en los tipos de uva. Sobre un fondo oscuro, los racimos cuelgan de la parra y las hojas de la vid están representadas en distintas posiciones, algunas más agostadas ya que otras. El mismo grado de naturalismo lo encontramos siglos después en el *Bodegón del membrillo* de **ISABEL QUINTANILLA [CAT. 5]**, pintora que perteneció al llamado grupo de los realistas madrileños. En una atmósfera íntima y despojada de todo adorno superfluo, la obra muestra un grupo de membrillos con sus hojas ya marchitas reflejados sobre un plato de cristal. El fondo y la mesa son de un color claro y neutro para centrar nuestra atención en el motivo principal.

BARTOLOMÉ MONTALVO [CAT. 6] realiza la mayoría de sus obras ya en el siglo XIX y, aunque es especialmente un pintor de paisajes, llevó a cabo una serie de bodegones que tuvieron gran acogida. Sobre un fondo oscuro donde solo es visible en parte la huella de un marco de madera, el artista pinta un besugo colgado de una cuerda. El animal muerto se nos presenta con un gran realismo que se consigue

al jugar con los distintos tonos y brillos que surgen de las escamas aún húmedas en su superficie y que aportan una cualidad táctil a la imagen.

La naturaleza muerta es quizá el género pictórico que más posibilidades ha brindado a los artistas para experimentar con el ilusionismo. Surgió como género independiente simultáneamente en España, Italia y Holanda a finales del siglo XVII. La representación de objetos, flores, frutas y otros elementos cotidianos se veían hasta entonces limitados a las márgenes de pinturas religiosas, de historia, retratos o paisajes. Cuando estas representaciones, denominadas por los teóricos del arte *parerga* (ornamento, del griego *pávergōn*) para subrayar su carácter accesorio, se aíslan y se convierten en el único tema de una pintura es cuando se habla de un nuevo género. Se busca retratar los objetos de forma tan realista que nos es difícil diferenciar entre verdad y ficción, por lo que algunos autores, al distinguir entre pintura realista y trampantojo, se plantean la cuestión de si se pueden considerar o no lo mismo. Una pintura realista que no engaña al ojo no es un trampantojo, y un trampantojo quedaría fuera de la categoría de pintura en tanto en cuanto trasciende la pintura según Hannek Grootenboer, para quien la diferencia entre naturaleza muerta y trampantojo responde a la diferencia entre realismo e ilusionismo⁸.

Las naturalezas muertas carecen de contenido narrativo al contrario de lo que ocurre con otros géneros. A primera vista podría decirse que únicamente poseen un valor descriptivo de los



FIG. 35
JEAN-ÉTIENNE LIOTARD
Bodegón con juego de té,
 hacia 1781-1783. Óleo sobre
 lienzo montado sobre tabla,
 37,8 × 51,6 cm. Los Ángeles,
 The J. Paul Getty Museum,
 inv. 84.PA.57



FIG. 36
JACOPO DE'BARBARI
Bodegón con perdiz y guanteletes,
 1504. Óleo sobre tabla,
 52 × 42,5 cm. Múnich, Alte
 Pinakothek, inv. 5066

objetos, percederos o no, que aparecen dispuestos ante nuestros ojos. Sin embargo, hay otra lectura más allá de su presencia y del afán de realismo del pintor. El artista juega con todos los elementos para crear una ilusión y acercarnos a su mundo imaginado.

Hacia mediados del siglo XVII, el trampantojo alcanzó en Holanda la categoría de género independiente con respecto a las naturalezas muertas. Numerosos pintores de bodegones produjeron obras de este tipo, y sus temas se fueron diversificando más allá de las meras naturalezas muertas. Los primeros artífices de este nuevo interés fueron dos alumnos de Rembrandt: **SAMUEL VAN HOOGSTRATEN [VÉANSE CATS. 52 y 53]** y Carel Fabritius (1622-1654) [FIG. 34]. En este tipo de obras no hay presencia humana, pero el individuo está presente de alguna forma ya que los objetos han sido

colocados allí por alguien. En su *Bodegón con juego de té* [FIG. 35], Jean-Étienne Liotard nos hace partícipes de esa puesta en escena donde, desde un punto de vista alto, parece que acabamos de levantarnos para abandonar la mesa. El pintor retrata con tanta maestría el juego de té que parece que podemos sentir el tacto de la porcelana. Liotard se inspiró para sus bodegones en las sobrias pinturas de Jean Baptiste Siméon Chardin más que en las suntuosas composiciones de otros franceses contemporáneos que pintaban según la tradición de las naturalezas muertas del siglo XVII holandés. En sus bodegones de mesa, también llamados «de banquete», **OSIAS BEERT [CAT. 7]** y **WILLEM CLAESZ. HEDA [CAT. 8]** no solo pintan, sino que parecen querer ofrecernos objetos y alimentos típicos de la clase adinerada holandesa. Las ostras, el pan, los limones, la cerveza y el vino en lujosas copas nautilus, vasos altos del más fino cristal, jarras de plata o porcelana china parece que están al alcance de nuestra mano sobre bandejas o telas, donde el realismo de los pliegues en Heda y la posición de algunos objetos al borde de la mesa nos hacen pensar que todo va a resbalar y caer. Para crear esta sensación de cercanía y de realidad, estos objetos se muestran sobre un fondo de pintura neutro, la mayoría de las veces oscuro, lo que hace que la escena y el primer plano se aproximen a nuestro campo visual. La luz proviene de uno de los laterales e incide en los objetos creando volúmenes. El reflejo de una ventana es visible en las copas de los dos bodegones creando la sensación en el espectador de que comparte ese mismo espacio y que la ventana reflejada se encuentra detrás de él. La perspectiva reside en la disposición de los elementos de la composición y no en una proyección de nuestra vista hacia el fondo de la obra. Como dice Grootenboer aludiendo a Merleau-Ponty y su obra *Fenomenología de la percepción*: «Los objetos tienen su lugar en el espacio precisamente porque se solapan unos a otros, un eclipse que sucede solo en la profundidad. Vemos las cosas cercanas y alejadas, tanto de forma completa como parcialmente cubiertas por otras cosas, algo que solo sucede en nuestra percepción y nunca en la realidad. Esto es lo que Merleau-Ponty llama el enigma de la percepción»⁹.

CORNELIUS NORBERTUS GIJSBRECHTS [CAT. 9] juega con algunos de estos efectos visuales para crear esa falsa realidad que se observa en su bodegón de caza, donde algunos de los elementos sobre la mesa se proyectan hacia fuera. Su composición no obstante se complica al añadir la cortina medio corrida y sujeta por uno de sus extremos a un gancho para dejarnos



FIG. 37
ÉDOUARD MANET
El búho real, 1881. Óleo sobre
lienzo, 97 x 64 cm. Zúrich,
Stiftung Sammlung E. Bürle,
inv. 61

observar solo parte de la escena. Las calidades tan magistralmente conseguidas de la tela, sus pliegues y brillos, nos hacen recordar de nuevo el mito de la cortina de Parrasio.

Muchos de estos pintores de bodegones realizaron otro tipo de trampantojos denominados de caza que fueron muy populares sobre todo en Ámsterdam durante los siglos XVII y XVIII. La obra de **JAN BAPTIST WEENIX [CAT. 10]** y el precioso relieve de **JEAN DÉMONTREUIL [CAT. 11]**, pintor francés documentado a finales del siglo XVIII, son dos ejemplos de este tipo de composiciones. Sobre un fondo que asemeja un tablón cuelgan de una cuerda, gancho o clavo diversos animales muertos, siendo los más representados distintos tipos de aves, lo que nos remite a uno de los primeros ejemplos de trampantojo de este tipo *Bodegón con perdiz y guanteletes* de Jacopo de'Barbari (hacia 1460/1470-antes de 1516) [FIG. 36] conservado en la Alte Pinakothek de Múnich. Un testimonio de la pervivencia de este tipo de pintura lo encontramos en obras como *El búho real* de Édouard Manet (1832-1883) [FIG. 37].

Estas naturalezas muertas no son solo un juego visual, sino que hay una lectura oculta en la mayoría de ellas, tanto si son flores, como alimentos o animales muertos, nos transmiten el inexorable paso del tiempo. En el bodegón del artista anónimo español [CAT. 2] encontramos un ejemplo de vanitas, tema que tuvo gran importancia en la pintura europea. Sobre una mesa vestida con un paño reposan unos envejecidos libros encuadrados en pergamino, a su lado un pequeño tintero con una pluma y al fondo un reloj de arena al que le han dado la vuelta. El paso del tiempo y la brevedad de la vida son representados aquí por el reloj, pero también por los libros usados que nos recuerdan que el saber y los placeres intelectuales son solo disfrutables en vida.

NOTAS

1. Millin 1806, p. 713.
2. Koester 2000, p. 8.
3. Plinio 2001, p. 93.
4. «Uno quadro pieno de fructi facto per Antonio da Crevalcore, tra nui in questo exercitio singularissimo ma assai più longho che la natura», en Venturi 1888.
5. Véase la ficha de Keith Christiansen (2016) sobre esta obra en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/717489?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Antonio+Leonelli&offset=0&pp=20&pos=1>
6. Intarsia: entarimado hecho de maderas finas de diversos colores formando un dibujo.
7. Jordan y Cherry 1995, p. 13.
8. Grootenboer 2005, p. 4.
9. *Ibid.*, p. 37.



[en página anterior]

CAT. 1

Tres perdices

Quintana del Marco (León),
301-400 d. C.
Mosaico, 44 × 37 cm
Madrid, Museo Arqueológico
Nacional, inv. 38301BIS



CAT. 2

ANÓNIMO ESPAÑOL

Bodegón con libros

1630-1640
Óleo sobre lienzo, 34,9 × 56,8 cm
Berlín, Staatliche Museen zu Berlin,
Gemäldegalerie, inv. 1667

CAT. 3

ANTONIO LEONELLI

Crevalcore, hacia 1443-Bolonia [?],
hacia 1525

Bodegón con uvas y un pájaro

Hacia 1500-1510
Óleo sobre lienzo, 39,7 × 39,7 cm
Nueva York, cortesía de The
Metropolitan Museum of Art.
Donación prometida de Stanley David
Moss, inv. L.2016.26



CAT. 4

JUAN FERNÁNDEZ

«EL LABRADOR»

Jaraicejo, 1629-Madrid, 1657

*Bodegón con cuatro
racimos de uvas*

Hacia 1636

Óleo sobre lienzo, 45 × 61 cm

Madrid, Museo Nacional del Prado,

inv. P007904



CAT. 5

ISABEL QUINTANILLA

Madrid, 1938-2017

Bodegón del membrillo

1989

Óleo sobre tabla, 53 × 47 cm

Colección privada





CAT. 6
BARTOLOMÉ MONTALVO
 Sangarcía, 1768-Madrid, 1846

Besugo
 Hacia 1800
 Óleo sobre tabla, 51 × 38 cm
 Madrid, Museo Nacional del Prado,
 inv. P007938

CAT. 7
OSIAS BEERT
 Amberes, hacia 1580-después de 1624

Bodegón
 1600-1625
 Óleo sobre tabla, 43 × 54 cm
 Madrid, Museo Nacional del Prado,
 inv. P001606





CAT. 8
WILLEM CLAESZ. HEDA
 Haarlem, 1593/1594-1680
*Bodegón con pastel
 y aguamanil de plata*
 1658
 Óleo sobre lienzo, 103 × 123 cm
 Haarlem, Frans Hals Museum,
 en préstamo de la Cultural Heritage
 Agency of the Netherlands,
 inv. os 75-319



CAT. 9
**CORNELIUS NORBERTUS
 GIJSBRECHTS**
 Amberes (?), antes de 1630-
 después de 1675
Tras la caza con halcón
 1671
 Óleo sobre lienzo, 124,5 × 184,5 cm
 Bruselas, Musée d'Ixelles, inv. JBW 193



CAT. 10
JAN BAPTIST WEENIX
Ámsterdam, 1621-La Haya, 1659/1661
Perdiz muerta colgada de un clavo
Hacia 1650-1652
Óleo sobre lienzo, 50,6 × 43,5 cm
La Haya, Mauritshuis. Adquirido por los
Amigos de la Fundación Mauritshuis,
1960, inv. 940

CAT. 11
JEAN DÉMONTREUIL
Francia, documentado en 1791-1798
Naturaleza muerta con pájaro
Hacia 1795
Relieve en madera, 34,5 × 27,8 cm
Viena, Kunsthistorisches Museum,
Kunstammer, inv. KK 6694





Pere Borrell del Caso, *Huyendo de la crítica (Una cosa que no puede ser o Muchacho saliendo del cuadro)*, 1874 [CAT. 20]

FIGURAS, ENCUADRES Y LÍMITES

El trampantojo tiene como propósito en primera instancia engañar al espectador para, en segundo lugar, fascinarlo una vez descubierto el engaño. Para lograr este fin, el artista maneja diversas técnicas pictóricas y juega con los márgenes, límites o marcos de las obras. Estos últimos tienen un importante papel a la hora de conseguir que una pintura simule la ilusión de una realidad. En este sentido es muy interesante la meditación que sobre el marco escribió José Ortega y Gasset¹.

Ya desde el Renacimiento los artistas italianos y flamencos pretendieron lograr con sus obras un acercamiento al naturalismo tal que las imágenes se confundieran con la realidad y causaran la sorpresa del que las contemplaba. Es entonces cuando surgió un nuevo tipo de retrato en el que el personaje se gira y nos observa tras un murete o tras el marco de una ventana del que el artista se vale para encuadrar al retratado [CAT. 12]. Con el fin de confundir ilusión y realidad, el pintor buscará que el tamaño del personaje sea, si es posible, a escala real, y los materiales de estas ventanas o marcos ficticios imiten a la perfección la madera o la piedra, para lo cual pinta con el máximo detalle sus fisuras, desconchados o imperfecciones. De esta manera, la línea divisoria entre nuestro espacio y el de la obra que contemplamos se vuelve incierta, logrando una falsa sensación de continuidad con el mundo real. En estos nichos o encuadres arquitectónicos fingidos al que se asoman las figuras el espacio de representación se ha estrechado, no hay sensación de profundidad y nuestra atención se centra en la visión del primer plano. En *San Marcos Evangelista* de **ANDREA MANTEGNA** [CAT. 14] el apóstol posa su brazo en el marco inferior de una ventana del cual sobresale, igual que lo hace una parte del libro que aparece apoyado en la zona más visible e iluminada del arco. La intención de ilusionismo se ve acentuada por el *cartellino* con el nombre del pintor representado bajo la ventana, elemento del que se valen muchos

M.ª EUGENIA ALONSO

artistas del trampantojo para hacernos caer en el engaño [CAT. 13]. Siempre interesado en el estudio de la perspectiva, Mantegna habría experimentado con el ilusionismo en toda su obra, especialmente en la decoración de capillas, alcanzando su mayor virtuosismo en el techo de la *Camera degli sposi (Camera picta)* en el Palazzo Ducale de Mantua². En la obra de **RAFFAELLINO DEL GARBO** [CAT. 16] el hombre retratado se sitúa en un angosto espacio con tres vanos abiertos que hacen pensar en un balcón desde el que se asoma y desde el que se observa un paisaje al fondo. Las cortinas de un naranja vibrante enmarcan su figura, con la mirada desviada hacia un lateral, y apoya en el marco de la ventana la mano que atrapa un pañuelo casi transparente que se ha interpretado como una referencia a su amada.

En otras composiciones el personaje nos observa desde un exterior. El ferrarés **FRANCESCO DEL COSSA** [CAT. 17] retrata a un hombre que adelanta una de sus manos para mostrarnos una sortija. El brazo queda apoyado en un zócalo sobre el que se proyecta la sombra de la manga, un truco pictórico para crear la sensación visual de espacio compartido con el espectador. En relación con esta obra, Federica Toniolo³ menciona, citando a Longhi, que la grandeza de Cossa reside sobre todo en su habilidad para crear una ilusión gracias al sentido naturalista en la representación de la mano que sostiene el anillo.

Desde el fondo de un *hortus conclusus* *La Virgen con el Niño* de **CARLO CRIVELLI** [CAT. 15] nos observan. La obra de este pintor es extraordinariamente original ya que en sus tablas perviven a veces los fondos dorados que alterna con paisajes naturalistas y una colección de objetos descritos de forma muy realista. Sobre el murete reposan parte del manto, un clavel, una cereza, en alusión a la pasión de Cristo, y un pepino, símbolo de la resurrección, elemento muy habitual en la iconografía del pintor. Estos objetos sobresalen del plano en el que están pintados para invadir nuestro espacio, al igual que las frutas y



FIG. 38
CARLO CRIVELLI,
La Virgen con el Niño, hacia
1480. Temple y oro sobre
tabla, 36,5 × 23,5 cm. Nueva
York, The Metropolitan
Museum of Art, The Jules
Bache Collection, 1949,
inv. 49.7.5

verduras atadas a unos cordajes en la parte superior. En otra versión de esta misma escena [FIG. 38] que se conserva en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, Crivelli ha conseguido engañarnos doblemente al añadir una mosca sobre el zócalo hacia donde la Virgen y el Niño parecen desviar la mirada. Sin embargo, el tamaño del insecto es mayor en escala, lo que nos lleva a pensar que acaba de posarse sobre la pintura. El truco de las moscas, *musca depicta*, frecuente en los retratos y especialmente en los bodegones, como en la obra de **OSIAS BEERT** [VÉASE CAT. 7] así como en las pinturas sobre muro ficticio [VÉANSE CATS. 41 Y 44] es un elemento perturbador del que se valen muchos pintores de trampantojo para engañarnos, a la vez que un motivo virtuoso que les permite demostrar sus capacidades artísticas. Giotto (1266/1267-1337) fue uno de los primeros en representar una mosca con la intención de crear una ilusión. Como cuenta Vasari en sus *Vidas*⁴, mientras era aprendiz en el taller de Cimabue, añadió una mosca tan real en una de las pinturas durante una ausencia de su maestro, que, cuando éste volvió al trabajo, intentó espantarla con su mano antes de darse cuenta de que no era real.

FIG. 39
SAMUEL VAN
HOOGSTRATEN
*Hombre anciano en la
ventana*, 1653. Óleo sobre
lienzo, 111 × 86,5 cm.
Viena, Kunsthistorisches
Museum, inv. 378



Dos ejemplos fascinantes de cómo el artista ha jugado con un marco figurado son las obras de **JEAN-MARIE FAVERJON** [CAT. 18] y de **PERE BORRELL DEL CASO** [CAT. 20]. En este último ejemplo el joven parece escapar del propio lienzo y de los límites en los que se veía encerrado y, adelantando su pie, logra sacar sus manos y la cabeza del marco ficticio. En el autorretrato en trampantojo de Faverjon, es su propio rostro el que emerge de la oscuridad y sobrepasa el marco fingido para ocultarse tras una pintura que nos muestra y señala indicando su autoría, una pintura de una pintura. En otras ocasiones, el marco pintado se sustituye por una ventana. Tanto en un caso como en otro, estos personajes se encuentran suspendidos entre dos mundos, su interior doméstico y el mundo exterior que comparten con nosotros. Dos espacios que ahora coexisten para ambos, ya que ellos se asoman al nuestro y nosotros invadimos el suyo. En la obra del suizo **JOSEPH PLEPP** [CAT. 21] el juego visual es otro, el niño retratado nos mira desde su ventana, pero hay un cristal roto que lo separa de nuestro propio espacio y, sin embargo, el efecto de ilusionismo nos hace creer que ambos son reales. Esta composición recuerda a los maniqués o figuras pintadas sobre tabla de madera y recortadas a tamaño natural que se hicieron populares durante los siglos XVI y XVII

en Holanda, posible lugar de origen de estas piezas según propone Clive Edwards⁵. Solían colocarse tras las ventanas o puertas, bien por diversión o para simular que había alguien en la casa y evitar intrusos. Samuel van Hoogstraten juega con este tipo de escena en su *Hombre anciano en la ventana* [FIG. 39].

El siglo XVII en Holanda se ha considerado como la edad de oro del arte del trampantojo, ya que las pinturas de esta temática eran muy solicitadas y aplaudidas por los compradores. Existía un gran interés por las teorías de la óptica y la perspectiva, y los artistas se valían de estos conocimientos para lograr una serie de juegos visuales que eran del gusto de los coleccionistas. Durante la segunda mitad del siglo, los pintores holandeses introdujeron un nuevo elemento en sus obras, la cortina ilusionista, un motivo que persistió en la pintura, con variaciones, hasta final de siglo. Los artistas se apropian de un objeto real y contemporáneo, pues era una práctica habitual que los coleccionistas cubrieran en determinados momentos sus obras con una tela para protegerlas de la luz o del polvo, como se aprecia en la tabla de Gabriel Metsu (1629-1667) *Mujer leyendo una carta* [FIG. 40]. Así, al representarla de forma ilusionista en sus obras, los artistas establecían un diálogo entre realidad y ficción. Esta cortina no es el tema principal en estas pinturas, como ocurre en el relato de Parrasio, sino que se convierte ahora en un



FIG. 40
GABRIEL METSU
Mujer leyendo una carta,
1664-1666. Óleo sobre tabla,
52,5 × 40,2 cm. Dublín,
National Gallery of Ireland.
Donación de Sir Alfred
y Lady Beit, 1987 (Beit
Collection), inv. NGL.4537



FIG. 41
ADRIAEN VAN DER
SPELT Y FRANS VAN
MIERIS I
*Trampantojo con guirnalda
de flores y cortina*, 1658.
Óleo sobre tabla,
46,5 × 63,9 cm. Chicago,
The Art Institute of
Chicago, Wirt D. Walker
Fund, inv. 1949.585

elemento de otra imagen principal que puede mostrar un interior, retrato, escena religiosa o una naturaleza muerta como el *Trampantojo con guirnalda de flores y cortina* [FIG. 41]. Al exquisito conjunto floral de Adriaen van der Spelt (1630-1673), Frans van Mieris (1635-1681) ha añadido un cortinaje realista.

Estas cortinas acotan la superficie de la pintura y enmarcan la escena. El pintor nos obliga a centrar nuestra atención en la parte visible de su obra, la que no tapan las cortinas. Las ventanas con cortina funcionan como cerraduras o como huecos perforados en un muro, y nos invitan a observar la escena, lo que nos convierte en una suerte de involuntarios *voyeurs*. La cortina es un elemento perturbador para nosotros, pues introduce un juego entre lo que muestra y lo que oculta. Esa parte que no vemos y que imaginamos da lugar a algo que no se resuelve, lo que produce una sensación de desconcierto.

Según comenta Peter Hecht⁶ **GERRIT DOU** fue llamado «el Parrasio holandés» por un poeta contemporáneo. En *Hombre fumando una pipa* [CAT. 13] consigue superar la hazaña artística del griego al presentar una pintura con una cortina, tras la cual aparece otra escena, que es en sí otro trampantojo, con la figura del fumador que emerge de un interior y se asoma apoyado en un murete donde también reposa un libro que sobresale e invade nuestro propio espacio.

En las pinturas religiosas, como es el caso de las obras de **ADRIAEN VAN GAESBEECK** [CAT. 23] y **PHILIPPE DE CHAMPAIGNE** [CAT. 22], las cortinas tienen una



intención más de mostrar que de ocultar. Podemos citar un antecedente en la renacentista *Madonna Sixtina* de Rafael [FIG. 42]. Según Robert Fucci⁷ la cortina era un elemento que se utilizaba en actos religiosos desde el Medioevo, cuando en las iglesias se ocultaba el altar mediante un gran telón, o durante algunas prácticas litúrgicas en las que simbolizaba la *revelatio*. Según dictaba una fórmula medieval *Vetus testamentum velatum, novum testamentum revelatum* (lo que oculta el Viejo Testamento el Nuevo lo revela). En la obra de Gaesbeeck la *revelatio* es precisamente el nacimiento de Cristo, el redentor del mundo. La cortina además de favorecer este juego visual actúa de separación, como ocurría en la obra de Rafael, entre el mundo celestial y el terrenal, desde el que nosotros percibimos la imagen.

FIG. 42
RAFAEL
Madonna Sixtina, 1512-1513. Óleo sobre lienzo, 269,5 x 201 cm. Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, inv. 93

La obra de Champaigne nos muestra tras una cortina verde una imagen de la Santa Faz. Este tema estuvo muy de moda durante el siglo XVII en Francia y en España [VÉASE FIG. 3], pero aquí el artista lo representa con una novedad, la cortina, que puede ser comparada con las telas que cubrían en el pasado las reliquias de las iglesias, que se mostraban solo en fechas solemnes. El velo se representa extendido, de manera que ocupa casi toda la superficie del lienzo, y se fija con un nudo en los dos extremos superiores. El pintor se ha valido de un trampantojo y la imagen grabada en el paño se ha hecho carne: sus lágrimas y sangre son reales⁸.

Otro tipo de trampantojo en el que el artista juega con los encuadres para crear esa falsa apariencia es el de las arquitecturas fingidas. Los dos lunetos del pintor madrileño LUIS PARET Y ALCÁZAR [CATS. 24 Y 25] obedecen a una función decorativa muy del gusto francés del siglo XVIII sin dejar de ser un soporte excelente para el juego visual. Las representaciones del pequeño Cupido rodeado de sus símbolos y guirnalda se adaptan al angosto espacio e invaden los márgenes del marco. Seguramente fueron encargados para ser colocados en alto, por lo que Paret ha jugado con la perspectiva desde un punto de vista bajo para crear ese guiño visual.

El juego perceptivo que propone WALTER GOODMAN es un compendio de lo visto hasta aquí. Dedicado ilustrador, escritor y retratista nos sorprende con esta obra titulada *El escaparate del vendedor de estampas* [CAT. 19], una pintura de trampantojo poco habitual en su carrera artística. El vendedor aparece en el espacio abierto tras el escaparate y el encuadre recuerda a las figuras que emergen de un interior en las obras de Gerrit Dou. Goodman consigue seducirnos y nos hace creer que estamos ante su escaparate, por lo que sentimos la necesidad de acercarnos para contemplar todo lo expuesto. Multitud de objetos cotidianos se distribuyen por ese exiguo espacio: una hilera de *cartes-de-visite* de personajes famosos del arte como Mariano Fortuny o Lawrence Alma-Tadema va de lado a lado del espacio⁹. Sin embargo, una vez que nos acercamos la visión de la obra nos produce desazón, pues el escaparate parece carecer de cristal ya que, a la izquierda, una serie de hojas clavadas a una de las paredes sobresalen y se proyectan hacia nosotros, como también lo hace la cortina recogida a la derecha. Y, sin embargo, el artista acentúa el engaño mediante la gran lupa que se encuentra en el centro de la composición en la que aparece el reflejo de lo que sería ese cristal inexistente.

Este doble sentido lo encontramos también al observar que Goodman ha pintado un marco ficticio en paralelo a los límites del perfil del propio escaparate, creando así un cuadro dentro de un cuadro.

NOTAS

1. «Viven los cuadros alojados en los marcos. Esa asociación de marco y cuadro no es accidental. El uno necesita del otro. Un cuadro sin marco tiene el aire de un hombre expoliado y desnudo. Sin contenido parece derramarse por los cuatro lados del lienzo y deshacerse en la atmósfera. [...] Tiene, pues, el marco algo de ventana, como la ventana mucho de marco. Los lienzos pintados son agujeros de idealidad perforados en la muda realidad de las paredes, boquetes de inverosimilitud a que nos asomamos por la ventana benéfica del marco». En Ortega y Gasset 1943, pp. 369-375.

2. Alessandro Cecchi, ficha de la obra en Giusti 2009, p. 220.

3. Toniolo 2009, p. 180.

4. Citado por Land 1996, p. 13.

5. Edwards 2002, p. 75.

6. Hecht 2002.

7. Fucci 2015.

8. Esta faz es comparable en este sentido con las pintadas por Zurbarán. La conservada en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid fechada en 1658 [véase fig. 3] es un ejemplo sublime del trampantojo español del siglo XVII, en el que el pintor responde a una clientela ávida de temas devocionales con una imagen de la santa faz grabada sobre un paño fijado en la parte superior por cordeles y un clavo. El *cartellino* con su firma y la fecha refuerza el juego visual.

9. Véase el exhaustivo estudio de esta obra de Peter O. Brown en Brown 2009.



CAT. 12
FERDINAND BOL
Dordrecht, 1616-Amsterdam, 1680

*Joven con una pluma
en la gorra*
Hacia 1647
Óleo sobre lienzo, 88,6 × 77 cm
Madrid, Museo Nacional Thyssen-
Bornemisza, inv. 51 (1976.87)

CAT. 13
GERRIT DOU
Leiden, 1613-1675

Hombre fumando una pipa
Hacia 1650
Óleo sobre tabla, 48 × 37 cm
Ámsterdam, préstamo del
Rijksmuseum. Legado Dupper Wzn.,
Dordrecht, inv. SK-A-86





CAT. 14
ANDREA MANTEGNA
 Isola di Carturo, 1430/1431-
 Mantua, 1506

San Marcos Evangelista
 Hacia 1448-1451
 Técnica mixta sobre lienzo, 82 × 64,3 cm
 Frankfurt, Städel Museum, inv. 1046

CAT. 15
CARLO CRIVELLI
 Venecia, hacia 1435-Ascoli Piceno,
 1495

La Virgen con el Niño
 Hacia 1482-1483
 Temple sobre tabla, 45,9 × 33,6 cm
 Bérgamo, Accademia Carrara,
 inv. 81L.Coor29





CAT. 16
RAFFAELLINO DEL GARBO
Florencia (?), hacia 1466-1524

Retrato de un hombre
Hacia 1500
Temple y óleo sobre tabla,
51,5 × 35,2 cm
Londres, The National Gallery.
Legado Layard, 1916,
inv. NG 3101

CAT. 17
FRANCESCO DEL COSSA
Ferrara, hacia 1435-Bolonia,
1476/1477

*Retrato de un hombre
con una sortija*
Hacia 1472-1477
Óleo sobre tabla,
38,5 × 27,5 cm
Madrid, Museo Nacional
Thyssen-Bornemisza,
inv. 105 (1956.14)



CAT. 18

JEAN-MARIE FAVERJON
Saint-Étienne, 1823-1873

Autorretrato en trampantojo

Hacia 1868

Pastel, grafito, pintura dorada y
gouache sobre papel, 56,5 × 46,5 cm
París, Musée d'Orsay, inv. RF38615



CAT. 19

WALTER GOODMAN
Londres, 1838-1912

*El escaparate del vendedor
de estampas*

1883

Óleo sobre lienzo, 132,7 × 113,7 cm
Rochester, Memorial Art Gallery,
University of Rochester. Marion
Stratton Gould Fund, inv. 98.75





CAT. 20
PERE BORRELL DEL CASO
 Puigcerdà, 1835-Barcelona, 1910

Huyendo de la crítica
(Una cosa que no puede ser o
Muchacho saliendo del cuadro)
 1874
 Óleo sobre lienzo, 75,7 × 61 cm
 Madrid, colección Banco de España,
 inv. P_169

CAT. 21
JOSEPH PLEPP
 Berna, 1595-Basilea (?), 1642

Trampantojo con niño
asomado a una ventana
 Óleo sobre tabla, 51,7 × 39,7 cm
 Londres, cortesía de Rafael Valls Ltd,
 inv. 14234





CAT. 22
PHILIPPE DE CHAMPAIGNE
Bruselas, 1602-Paris, 1674

La Santa Faz
Hacia 1640
Óleo sobre lienzo, 64,5 × 49 cm
Brighton & Hove, The Royal Pavilion
and Museums Trust, inv. FA 000171

CAT. 23
ADRIAEN VAN GAESBEECK
Leiden, 1621-1650

El descanso en la buida a Egipto
1647
Óleo sobre tabla, 39,8 × 48,5 cm
Leiden, Museum De Lakenhal,
inv. S 109



CAT. 24

LUIS PARET Y ALCÁZAR
Madrid, 1746-1799

*El triunfo del amor
sobre la guerra [I]*

1784
Óleo sobre lienzo, 82 × 160,5 cm
Bilbao, Museo de Bellas Artes,
inv. 18/8



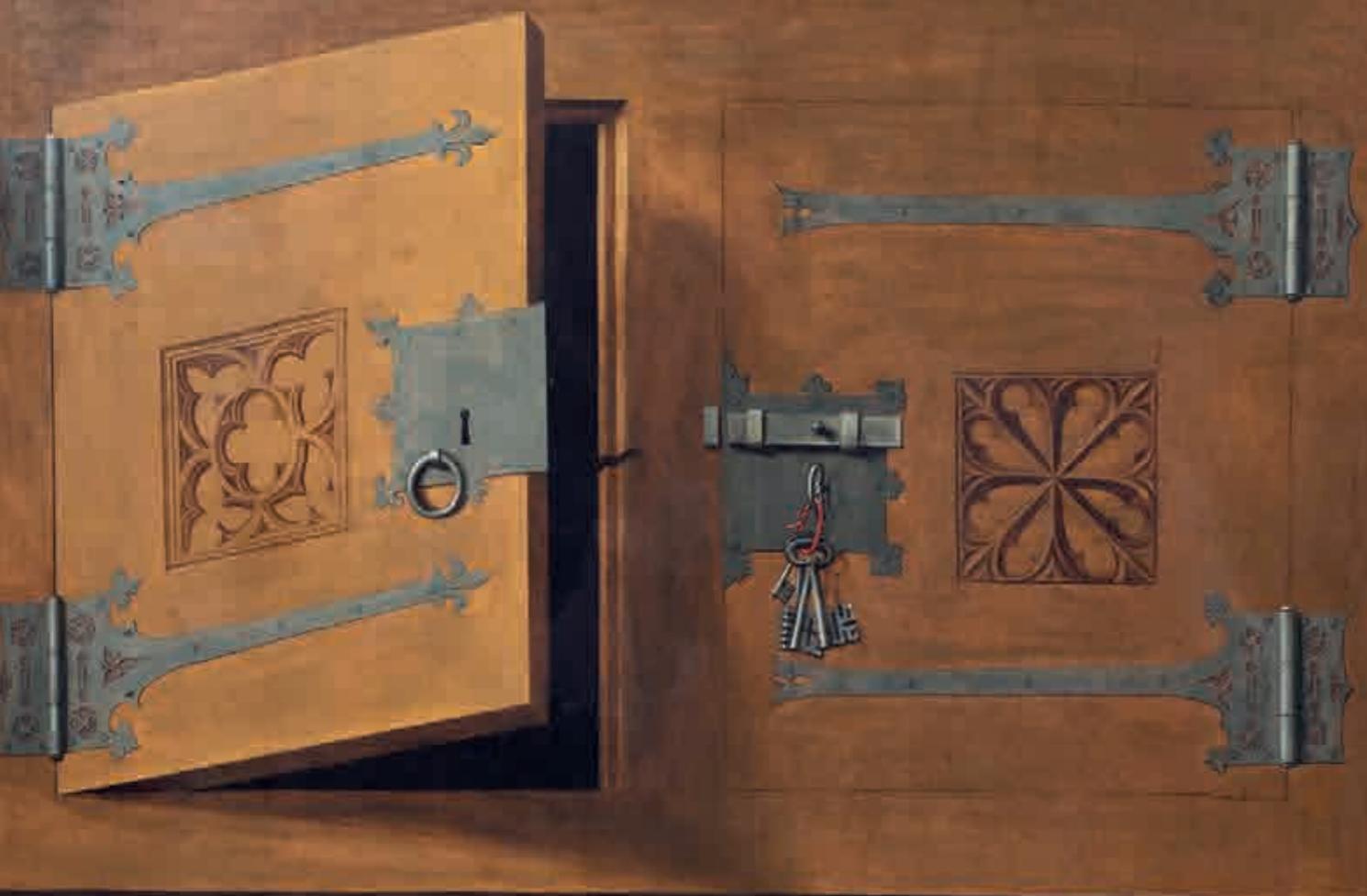
CAT. 25

LUIS PARET Y ALCÁZAR
Madrid, 1746-1799

*El triunfo del amor
sobre la guerra [II]*

1784
Óleo sobre lienzo, 81,5 × 160 cm
Bilbao, Museo de Bellas Artes,
inv. 99/128





Anónimo, Alemania del Norte, *Naturaleza muerta con botellas y libros*, hacia 1525 [detalle de CAT. 31]



FIG. 43
JAN DE BEER
Nacimiento de la Virgen, hacia 1520. Óleo sobre tabla, 111,5 x 131 cm. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, inv. 34 (1956.16)

HUECOS PARA CURIOSOS

MAR BOROBIA

Uno de los recursos con más recorrido dentro del trampantojo es la representación de objetos en el interior de nichos, hornacinas, ventanas o muebles, de los que los artistas se servirán para generar ambigüedad entre la realidad y la ficción y sorprender con ello al espectador. Recursos, por otro lado, explorados por el mundo flamenco en los detallados interiores de pinturas de la colección del Museo Thyssen, como las de Jan de Beer (hacia 1475-1528), el *Nacimiento de la Virgen* [FIG. 43] y la *Anunciación*, o el habitáculo descrito con detalle donde el artista alemán Gabriel Mälesskircher (hacia 1430-1495) aloja al evangelista *San Lucas pintando a la Virgen*.

Francisco Pacheco en el *Arte de la pintura* hace varios comentarios sobre el pintor toledano **JUAN SÁNCHEZ COTÁN**, de los que nos interesan dos: «que ha hecho en su convento obras famosas con la imitación del natural» en relación a su forma de pintar y «que en la Cartuja de Granada, tenía mucha fama en esta parte»; con parte se refiere a la pintura de frutas, capítulo donde el teórico menciona al artista¹. *Bodegón con frutas y verduras*, fechado hacia 1602 [CAT. 27], forma parte de un conjunto de naturalezas muertas ejecutadas antes de su traslado a la Cartuja de Granada en 1603.

El pintor usa para su original composición un vano simple y desnudo donde coloca en el ancho alféizar y suspendida en el intradós una ordenada y aislada disposición de alimentos. Su organización, el formato elegido para presentarlos, el fondo oscuro de donde emergen los componentes y el riguroso dibujo predisponen al espectador al engaño,



que se refuerza con las pencas del cardo y las hojas de escarola al igual que con la rodaja de naranja, que se proyectan hacia fuera². Las sombras creadas por el foco de luz, a la izquierda, no llegan a ser tan contundentes como en otros bodegones de esa misma etapa, por ejemplo en las aristas del vano [FIG. 44]³.

El pintor de naturalezas muertas establecido en Frankfurt **GEORG FLEGEL** utiliza para su obra de pequeño formato, una cavidad muy sobria de tono austero que envuelve a la perfección a los objetos reunidos en su interior a los que nos asomamos desde un ligero punto de vista alto. Se trata de una obra de madurez, fechada hacia 1635 [CAT. 28], que se orquesta con pocos elementos y donde incluye su monograma a la derecha del borde inferior. Así, a la pipa tallada se añaden una copa *römer* con líquido que en un juego de reflejos muestra el espacio del espectador, dos fresas, una mecha encendida que se apoya en la boca de la copa y en una esquina, sobre un papel blanco, el tabaco negro para fumar. La combinación de los elementos de esta imagen ha propiciado varias lecturas alegóricas de la pintura. Así, se ha considerado una representación de los cuatro elementos de la naturaleza (el agua simbolizada en el líquido, el fuego en la mecha, el aire en el tabaco y la tierra en las fresas) y de los cuatro temperamentos o humores (sanguíneo en el líquido, colérico en el fuego, melancólico en el tabaco y flemático en las fresas)⁴. Con una presentación parecida y con una lectura adicional se muestra el *Bodegón con copa de vino y panecillos* de hacia 1650 de **SIMON LUTTICHUYS** [CAT. 29]. En una hornacina, el pintor sitúa pocos alimentos y objetos, entre los que destaca la delicada copa veneciana con un vástago en forma de caballito de mar. En la frugal colación, que ha sido en parte consumida, se ha visto una referencia religiosa a la Eucaristía, precisamente en los comestibles y en la bebida que se muestran: el pan y el vino.

Dentro de los huecos encastrados en un muro y enmarcados con madera destacamos las pinturas de **CORNELIUS NORBERTUS GIJSBRECHTS** y **CHRISTOFFEL**



PIERSON. Gijsbrechts es un artista especializado en bodegones que cultivó el trampantojo durante su estancia en la corte de Copenhague, entre 1668 y 1672, y donde trabajó para el rey Federico III y Christian V. De este artista, con una notable representación en la exposición, se muestra aquí *Vajilla de plata en una alacena* [CAT. 26] donde la hoja abierta situada a derecha, que cierra la pequeña cavidad, nos deja ver un interior con enseres de uso doméstico en materiales nobles artísticamente trabajados. De ellos destacan los dos contundentes pies de los primeros planos y donde el más cálido en gama, que corresponde al dorado, tumbado, está representada en pronunciada diagonal que se proyecta hacia nuestro espacio⁵. El argumento de la pintura de Pierson, *Aparejos de cetrería en un nicho* [CAT. 30], es bien distinto: el mundo de la caza. Al igual que Gijsbrechts, invade el lugar del espectador con elementos sobresalientes y sus borrosas sombras, como la que produce el silbato que cuelga de un cordón atado a la jaula, el cinto de la derecha que enmarca el hueco, o la bolsa y el cuerno para la pólvora, a nuestra izquierda. Los cordones o los tramos de la red que asoman y caen por encima del borde crean un ilusionismo al que contribuye la riqueza con que trata los materiales y la textura de los objetos que ha seleccionado. Otro componente esencial del juego es la jaula con el capuchón rojo de un halcón y su bien diseñada sombra que reclama nuestra atención desde el primer momento⁶.

Otra de las tácticas para llevar a cabo el engaño fue la de representar una alacena con una de sus hojas a medio abrir, tema que tuvo un precedente importante en la decoración del *Studiolo* de Federico

FIG. 44
JUAN SÁNCHEZ COTÁN
Bodegón con membrillo, repollo, melón y pepino, hacia 1602. Óleo sobre lienzo, 68,9 x 84,5 cm. San Diego Museum of Art. Donación de de Anne R. y Amy Putnam, inv. 1945.43

FIG. 45
Detalle del *Studiolo* de Federico de Montefeltro en el palacio ducal de Urbino, obra de varios artistas flamencos entre 1473 y 1476



de Montefeltro, en el palacio ducal de Urbino [FIG. 45]. Dentro de este esquema se encuentran *Naturaleza muerta con botellas y libros*, de hacia 1525, de un artista anónimo alemán [CAT. 31], *Alacena con objetos*, de hacia 1730, de **BERNARDO LORENTE GERMÁN** [CAT. 32], y *Alacena con objetos*, obra de otro artista alemán, de momento desconocido, del siglo XVIII [CAT. 33]. En las dos primeras pinturas, el juego de llaves que cuelgan de las

cerraduras acentúa el trampantojo con sus sombras y a través de la detallada descripción del metal. En la tabla del siglo XVI, con un ligero punto de vista bajo, se representa una alacena ordenada con esmero donde las botellas y los envases cuelgan de ganchos clavados en la trasera del mueble, convenientemente cerrados y etiquetados, mientras que el primer plano lo ocupan libros, botes y tarros que están sobre un estante. Se ha supuesto que la pintura pudo diseñarse para estar encastrada en el revestimiento de madera de un local dedicado a botica por las inscripciones que han podido descifrarse⁷. **BERNARDO LORENTE GERMÁN**, pintor sevillano que cultivó este género con buena fortuna en su época [VÉANSE CATS. 68 Y 69], además de la temática religiosa, nos descubre el interior de un mueble a través de una puerta protegida [CAT. 32]. Los platos de peltre del estante superior, colocados ligeramente en diagonal y por tamaños para su correcta visualización, y las jarras labradas también de metal, reciben una iluminación que procede de la izquierda y que produce unos reflejos que nos trasladan al mundo flamenco y holandés⁸. La tercera pintura es otra alacena empotrada en la pared cuyo interior está forrado con un rico terciopelo rojo y con baldas rematadas con pasamanería dorada de flecos trabajados con un fuerte empaste. El artista consigue atraer nuestra atención con la puerta abierta y con los distintos planos, donde va situando sus preciosos objetos, que van desde las medallas que cuelgan del borde de las baldas, dos de ellas con efigies de Felipe II y Carlos V, hasta la cerámica de tipo oriental, en distintos estantes y profundidad, o el cordón azul que

sobresale del hueco. Un objeto interesante es la jarra de metal en cuyo frente se reproduce el escudo del Palatinado bávaro⁹.

Es típico en el trampantojo de estanterías y baldas encontrar libros entre el variado repertorio de objetos. Tal es el caso de las obras del boloñés **GIUSEPPE MARIA CRESPI** y del americano **KENNETH DAVIES**. El lienzo de Crespi *Dos estanterías con libros de música* [CAT. 34], de madera rústica, es un juego de horizontales, verticales y diagonales muy efectivo en la orquestación del engaño. El nivel superior se ha organizado con los volúmenes más gruesos que mantienen un orden pulcro que disminuye a medida que descendemos la mirada hacia la parte baja del mueble, donde el caos es evidente entre los libros, papeles, partituras y objetos de escritorio¹⁰. En el óleo de Kenneth Davies, *La librería* [CAT. 35], en cambio, la estantería está representada con una iluminación fuerte que esculpe los objetos y, por otra parte, admite una interpretación en clave personal, puesto que tenemos acceso a objetos de la esfera íntima del pintor quien nos revela hasta los títulos de sus lecturas o consultas¹¹.

Un apartado particular gira en torno al trampantojo de gabinete, donde el artista se recrea en retratar las piezas más sobresalientes, curiosas y sugestivas de exclusivos coleccionistas que lleva a la superficie del lienzo con una gran precisión. **JOHANN GEORG HINZ**



FIG. 46
JOHANN GEORG HINZ
Gabinete con objetos preciosos, 1665-1667. Óleo sobre lienzo, 83,5 x 61 cm. Copenhague, Statens Museum for Kunst, inv. KMSp768

es el representante del barroco alemán más destacado. *Gabinete de curiosidades* de 1666 [CAT. 36], se organiza con once huecos donde se acumulan los objetos preciosos y llamativos como las conchas, las joyas, los delicados tarros de cristal, una gran copa o trofeo con escena mitológica que funciona a modo de eje central, un joyero y varias cajas. El lienzo está vinculado a la familia real danesa, que encargó al pintor otras obras de temática similar [FIG. 46]. En una de las pequeñas estanterías, a la derecha, se expone un cráneo que, entre tanta magnificencia, nos viene a recordar la limitación a la que están sometidos los bienes terrenales¹². **JEAN VALETTE-PENOT**, en *Trampantojo con estatuilla de Hércules*, fechado hacia 1748 [CAT. 37], describe en parte la personalidad del marqués de Robien (1698-1756) al plasmar el afán coleccionista del noble, quien, además, fue un gran amante de las artes. El lienzo sintetiza los tres ejes en torno a los cuales giraban sus intereses: *Naturalia*, en referencia a la naturaleza, representada en los botes con reptiles, los insectos y las conchas; *Antiquitas*, en alusión a la Antigüedad, cuyo símbolo es la pequeña estatua de Hércules; y *Artificialia*, referida a mecanismos y objetos de arte, a través por ejemplo de un poliedro en la balda superior. El artista es hábil y minucioso en la descripción de los materiales, como la madera de los rústicos tabloneros del fondo del mueble. La variedad de los objetos y su situación en las estanterías, que a veces avanzan hacia el espectador con riesgo de caída, confiere un ritmo muy dinámico a la composición y guía nuestra mirada hacia cada uno de ellos para suministrarlos su completa lectura del tema¹³.

NOTAS

1. Pacheco 1990, pp. 220 y 511.
2. Para el tema del trampantojo en la obra de Sánchez Cotán, véase Cherry 1999, pp. 70-81, y para la experimentación artística, Ripollés 2018, pp. 34-47.
3. El foco de luz en este caso se ha situado más alejado dando lugar, por tanto, a una iluminación más suave a diferencia de otros bodegones del mismo periodo, como el conservado en el San Diego Museum of Art [fig. 44] o el del Museo del Prado (inv. P-7612).
4. Respecto a la simbología de la pintura, puede consultarse el catálogo de la exposición *Georg Flegel 1566-1638. Stilleben* (Wettengl 2003), n.º 40.
5. Marco Chiarini en Giusti 2009, pp. 144-145, iIII. 5.
6. Ebert-Schifferer 2002, pp. 250-251, n.º 62.
7. Para bibliografía y una interpretación de la tabla véase Miriam Milman en Milman y Philippe 2005, pp. 93-95, n.º 41.
8. Sánchez López 2008, pp. 73-81, 483 y 631; Bonet Correa 2012, p. 141.
9. Damos las gracias por la clasificación de esta obra a Mauro Natale, Justus Lange, Holger Jacob-Friesen, Astrid Reuter, Bastian Eclercy y Jochen Sander.
10. Logu 1962, p. 66 y Milman 1982, p. 49.
11. El artista menciona detalles de esta pintura en su libro Davies 1978, pp. 14-15.
12. Sitt 2007, pp. 190-192, n.º 435.
13. Milman y Philippe 2005, p. 103, n.º 46, y Miriam Milman en Giusti 2009, pp. 150-151, iIII. 9.

CAT. 26

CORNELIUS NORBERTUS
GIJSBRECHTS

Amberes (?), antes de 1630-
después de 1675

Vajilla de plata en una alacena

Óleo sobre lienzo, 62 × 47 cm

Gante, Museum voor Schone Kunsten,
inv. 1914-CS



CAT. 27

JUAN SÁNCHEZ COTÁN

Orgaz, 1560-Granada, 1627

Bodegón con frutas y verduras

Hacia 1602

Óleo sobre lienzo, 67 × 97,4 cm

Colección Abelló



CAT. 28

GEORG FLEGEL
Olmütz, 1566-Frankfurt, 1638

*Bodegón del fumador
en una hornacina*

Hacia 1635
Óleo sobre tabla, 21,5 × 17 cm
Frankfurt, Historisches Museum,
inv. B.10.97



CAT. 29

SIMON LUTTICHUYS
Londres, 1610-Ámsterdam, 1661 (?)

*Bodegón con copa de vino
y panecillos*

Hacia 1650
Óleo sobre tabla, 53,5 × 40,6 cm
Hamburgo, Hamburger Kunsthalle,
inv. HK-73





CAT. 30
CHRISTOFFEL PIERSON
 La Haya, 1631-Gouda, 1714

Aparijos de cetrería en un nicho
 Hacia 1660-1670
 Óleo sobre lienzo, 80,5 × 64,5 cm
 Washington, National Gallery of Art.
 Patrons' Permanent Fund,
 inv. 2003.39.1

CAT. 31
ANÓNIMO, ALEMANIA DEL NORTE

Naturaleza muerta con botellas y libros
 Hacia 1525
 Óleo sobre tabla, 106 × 81 cm
 Colmar, Musée d'Unterlinden,
 inv. 86.8.1



CAT. 32
BERNARDO LORENTE GERMÁN
Sevilla, 1680-1759

Alacena con objetos
Hacia 1730
Óleo sobre lienzo, 74 × 58 cm
Madrid, Museo de la Real Academia
de Bellas Artes de San Fernando,
inv. 1397



CAT. 33
ANÓNIMO ALEMÁN
Alacena con objetos
Siglo XVIII
Óleo sobre lienzo, 134 × 98 cm
Colección privada





CAT. 34
GIUSEPPE MARIA CRESPI
Bologna, 1665-1747

Dos estanterías con libros de música

Hacia 1720-1730
Óleo sobre lienzo, 165,5 × 155,3 cm
Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica,
inv. B33134-B33135

CAT. 35
KENNETH DAVIES
New Bedford, 1925-Madison, 2017

La librería

1951
Óleo sobre lienzo, 55,9 × 114,3 cm
Hartford, Wadsworth Atheneum
Museum of Art. The Schnakenberg
Fund, inv. 1951.263



CAT. 36

JOHANN GEORG HINZ
Altona, 1630/1631-Hamburgo, 1688

Gabinete de curiosidades

1666
Óleo sobre lienzo, 114,5 × 93,3 cm
Hamburgo, Hamburger Kunsthalle,
inv. HK-435



CAT. 37

JEAN VALETTE-PENOT
Montauban, 1710-1777

*Trampantojo con estatuilla
de Hércules*

Hacia 1748
Óleo sobre lienzo, 79,5 × 63,5 cm
Rennes, Musée des Beaux-Arts,
inv. 794.I.141





Jean-Jacques Bachelier,
*Cornamenta de venado cazado por
el rey el 1 de julio de 1767*, hacia
1767 [detalle de CAT. 45]

MUROS FINGIDOS: TABLONES Y PAREDES

MAR BOROBIA

El papel ocupa un lugar especial en el trampantojo, puesto que éste es reproducido en formatos, clases y bajo aspectos de todo tipo en cuanto a su tamaño y su contenido. Será frecuente encontrar cartas, documentos, dibujos, grabados, partituras musicales o almanaques, por citar unos pocos ejemplos. Esta diversidad de manuscritos e impresiones cuelgan y decoran fondos de madera o muros enlucidos a los que se fijan con múltiples sistemas de sujeción. El dibujo y el grabado, tratado en la mayoría de las pinturas en blanco y negro, permitirán al pintor dejar huella de sus habilidades técnicas al transcribir en ellos, con sus pinceles, las distintas técnicas de estampación.

En este contexto **CORNELIS BRISÉ**, artista holandés del siglo XVII, pintó *Documentos de la tesorería del Ayuntamiento de Ámsterdam* [CAT. 38], fechado en 1656, probablemente por encargo del concejo de la ciudad. La pintura, de gran formato, estuvo instalada en la tesorería del edificio, donde tal vez se integró a la perfección con el entorno tanto por el fondo de madera como por el material de trabajo, propio de los funcionarios, contribuyendo con ello a la impresión que la obra ya de por sí debía causar por su gran realismo. Reproduce el sistema de clasificación de documentos que consta de ocho cartones distribuidos en dos filas de cuatro y rotulados en la zona superior para el correcto registro de los documentos. Los documentos, a su vez, están ensartados en un fino cordón y fijados al cartón. Los conceptos contables son los siguientes: gastos de viaje; juicios; obras públicas; recibos extraordinarios; salarios; recibos por impuestos especiales; adquisición de terrenos y combustible¹. Brisé cierra su trampantojo en el borde inferior con una bolsa de terciopelo, de la que asoman más papeles y dos dibujos, y con varios saquitos que contienen monedas.

Poco se conoce del pintor andaluz **MARCOS FERNÁNDEZ CORREA**, cuya firma aparece en dos trampantojos conservados en la Hispanic Society of America [CAT. 39 y FIG. 47]. En su diccionario histórico, Ceán Bermúdez alabó la pericia del artista al reconocer que «He visto

algunas obras de su mano que figuraban tablas de pino con varios papeles, baratijas, tinteros y otras cosas copiadas del natural con mucha verdad, valentía y buen efecto»². Los papeles y el tintero mencionados por Ceán se encuentran en esta sencilla composición de pocos elementos [CAT. 39] donde los objetos se organizan en vertical para ajustarse al formato del soporte. El grabado del caballo en la zona superior, el tintero con la pluma en una posición inestable, el rollo de papel convenientemente desequilibrado y el cuaderno con sus hojas desbaratadas están ejecutados con tal precisión y fidelidad que aparentan ser un relieve. Dentro de la escuela española, pero ya en el siglo XVIII, encontramos a **PEDRO DE ACOSTA** y su *Trampantojo* de grabados, firmado y fechado en 1741 [CAT. 40]. Su esquema es sencillo: sobre un fondo con cuatro tablones distribuye, en torno a una estampa horizontal con un paisaje, cuatro ilustraciones más junto con la hoja de un calendario, a la izquierda, y otra con apuntes y números, a la derecha. Las hojas de papel cubren casi toda la superficie y proyectan sombras sobre la madera a través de sus bordes rajados y quebrados en la escasa separación entre ellos y el soporte³. La pintura, en términos generales, resulta algo monocromática, pero gracias al trabajo de la luz y al dibujo preciso el artista consigue un engaño muy efectivo. El material visual que Acosta utiliza en su pintura es similar al que los pintores manejaban en sus talleres y que les servían de inspiración para sus trabajos.

JOHANN CASPAR FÜSSLI, escritor y pintor, practicó los géneros del retrato, la naturaleza muerta y el trampantojo, donde se inscribe *Quodlibet con retratos de contemporáneos y cabezas antiguas* de hacia 1757 [CAT. 41]. Sobre un fondo de madera en el que se percibe la huella del paso del tiempo, el artista agrupa cinco retratos ejecutados con distintas técnicas junto con unos apuntes de unos bustos y otra escena. Los retratos, que se prenden directamente con clavos o se sujetan con cintas, presentan dobleces y deterioro en esquinas y bordes además de suciedad. Se ha



FIG. 47
MARCOS FERNÁNDEZ CORREA
Trampantojo, 1667-1673
 Óleo sobre lienzo,
 99,5 × 55 cm. Nueva York,
 The Hispanic Society,
 inv. A1845

FIG. 48
JOHANN CASPAR WASER
Laurenz Zellweger,
 Zúrich, 1764. Aguafuerte,
 14,2 × 9,6 cm

identificado al propio artista en la primera imagen a la izquierda, con la mano en el sombrero, puesto que su nombre está escrito en la parte de abajo de la ilustración; también se reconoce a los eruditos Johann Jakob Bodmer, con turbante rojo, y a Laurenz Zellweger con gorro [FIG. 48], al poeta Salomon Gessner y al doctor Johann Caspar Hirzel, en el medallón, todos ellos conocidos del artista y pertenecientes a su círculo de amistades⁴. Füssli amontona su material superponiendo unas imágenes a otras, pero sitúa en primer término aquellos elementos que tienen mayor materialidad, como es el retrato ovalado con marco que crea una profunda sombra sobre el papel blanco, e incluye, además, una pluma, tal vez en alusión a las ocupaciones de los personajes representados, lo que realza el artificio. Si con esto no fuera suficiente, añade dos monumentales insectos: una abeja, sobre el papel con los apuntes de esculturas, y una avispa, en el margen blanco de la imagen de Salomon Gessner.

En *La catedral de Amiens* de 1919 [CAT. 42] YURII ANNENKOV reúne en una caja, cuyo fondo hace de soporte, materiales como el cartón, la madera, el alambre o el papel. La postal que da título a la obra, que reproduce la fachada principal de la catedral de Amiens, está enmarcada con unos finos listones y sobre un paspartú negro. A su izquierda, se van superponiendo otros elementos que están relacionados con el marco de la postal, como el gran ángulo recto de cartón, el resto del papel de aguas que tal vez sirvió para rematar la trasera, el alambre del que se suspendería la imagen o los listones sobrantes.

La profundidad se logra al colocar adecuadamente todas las piezas del *collage*: desde el alambre, que tiene volumen y cuya sombra se proyecta en el cartón que lo sustenta, hasta la hoja blanca con un incipiente sombreado que está situada inmediatamente después del soporte. Todos los demás componentes aportan volumen. Este *assemblage* recuerda, por su composición, a los trampantojos en los que se representan mesas revueltas; una manera personal de ensamblar unas piezas que evoca la pintura tradicional⁵.

El mundo de la caza es otro de los apartados que fue objeto de atención por parte de los artistas que trabajaron el trampantojo. A los animales muertos, especialmente las aves, suspendidos de ganchos o de clavos [VÉASE CATS. 6, 10 y 11], se añadirán los útiles del cazador. JOHANNES LEEMANS con su *Naturaleza muerta con pertrechos de caza*, de 1665 [CAT. 43], es un excelente representante del subgénero y de la popularidad que estas pinturas adquirieron. Prueba de ello es que el esquema que inventa en este tipo de composiciones se repetirá con variaciones a lo largo de su carrera⁶. En este caso, sobre un muro enfoscado coloca en horizontal y en vertical varios elementos que componen el equipo de un cazador. En el centro destaca un soporte de madera con un arma de fuego de cañón largo, así como bolsas, una jaula y un cuchillo. A su alrededor, cuelgan redes, silbatos y otros aparejos. El artista refuerza la ilusión al

invadir el marco pintado con parte de la culata del arma y la bolsa del centro y el cuchillo en la parte inferior. Mucho más sencilla y espontánea resulta la composición del valenciano VICENTE VICTORIA *Trampantojo con armas, pertrechos de caza y reloj*, de hacia 1690 [CAT. 44]. Victoria se sirve de una pared con algún desconchón y de varios clavos, de cuerpo largo y cabeza abultada, para colgar dos armas de su guardamonte, un reloj de bolsillo de una cinta, un cuchillo y un cuerno de pólvora. La pintura se ciñe a unos pocos tonos pero la farsa se consigue gracias a la calidad técnica con la que se reproducen los pertrechos, al minucioso estudio de las sombras sobre el fondo y a la presencia de un insecto muy realista que está posado en la pared entre las dos armas. Antonio Palomino visitó el estudio de este pintor y calificó sus obras como «travesuras». Estas travesuras, tanto en su modalidad de pintura de caballete como en la de pintura mural, cautivaron no obstante al teórico durante dicha visita⁷. En los cuadros de temática cinegética muchas veces se incluyen trofeos de caza, que pueden ser o bien aves u otros animales muertos o simplemente las astas de un ciervo, como en la



FIG. 49
JEAN-BAPTISTE OUDRY
Aster de ciervo sobre fondo de tablas, 1741. Óleo sobre lienzo, 115 × 69,3 cm. Fontainebleau, Musée National du château de Fontainebleau, inv. 7061; B901

pintura de JEAN-JACQUES BACHELIER *Cornamenta de venado cazado por el rey el 1 de julio de 1767* [CAT. 45]. La obra responde al deseo del rey Luis XV de Francia de inmortalizar en un conjunto de pinturas sus logros en la caza. La serie dedicada a estos trofeos se inició en 1741 con Jean-Baptiste Oudry, artífice del esquema general de estas obras, y fue continuada por Bachelier y Jean François Perdrix hasta el año 1778. Bachelier, en el *cartellino* de este ejemplo concreto, no solo nos recuerda el hecho, sino que además nos proporciona la fecha del acontecimiento siguiendo las pautas que Oudry había fijado [FIG. 49]. Bachelier, en este caso, utiliza la composición tipo de la serie al situar la cornamenta sobre un fondo de tablones representados fielmente. Sobre ellos, y de un gancho, cuelga el trofeo sujeto con una doble cuerda que forma un triángulo y que acaba en un nudo corredizo. Las astas, de gran realismo, destacan en oscuro sobre un luminoso panel de madera que sirve de fondo⁸. En consonancia con este tipo de obras está el gran lienzo de JACOBUS BILTIIUS [?] que lleva por título *Armero* [CAT. 46]. Tanto esta obra como su pareja fueron atribuidas por Alfonso Pérez Sánchez a Vicente Victoria⁹, pero el historiador mencionó además en el mismo texto otras dos posibles atribuciones de estos óleos: una a Velázquez, vigente durante bastante tiempo, y una segunda a Mazo «de quien nada autoriza a pensar que cultivase este género». La hipótesis de que se trate de una obra vinculada a las escuelas del norte surgió de Peter Cherry y de William Jordan, quienes cuestionaron la atribución al pintor español y señalaron la autoría de algún artista holandés, entre ellos Jacobus Biltius¹⁰. De formato apaisado, el protagonismo de la obra lo ostenta un simple armero de pared de madera con material en sus ocho filas. A ambos lados, colgados de clavos, se aprecian diversas armas y utilería de todo tipo. Además, a modo de juego, en el muro está representado un pequeño clavo y una oruga que asciende sinuosa entre en las armas y los objetos.

NOTAS

1. Middelkoop y Van der Molen 2009, p. 64.
2. Ceán Bermúdez 2001, asiento 363.
3. Para esta pintura, véase Sánchez López 2008, pp. 81-90. Véase también Quiles 2009, pp. 210-211.
4. Heidi Eisenhuten en Philipp y Westheider 2010, nº 35.
5. Véase Alarcó 2009, p. 315 y Russian Pioneers 1976, p. 12.
6. Koester 1999, pp. 258-261, n.ºs 51 y 52.
7. Palomino 1988, vol. 3, pp. 561-562.
8. Mouradian y Salmon 2000, pp. 173-174, nº 133.
9. Pérez Sánchez 1983, p. 141, n.ºs 122-123.
10. Valls 2016, pp. 28-29, nº12.

CAT. 38

CORNELIS BRISÉ

Haarlem, 1617-Amsterdam, 1665

*Documentos de la tesorería
del Ayuntamiento de Amsterdam*

1656

Óleo sobre lienzo, 194 × 250 cm

Ámsterdam, Amsterdam Museum, en préstamo
de larga duración al Royal Palace de Amsterdam,
inv. SA 3024



CAT. 39

MARCOS FERNÁNDEZ CORREA

Burguillos (?), activo en 1667-1673

Trampantojo

1667-1673

Óleo sobre lienzo, 99,5 × 55 cm

Nueva York, The Hispanic Society,
inv. A1846



CAT. 40

PEDRO DE ACOSTA

Activo en Sevilla, 1741-1755

Trampantojo

1741

Óleo sobre lienzo, 102 × 79 cm

Sevilla, Museo de Bellas Artes,
inv. CE0911P



CAT. 41

JOHANN CASPAR FÜSSLI
Zürich, 1706-1782

*Quodlibet con retratos
de contemporáneos y cabezas
antiguas*

Hacia 1757
Óleo sobre lienzo, 51,5 × 62,5 cm
Trogen, Kantonsbibliothek Appenzell
Ausserrhoden, inv. KB-011927



CAT. 42

YURII ANNEKOV
Petropávlovsk, 1889-París, 1974

La catedral de Amiens

1919
Collage, madera, cartón y alambre
sobre papel, 85 × 66,5 cm
Madrid, Museo Nacional Thyssen-
Bornemisza, inv. 453 (1981.72)



CAT. 43

JOHANNES LEEMANS
La Haya, hacia 1633-hacia 1688

*Naturaleza muerta
con pertrechos de caza*

1665
Óleo sobre lienzo, 82,3 × 165,9 cm
Dordrecht, Dordrechts Museum,
en préstamo de la Cultural Heritage
Agency of the Netherlands, 2014,
inv. DM/004/830



CAT. 44

VICENTE VICTORIA
Denia, 1650-Roma, 1713

*Trampantojo con armas,
pertrechos de caza y reloj*

Hacia 1690
Óleo sobre lienzo, 80 × 63 cm
Valencia, Museo de Bellas Artes de
Valencia, inv. 19/2008



CAT. 45

JEAN-JACQUES BACHELIER
Paris, 1724-1806

*Cornamenta de venado cazado
por el rey el 1 de julio de 1767*

Hacia 1767
Óleo sobre lienzo, 129 × 87 cm
Fontainebleau, Musée National du
château de Fontainebleau,
inv. 2395;SN



CAT. 46

JACOBUS BILTIUS [?]
La Haya, 1633-Bergen op Zoom, 1681

Armero

Óleo sobre lienzo, 187 × 277 cm
Colección privada





Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Naturaleza muerta en trampantojo*, 1663 [detalle de CAT. 54]

FIG. 50 VITTORE CARPACCIO *Guardacartas*, reverso de la obra *Caza en el lago*, hacia 1490-1495. Óleo sobre tabla, 75,6 x 63,8 cm. Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum, inv. 79.PB.72

DESORDEN PERFECTO Y EL RINCÓN DEL ARTISTA

DESORDEN PERFECTO

El artista que quiere pintar un trampantojo debe elegir y representar objetos, elementos estáticos para que el tema de la pintura sea percibido como verdadero y consiga crear una ilusión¹. No hay presencia humana, ni sentimiento, ni emoción, por lo que el espectador centra su atención en las imágenes que tiene delante, que se muestran congeladas en el tiempo y en el espacio. Los *quodlibet*², una de las variantes del género del trampantojo, son la máxima representación de este concepto de pintura, donde los elementos que conforman la escena son habitualmente papeles, cartas, grabados, objetos cotidianos o personales del artista o comitente colocados aparentemente al azar sobre una superficie plana, y sujetos por cintas ficticias de raso o cuero que simulan estar clavadas formando líneas o cuadrículas. Este tipo de trampantojo comparte temática con los bodegones, ya que representa también objetos de la vida cotidiana, pero

frente a éstos, donde aún se observa una profundidad reducida para alcanzar una determinada perspectiva, los *quodlibet* niegan ésta, y los objetos se muestran sobre una superficie plana.

La obra del veneciano Vittore Carpaccio (hacia 1460/1466-1525/1526)

[FIG. 50] puede ser considerada como el primer trampantojo de este tipo que ha llegado hasta nuestros días. En el reverso de una escena de caza, el pintor ha representado una puerta ilusionista



M.ª EUGENIA ALONSO

de mármol, y sobre ella ha colocado varios papeles doblados sujetos mediante una ficticia cinta clavada. Pero, es principalmente en Holanda durante el siglo XVII donde surge esta variante del trampantojo, y más concretamente, las llamadas pinturas de guardacartas. El arte holandés es descriptivo, minucioso en los detalles, busca lo concreto, y en los *quodlibet* encuentra el medio perfecto para describir estos objetos personales o íntimos que retratan la vida cotidiana de la sociedad burguesa, el interior de sus viviendas y los objetos de valor que las decoran. Los principales artífices de este nuevo género fueron Cornelius Norbertus Gijsbrechts y Samuel van Hoogstraten.

CORNELIUS NORBERTUS GIJSBRECHTS pertenecía al gremio de San Lucas de Amberes hacia 1660, fecha en la que se inicia en la pintura de naturalezas muertas y más tarde se traslada a Alemania, donde pudo permanecer desde 1665 hasta 1668. El *quodlibet* fechado en 1665 [CAT. 47] contiene los elementos típicos de una pintura de guardacartas. Sujetos por una cinta roja clavada en forma de cuadrícula sobre la madera, el artista ha pintado papeles, una pluma, una barra de lacre, un periódico y la reproducción del grabado de una Piedad. Abajo a la izquierda, un almanaque muestra la fecha de 1652, por tanto, anterior al año de la pintura, detalle que se ha interpretado como una alusión al inexorable paso del tiempo. El artista ha firmado y fechado su obra en el paisaje sobre el cuadernillo de grabados que ocupa el centro de la composición.

Después de pasar por Alemania, fue requerido en la corte de Copenhague por Federico III y se instaló en un estudio cerca del palacio de Rosenborg, según la costumbre de los monarcas nórdicos de alojar a sus artistas y artesanos cerca de sus residencias de verano³. Entre las primeras obras que realiza en esta ciudad y que datan de 1668, el lienzo titulado *Trampantojo. Tablero con cartas y libro de música* [CAT. 49] es el primer ejemplo de un *quodlibet* en el

que Gijsbrechts hace referencia a su protector, el rey Federico III. Su rostro aparece representado de perfil en el sello de lacre rojo en forma de medallón con la inscripción «FREDERICUS III DE DANNORV GOT REX». A la izquierda, un organizador de terciopelo granate contiene un peine, plumas blancas y varias publicaciones impresas con la fecha de 1668. El resto de la escena se completa con objetos de escritura, un almanaque, una partitura de música y un abrecartas clavado sobre la madera. Este último objeto es habitual en las pinturas de guardacartas como instrumento que acentúa la sensación de tridimensionalidad gracias a la sombra que proyecta sobre el tablero. Gijsbrechts completa la escena con una cortina a la manera de Parrasio. Muchas de estas pinturas de guardacartas contienen objetos relativos al comitente que ha encargado la obra, en algunos casos es un detalle sutil, como un pequeño retrato o medallón, pero también pueden ser documentos dirigidos a esta persona o escritos por la misma. En la obra antes mencionada de Carpaccio todavía puede leerse en una de las cartas la siguiente inscripción: «...nd Mozenigo», y, según George R. Goldner, dicha inscripción ha sido interpretada como una posible referencia a Andrea Mocenigo, importante senador de la República veneciana que habría encargado la obra, una hipótesis que aún no ha podido probarse⁴.

FIG. 51
CORNELIS VAN DER MEULEN
Quodlibet, 1673. Óleo sobre lienzo, 48 × 58,2 cm. Dordrecht, Dordrechts Museum. Adquirido con la financiación de The Rembrandt Association y el Dordrechts Museum Corporate Friends, 2003, inv. DM/003/808



Gracias a la gran demanda de pinturas por parte de la burguesía holandesa durante el siglo XVII, los artistas no solo ejecutaban obras por encargo, sino que existía un verdadero mercado ávido de todo tipo de pinturas, y especialmente del género del trampantojo. El tamaño reducido de la obra de Gijsbrechts del museo de Colonia [CAT. 48], así como el hecho de que no exista referencia a alguien en particular, ha llevado a pensar que no fue pintada por encargo, sino para su venta en el mercado del arte. Una serie de cartas abiertas o cerradas, selladas con lacre se amontonan sobre un rollo de papel azul habitualmente utilizado para proteger documentos o dibujos, y ocultan parcialmente dos peines, un objeto recurrente en este tipo de pinturas. En esta ocasión, la firma y fecha simulan estar grabadas con un objeto punzante sobre el tablón de madera, lo que favorece la sensación de realidad.

Los *quodlibet* son un gran testimonio de su época, en muchos casos una crónica histórica. Tal es el caso de la obra de EDWAERT COLLIER [CAT. 51], artista nacido en Breda que perteneció al gremio de pintores de Leiden y que desarrolló el final de su carrera artística en Londres. Según comenta Omar Calabrese, es muy posible que Hoogstraten hubiera visitado esta ciudad en 1653, y hubiera iniciado a los coleccionistas ingleses en este nuevo género⁵. En su obra, Collier pinta algunos documentos y objetos con significado histórico-político. En el papel doblado de la fila superior se lee: «Her Maje[stie's] Most Grac[ious] Speec[h] to both [Houses of] Parlia[ment] on Munday the Thirtie[th] ...1703» que hace referencia a un discurso de la reina Ana, coronada en 1702, fecha que aparece en el *Apollo Anglicanus*. En la fila inferior encontramos una medalla dedicada a Carlos I de Inglaterra, que había sido decapitado en 1649. Otras veces estas composiciones hacen alusión a obras literarias del momento, como ocurre en la obra del discípulo de Hoogstraten, Cornelis van der Meulen (1642-1692) [FIG. 51], conservada en el Dordrechts Museum, donde pinta la portada de una novela de la escritora francesa Marie-Catherine Desjardins (1640-1683).

Si durante el siglo XVII el epicentro del género del trampantojo era Holanda, es Francia especialmente la que toma el relevo durante la siguiente centuria. Como comenta Patrick Mauriès en su libro *Le Trompe-l'oeil*⁶, a la muerte de Luis XIV, cuyo reino estaba marcado por la austeridad, la regencia y posteriormente el reinado de Luis XV dan paso a un periodo de voluptuosidad en todos los sentidos, donde la variedad en la creación artística es reflejo

de esta nueva libertad que es aprovechada por los pintores para dedicarse a nuevos y variados temas. El trampantojo se convierte entonces en uno de los temas predilectos en una sociedad que gusta de la visión del ilusionismo tanto en la pintura de caballete como en los grandes proyectos decorativos que se llevan a cabo en las residencias reales. Pero, según refleja Grootenboer en su libro *The Rethoric of Perspective*⁷, convivían corrientes de aceptación o rechazo de las pinturas de trampantojo. Por una parte, fueron muy demandadas en las cortes europeas y adquiridas como objetos curiosos y de interés científico y, por tanto, entraron a formar parte de los gabinetes de curiosidades o *Kunstkammer* y sus artistas eran muy admirados. Pero, por otra, estas pinturas no gozaban de la aprobación entre los eruditos más afines a una idea de representación más tradicional.

La obra de JEAN VALETTE-PENOT [CAT. 50] es un excelente ejemplo del auge de los gabinetes de curiosidades durante el siglo XVIII en Francia. Gracias a un inventario, se sabe que esta pintura de trampantojo y otras que se conservan también en el Museo de Bellas Artes de Rennes fueron un encargo del marqués Christophe-Paul de Robien (1698-1756). Su colección, conocida en Europa, contaba con pinturas, monedas, piezas arqueológicas, libros y objetos de historia natural. El marqués habría encargado a Penot que retratará en estas pinturas las piezas que contenía su gabinete de curiosidades, y esto se confirma gracias a que algunos de estos objetos todavía se conservan. Curiosamente, frente a la mayoría de los *quodlibet* que representan objetos del entorno masculino, en esta composición aparecen elementos que podrían hacer referencia a una personalidad femenina, como son el collar de perlas, el lazo rosa, el librito, el portalfileres y el pequeño estuche con agujas. A ello se suma la misiva donde se lee «A Mademoiselle de Robien à L'hôtel de Robien Rennes».

Otro de los grandes artífices del trampantojo en Holanda junto con Gijsbrechts fue SAMUEL VAN HOOGSTRATEN, considerado el verdadero artífice de los *quodlibet*. Alumno de Rembrandt, fue conocido tanto por sus pinturas como por sus escritos, siendo uno de los más populares su libro *Inleyding tot de booge schoole der schilderkonst; anders de zichtbaere wereit (Introducción a la academia de la pintura; o el mundo visible)* un ensayo sobre teoría del arte donde incluye un estudio sobre las ilusiones ópticas y la perspectiva que fue publicado en 1678, unos meses antes de su muerte. En su obra defiende que la mayor tarea de un

artista es engañar al ojo, lo mismo que propone Roger de Piles (1635-1709) en su *Diálogo sobre el color* de 1699, donde afirma que la finalidad de la pintura no es tanto convencer al espíritu como engañar al ojo⁸. Para Celeste Brusati⁹ existe relación entre la obra artística de Hoogstraten y su actividad como teórico del arte, ya que en esta última no solo se evidencia su capacidad de entender la pintura, sino que también se sirve de ella para autoafirmarse como artista. Así, durante unos diez años estuvo en el extranjero, principalmente en Alemania, Austria e Inglaterra, con la intención de hacerse con la protección de patronos de la nobleza y la aristocracia, lo que le permitió regresar a Holanda como un artista de éxito.

Muchas de las pinturas de guardacartas exhiben objetos propiedad del artista que podrían interpretarse como un sustituto de la propia firma, o como una forma de autopromoción como pintor. En su *quodlibet* de 1664 [CAT. 52], Hoogstraten ha incluido dos objetos que le pertenecen: el libro encuadernado en rojo y un camafeo que representa a un emperador romano. Estos dos elementos se repiten en varias de sus obras, como en el trampantojo de la colección de The National Trust [FIG. 52], donde el artista ha pintado un fingido y maravilloso marco, y donde ha incluido, a modo de firma, una carta dirigida a él. O en la pintura de guardacartas [CAT. 53], fechada unos años más tarde, donde se ha identificado un libro suyo, una carta con sobre y lacre que lleva sus iniciales¹⁰, y la cadena de oro con un medallón que le regaló el emperador Fernando III de Austria en 1651 en reconocimiento a su arte durante una audiencia en la corte imperial vienesa¹¹.

Como hemos visto hasta ahora, este tipo de obras no narrativas presentan una serie de objetos sin aparente relación entre ellos sobre una superficie plana en la que se ordenan de forma arbitraria. En palabras de Susan L. Siegfried¹², los objetos son banales, cotidianos, pero adquieren significado al ser incluidos y combinados en una pintura. Es aquí donde se produce una tensión entre lo que vemos y la ambigüedad de su significado. Pretendemos leer esa imagen y buscar el significado de esa selección de objetos, pero no hay ningún discurso o mensaje en ella, y éste es el verdadero sentido del *quodlibet*. Por otra parte, la dispersión de los objetos descritos con detalle, pero situados arbitrariamente dentro de la composición, consigue que el espectador fije su atención en cada uno de ellos, y que no perciba la obra como un lienzo o tabla, sino que se vea seducido por un efecto de ilusión.



FIG. 52
SAMUEL VAN HOOGSTRATEN
Trampantojo de un tablero enmarcado, 1662-1663. Óleo sobre tabla, 54 × 59 cm. Kingston Lacy Estate, Dorset. The National Trust, legado por Ralph Bankes, 1981, inv. 1257236

EL RINCÓN DEL ARTISTA

En *Naturaleza muerta en trampantojo* [CAT. 54] Gijbsbrechts plasma sobre el lienzo una serie de objetos relacionados con su actividad como pintor sobre un fingido tablón donde ha detallado cada veta e imperfección de la madera. Esta variante de la pintura de trampantojo se conoce como el «rincón del artista» y se ha interpretado como un autorretrato. Una naturaleza muerta con frutas y verduras, posiblemente una obra suya, aparece sobre el muro. La esquina superior del lienzo está desprendida y doblada hacia delante ocultando parte del bodegón y, entre ésta y el bastidor, aparece un cuchillo insertado. En la parte inferior, el artista ha representado algunos de sus utensilios: un paño, un recipiente con aceite, unos pinceles y la paleta, donde se ve que la pintura aún no está seca. Sobre el muro, un poco más arriba de la pintura, destaca por su color rojo vivo un pequeño retrato ovalado, una posible referencia al comitente o un autorretrato del propio artista, algo habitual en este tipo de composiciones, y que se ha interpretado en ocasiones como una forma de promoción de sí mismo y de su arte.

Otro interesante rincón del artista es la obra *Trampantojo* [CAT. 55] de **JEAN-FRANÇOIS DE LE MOTTE**, un pintor del que se sabe muy poco excepto que estuvo activo en la ciudad de Tournai desde 1653, año en el que se documenta que entró en el gremio de San Lucas, hasta 1685. En todas sus pinturas de trampantojo se detecta la influencia de los artistas de los Países Bajos, especialmente de Gijbsbrechts. Enmarcada en ébano y colgada de una lazada roja, Le Motte representa una marina, bajo la cual una cinta clavada a los irregulares tabloncillos del fondo sujeta una barra de lacre y una serie de papeles doblados.

En ellos se da información no solo de la persona que ha encargado la obra, sino también del artista, concretamente en una carta donde se lee el nombre y la dirección del pintor: «A L.J. François de Le Motte, peintre demeurant sur la paroisse Sain-Piat à Tornya». Como en otras obras de esta categoría el pintor se sirve de este detalle para salir del anonimato.

PIERRE GILOU, nacido en París en 1938, nos obsequia con la obra *La Gioconda impúdica* [CAT. 56] como ejemplo de la pervivencia del tema del rincón del artista en el siglo XX. Este espléndido trampantojo muestra sobre un tablón el lienzo inacabado de la Gioconda, bajo el cual una repisa alberga los útiles de pintor. La composición se completa con una cortina ilusoria, un guiño al mito de Parrasio. En su obra se observa una factura minuciosa, heredera de los grandes maestros holandeses del siglo XVII, a los que admira, junto a Georges de La Tour y Caravaggio. Según sus propias palabras en el prólogo a la obra *Cadiou et Gilou: La peinture en trompe-l'oeil*¹³: «la pintura de trampantojo requiere de una paciencia ilimitada y una disciplina rigurosa. [...] Se trata, por lo tanto, de un largo trabajo, alejado de la manera *alla prima* o del esbozo. No es un acabado aproximativo sino un análisis de los detalles más pequeños de la materia y de la textura de los objetos». Pierre Gilou ha participado en las exposiciones del movimiento Trompe-l'oeil/Réalité fundado por su padre Henri Cadiou a principios de la década de los sesenta.

NOTAS

1. Mauriès 1996, pp. 131-134.
2. Etimológicamente la palabra *quodlibet* proviene del latín, de *quod* y *libet*, y se traduce como lo que quieras o gustes.
3. Koester 2000.
4. Goldner 1980.
5. Calabrese 2010, pp. 224-225.
6. Mauriès 1996, pp. 170-172.
7. Grootenboer 2005, p. 47.
8. Roger de Piles, *Dialogue sur le coloris*. París, 1699, p. 32.
9. Brusati 1995, p. xxiii.
10. «Un texto en verso escrito por el noble austriaco y escritor Johan Wilhelm von Stubenberg donde compara la pintura de Hoogstraten con el arte de Zeuxis». Véase Brusati 1995, p. 163.11. Abbing 2013, p. 117.
12. Siegfried 1992, pp. 27-37.
13. Cadiou y Gilou 1989, p. 5.



CAT. 47
CORNELIUS NORBERTUS GIJSBRECHTS
Trampantojo, 1665. Óleo sobre lienzo, 59 × 56 cm. París, Musée Marmottan Monet, inv. 500

CAT. 48
CORNELIUS NORBERTUS
GIJSBRECHTS
Amberes (?), antes de 1630-
después de 1675

Quodlibet
1675
Óleo sobre lienzo, 41 × 34,5 cm
Colonia, Wallraf-Richartz Museum &
Fondation Corboud, inv. WRM 2828



CAT. 49
CORNELIUS NORBERTUS
GIJSBRECHTS
Amberes (?), antes de 1630-
después de 1675

*Trampantojo. Tablero
con cartas y libro de música*
1668
Óleo sobre lienzo, 123,5 × 107 cm
Copenhague, Statens Museum for
Kunst, inv. KMS3059





CAT. 50
JEAN VALETTE-PENOT
 Montauban, 1710-1777

Trampantojo con grabado de Sarrabat
 Hacia 1748
 Óleo sobre lienzo, 80 × 63 cm
 Rennes, Musée des Beaux-Arts,
 inv. 794.1.139

CAT. 51
EDWAERT COLLIER
 Breda, 1640-Londres, 1707

Trampantojo
 Hacia 1703
 Óleo sobre lienzo, 50 × 65,5 cm
 Leiden, Museum De Lakenhal,
 inv. S 1195



CAT. 52

SAMUEL VAN HOOGSTRATEN
Dordrecht, 1627-1678

Bodegón en trampantojo

1664
Óleo sobre lienzo, 47,1 x 61,8 cm
Dordrecht, Dordrechts Museum,
adquirido con el apoyo de la
Rembrandt Association y del
Ministerio de Cultura holandés, 1992,
inv. DM/992/691



CAT. 53

SAMUEL VAN HOOGSTRATEN
Dordrecht, 1627-1678

Bodegón en trampantojo

1666-1678
Óleo sobre lienzo, 63 x 79 cm
Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle,
inv. 2620



CAT. 54

CORNELIUS NORBERTUS
GIJSBRECHTS

Amberes (?), antes de 1630-
después de 1675

*Naturaleza muerta
en trampantojo*

1663
Óleo sobre lienzo, 96 × 75 cm
Carcassonne, Collection Musée des
Beaux-Arts, inv. 845.55.57



CAT. 55

JEAN-FRANÇOIS DE LE MOTTE
Tournai, activo en 1653-1685

Trampantojo

Hacia 1670
Óleo sobre lienzo, 78,1 × 53,2 cm
Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. 4347



CAT. 56

PIERRE GILOU
Paris, 1938

La Gioconda impúdica

1986
Óleo sobre lienzo, 130 × 89 cm
París, colección Joël Cadiou, inv. 119



LLAMADA A LOS SENTIDOS

MAR BOROBIA

Clara von Sivers, *Flores*, 1877
[detalle de CAT. 67]



La grisalla se empleó con frecuencia en la pintura flamenca del siglo xv para decorar las puertas exteriores de los polípticos; se trataba de una técnica donde se ponía de manifiesto la habilidad del pintor y mediante la cual se establecía un *paragone* entre las artes y se acreditaba la superioridad de la pintura. En el *Díptico de la Anunciación* de **JAN VAN EYCK**, de hacia 1433-1435 [CAT. 58], se representa el pasaje evangélico con un grupo escultórico. El artista coloca en dos nichos convenientemente moldurados al Arcángel y a María junto con la paloma que reciben una fuente de luz por la derecha. Las peanas octogonales sobre las que descansan las figuras están situadas en el límite del marco simulado y avanzan un poco hacia el espectador, lo que hace que parezcan muy reales, y en el caso de san Gabriel, además, una de sus alas sobresale de la hornacina y proyecta una pronunciada sombra sobre ella. Tanto las figuras como sus hornacinas destacan enormemente sobre el fondo oscuro, y sobre los listones de éstas últimas se dibujan potentes sombras que confunden al espectador. La destreza de Jan van Eyck va más allá de la representación de las esculturas de busto redondo, ya que es capaz de reproducir con extraordinario verismo los supuestos materiales del conjunto, como el alabastro de las figuras esculpidas, el mármol negro pulido en el que se reflejan las imágenes para incrementar la sensación de volumen, la piedra caliza de las molduras, y por último, el mármol rojizo del marco fingido¹. Tanto la técnica utilizada por el artista, como la proyección de la luz y la perspectiva, hacen de este díptico un trampantojo excepcional.

A finales del siglo xvii y principios del xviii se puso de moda en Francia entre las clases acaudaladas decorar sus mansiones y sus residencias en el campo con pinturas monocromáticas que imitaban los relieves clásicos para adornar paredes, sobrepuertas o la parte superior de las chimeneas. Uno de los impulsores de este tipo de decoración fue el holandés **JACOB DE WITT**. El gran lienzo donde se representa a

Las vestales [CAT. 59], fechado en 1749, formó parte del ornato de una chimenea. Simula ser un bajorrelieve de un nicho, dentro del cual se representa a un grupo de cinco mujeres en torno a un altar circular donde se aviva el fuego sagrado con un platillo cóncavo. La ceremonia se realiza en nombre de Numa Pompilio, segundo rey de Roma, cuyo rostro y una inscripción se reproducen en el medallón central del altar. Se trata de un trabajo de extraordinaria calidad que, como otros de De Witt, fueron la mejor carta de presentación del artista². Este tipo de grisallas tuvieron una gran acogida en Europa, pero sobre todo en Francia, donde se conocieron con el nombre de *Witjes* (blanco en holandés). **JEAN BAPTISTE SIMÉON CHARDIN** fue otro de los artistas que trabajaron la grisalla. *Los atributos de las artes* [CAT. 57], de 1731, un lienzo de gran formato diseñado para ser instalado en un lugar alto, fue un encargo, junto con *Los atributos de las ciencias* [FIG. 53], del conde Conrad-Alexander de Rothenbourg para la biblioteca de su residencia en París. Las artes se simbolizan con un busto de mármol, que nos remite a la Antigüedad clásica, y con un relieve situado debajo de éste que, por la manera en que está pintado, parece una terracota y se ha relacionado con la obra del escultor François Duquesnoy. En él se relata una escena clásica: una bacanal de *putti* con una cabra. La composición se completa con varios rollos de papel, una maza, una paleta y pinceles, en referencia a la pintura y a la escultura, con un fondo con un gran cortinaje rojo por la derecha de gran efecto³. Del artista suizo **JEAN-ÉTIENNE LIOTARD** es una obra de dimensiones reducidas titulada *Trampantojo* [CAT. 62], fechada en 1771, año en el que residía en París. Liotard imita en ella con gran maestría la madera y sus vetas en horizontal, el mármol tallado en dos pequeños relieves, y el papel, en el que se muestran dos apuntes de cabezas femeninas con llamativos tocados. Además de la calidad lograda con el pincel en la transcripción de los distintos materiales, se incluyen, para reforzar el juego, unos clavos, de donde penden la pareja de relieves con Venus y Cupido, y unas sombras muy marcadas, en el caso de las piezas de mármol, o más transparentes en los dos



FIG. 53
JEAN BAPTISTE
SIMÉON CHARDIN
Los atributos de las ciencias,
1731. Óleo sobre lienzo,
140 × 220 cm. París,
Institut de France, Musée
 Jacquemart-André,
inv. MJAP-P584-1

dibujos. Además, los bordes del papel, irregulares, con arrugas, deformaciones y marcas de distinta índole, aumentan la sensación de realidad, a lo que contribuye sin duda el fingido adhesivo rojo, apenas visible, que se ha empleado para fijarlos al soporte. Los dibujos son producción propia del pintor, y en ellos se representan dos tocados, uno turco y otro de Ulm, tal y como relatan las inscripciones que Liotard ha incluido debajo de ellos para otorgarles una mayor veracidad⁴.

En la imitación de la escultura y el relieve se sitúa al especialista **FRANÇOIS FERRIÈRE**, artista suizo que desarrolló su carrera profesional entre Francia, Gran Bretaña, Rusia y Suiza, a donde regresó en 1822. De François Ferrière son una pareja de obras mitológicas, protagonizadas por *putti*, fechadas antes de 1821 y ejecutadas sobre un soporte de cartón cuyos títulos son *La música* [CAT. 60] y *La poesía* [CAT. 61]. Ambas se han relacionado con la producción del escultor francés **ANSELME I FLAMEN**⁵. En *La música*, unos angelitos se divierten entre flores y guirnaldas mientras tañen instrumentos musicales. En *La poesía*, una pareja de *putti* en el centro lee un gran libro mientras sus compañeros portan una corona, tocan un instrumento o juegan. Se trata de una imitación de bajorrelieves de metal con marcos simulados de madera tallada sobre los que el artista representa, en el de *La música*, una ligera pluma blanca y, en el de *La poesía*, un escarabajo, ambos en la parte baja del marco; estos detalles potencian la sensación de realidad y pretenden hacer dudar al espectador.

JOSEPH-MARIE VIEN EL JOVEN, autor de *Cristo en la cruz*, de 1819 [CAT. 64], se formó como retratista

y grabador con su padre, Joseph-Marie Vien el Viejo (1716-1809). Su pintura representa a un crucificado de marfil sobre un fondo oscuro que simula un terciopelo. En la parte superior del brazo central cuelga bien visible una cartela donde se lee la inscripción «INRI». La punta que sujeta el *cartellino* es del mismo tipo que las cuatro que sujetan las manos y los pies del Salvador. La pericia del artista para imitar los materiales, el contraste entre ellos y sus sombras, se pone de manifiesto sobre todo en la representación del marco dorado de madera con pronunciadas molduras que rodea la pieza, y donde se ha incluido, en la esquina inferior izquierda, una ramita de laurel que, con una asombrosa sensación de volumen, contribuye sin duda a dar una mayor credibilidad al conjunto. El *Cristo* del Art Insitute de Chicago de Francisco de Zurbarán es sin duda uno de los máximos exponentes de este tipo de trampantojos en los que uno no sabe si se encuentra ante una pintura o una escultura⁶.

Al siglo XX pertenece *El relicario* de **JACQUES POIRIER** [CAT. 63]⁷, una obra que por su naturaleza lleva implícita el tema de la devoción, y que, con un humor particular, no deja de ser un homenaje personal del artista a Pablo Picasso, cuyo rostro, laureado y coronado, está flanqueado por dos ángeles trompeteros. A sus pies asoman ligeramente sendos tubos de óleo por los que sale abundante pintura. El ficticio marco dorado, de madera tallada en relieve al modo tradicional, está decorado con molduras de temas vegetales. En su base, está representada un águila con las alas desplegadas que mira a Picasso y dos patas de león que asoman por un agujero y cuelgan de los extremos. La firma del pintor aparece en una filacteria que sostiene el ave entre sus patas. El interior del relicario presenta dos colillas de cigarrillo, dos cerillas usadas y un trozo rasgado de una cajetilla de tabaco de la marca Gitanes. En la paleta de pintor con varios pinceles que forma parte del marco y que está situada debajo de estos objetos se explica el contenido de la obra mediante una inscripción: las reliquias son «auténticas» de Picasso, quien las dejó el 5 de julio de 1958 en un cenicero de un bar de la plaza y fueron recogidas, no sin dificultad, ese mismo día. Como es habitual en su producción, Poirier se autorretrata en un medallón, en este caso sobre del paquete de Gitanes. Los objetos que componen el relicario están pintados con tal precisión que su presencia se hace innegable ante nuestros ojos. Hay que destacar la vívida apariencia y la sensación de volumen de las estrechas cintas rojas que sujetan las reliquias, que tienen una calidad cercana a lo táctil.



FIG. 54
BERNARDO LORENTE
GERMÁN
*Naturaleza muerta
en trampantojo: el vino
o alegoría del gusto*, hacia
1730. Óleo sobre lienzo,
69 × 50 cm. París, Musée de
Louvre, inv. RF 195518

Las flores fueron otro de los motivos que se usaron en los trampantojos. Flores que aparecen en arreglos en forma de ramos, floreros, cestas, o simplemente como complemento de otros temas. El pintor jesuita **DANIEL SEGHERS**, especialista en la representación de este tipo de obras, es el autor de *Guirnalda de flores enmarcando a la Asunción* [CAT. 65]. Es posible que Erasmus Quellin (1607-1678) colaborase en este lienzo pintando la escena religiosa, una práctica habitual en la época entre los artistas especializados en distintos campos. La pintura sigue el esquema tradicional puesto en práctica por Seghers en el que, sobre un fondo oscuro, destaca en el centro de la composición una escena religiosa en una ventana rodeada por una corona de flores de vivos colores. Entre las flores se distinguen rosas, peonías, claveles, jazmines, tulipanes o azahar, que se plasman en todo su esplendor⁸. También incluye una vistosa mariposa a la derecha, en la zona inferior, y un insecto en el lado opuesto. La pintura de **JOHANN RUDOLF BYS** *Bodegón con flores: Vista de un puerto con marco de guirnalda* [CAT. 66], de hacia 1713, toma como patrón el de Daniel Seghers⁹, pero va un paso más allá. Bys abre un hueco central en el que representa una marina muy luminosa que se enmarca en un vano de moldura sencilla. El hueco está delimitado



FIG. 55
BERNARDO LORENTE
GERMÁN
*Naturaleza muerta
en trampantojo: el tabaco
o alegoría del olfato*, hacia
1730. Óleo sobre lienzo,
69 × 50 cm. París, Musée du
Louvre, inv. RF 195517

por cuatro ramos de flores simétricos dos a dos en las zonas superior e inferior. A través del paisaje de la ventana penetra la luz hacia el interior, una sala oscura, que es donde se sitúa el espectador. Esa luz que proviene del exterior ilumina intensamente las flores más próximas al vano, mientras los ramos de la parte de arriba están iluminados ligeramente por detrás, con lo que se consigue un bonito efecto. Con pinceladas precisas, el artista se deleita en los pequeños insectos posados en las flores y en el marco de la ventana.

Ya en el siglo XIX es destacable la pintora de naturalezas muertas y flores **CLARA VON SIVERS**. Se formó en Copenhague, París y Dresde, y su actividad profesional se extendió entre 1870 y 1924, fecha en la que falleció en Berlín, donde llevaba establecida al menos desde 1898. En un lienzo fechado en 1877 [CAT. 67], la artista presenta un ramo de flores en forma de cruz que tiene como fondo una valla rústica y que queda suspendido de un cordel fino que pende de una gran alcayata¹⁰. La madera oscura de la cerca, con sus vetas y deteriorada por los agentes climáticos, al igual que la punta oxidada, son el marco perfecto para resaltar los vivos colores de las flores como son el blanco, el azul y los rojos-rosados. El cuerpo central del grupo lo componen precisamente las flores de mayor volumen,

como las azucenas blancas y la rosa de mayo, que se alternan con el azul eléctrico de los azulejos o acianos. Los pendientes de la reina que cuelgan entre hojas más abajo conforman el eje vertical.

La pareja de lienzos de **BERNARDO LORENTE GERMÁN**, de hacia 1730, se ha relacionado, por su formato y su temática, con otros dos conservados en el Museo del Louvre, junto a los cuales podrían constituir una serie dedicada a los sentidos. Las obras del Louvre se han identificado con el gusto [FIG. 54] y el olfato [FIG. 55]¹¹, mientras que *Trampantojo con figuras escultóricas, grabados y una cortina* [CAT. 68] y *Trampantojo con partituras, libros, cartas y un pequeño cuadro* [CAT. 69] son, respectivamente, alegorías del tacto y el oído. El escenario en todas ellas es muy parecido: una pared cubierta de tablonos de madera con una estantería representada en suave diagonal que descansa sobre dos ménsulas. En una de las obras se colocan tres esculturillas pequeñas en el estante, mientras en la otra se agolpan libros, papel y partituras musicales, entre las cuales ha podido identificarse una con una fuga del compositor italiano Agostino Agazzari. El papel en ambos casos tiene un notable protagonismo, que contribuye enormemente al engaño al doblarse por una o por tres de sus esquinas. Las sombras que las hojas proyectan sobre la madera, así como la de la escultura central, realzan la sensación de profundidad de la obra. Bernardo Lorente Germán refuerza la

tridimensionalidad con las telas y papeles que sobresalen de las baldas y que cuelgan de sus bordes. Estas pinturas son buen ejemplo de la calidad que el trampantojo adquirió en la ciudad de Sevilla en el siglo XVIII.

NOTAS

1. Markschiefs 2009, p. 86. Véanse también Borchert 2009, pp. 120-125, y Borobia 2009, pp. 100-101.
2. Niemeijer 1971, n.º 102. Véase también Milman y Philippe 2005, p. 70, n.º 20.
3. Para la simbología del mono y un análisis de las esculturas, véase el comentario sobre la obra de Nicolas Lesur en Dardanello y Di Macco 2020, pp. 210-211, n.º 1.
4. Bailey 2006, p. 115.
5. Véase Milman y Philippe 2005, p. 73, n.º 25, donde se incluye asimismo información sobre la atribución y el significado de la pluma y el escarabajo.
6. Antonio Palomino, en *Museo pictórico y escala óptica* (Palomino 1988), vol. 3, p. 275, comentaba acerca del Cristo situado entonces en la sacristía del convento de san Pablo el Real de Sevilla: «un Crucifijo de su mano, que lo muestran cerrada la reja de la capilla (que tiene poca luz), y todos los que lo ven, y no lo saben, creen ser de escultura».
7. Las pinturas de Jacques Poirier, en más de una ocasión, además de destilar una sutil ironía, plantean segundas lecturas a través de los objetos representados que el artista presenta al espectador como si se tratase de un juego. Véase Poirier 1992.
8. Benito Doménech y Gómez Frechina 2002, pp. 140-141, n.º 56. Para la serie completa conservada en el museo, véanse también los n.ºs 55 y 57.
9. Seifertová 1997, pp. 122-123, n.º 26.
10. Agradezco a Eduardo Barba Gómez su colaboración y ayuda para la identificación de la mayoría de las flores de esta obra y de sus variedades.
11. Para estas obras, véase Sánchez López 2008, pp. 78-70. Quiles y Cano 2006, pp. 250-251. Agradecemos a Caylus la información que nos facilitó sobre esta pareja de óleos.

CAT. 57

JEAN BAPTISTE SIMÉON CHARDIN
París, 1699-1779

Los atributos de las artes

1731

Óleo sobre lienzo, 141,5 × 223,3 cm
París, Institut de France, Musée
Jacquemart-André, inv. MJAP-P 584-2



CAT. 58

JAN VAN EYCK

Maaseick, hacia 1390-Brujas, 1441

Díptico de la Anunciación

Hacia 1433-1435

Óleo sobre tabla; ala izquierda:

38,8 × 23,2 cm; ala derecha: 39 × 24 cm

Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, inv. 137.a-b (1933.II.1-2)



CAT. 59

JACOB DE WITT

Ámsterdam, 1695-1754

Las vestales

1749

Óleo sobre lienzo, 160 × 178 cm

Montauban, Musée Ingres,

inv. MI. 843.1.58



CAT. 60

FRANÇOIS FERRIÈRE
[Ginebra, 1752-Morges, 1839] según
ANSELME I FLAMEN
[Saint-Omer, 1647-París, 1717]

La música

Antes de 1821
Óleo sobre cartón, 16,5 × 47 cm
Ginebra, Ville de Genève, Musée d'Art
et d'Histoire. Donación del artista,
1827, inv. 1826-0020



CAT. 61

FRANÇOIS FERRIÈRE
[Ginebra, 1752-Morges, 1839] según
ANSELME I FLAMEN
[Saint-Omer, 1647-París, 1717]

La poesía

Antes de 1821
Óleo sobre cartón, 16,5 × 47 cm
Ginebra, Ville de Genève, Musée d'Art
et d'Histoire. Donación del artista,
1827, inv. 1826-0019

CAT. 62

JEAN-ÉTIENNE LIOTARD
Ginebra, 1702-1789

Trampantojo

1771
Óleo sobre seda transferido a lienzo,
23,8 × 32,4 cm
Nueva York, The Frick Collection.
Legado por Lore Heinemann en
memoria de su marido, Dr. Rudolph J.
Heinemann, 1997, inv. 1997.1.182



CAT. 63

JACQUES POIRIER
París, 1928-2002

El relicario

S.f.
Óleo sobre tabla, 44 × 38 cm
Lyon, Galerie Saint-Hubert



CAT. 64

JOSEPH-MARIE VIEN EL JOVEN
París, 1762-1848

Cristo en la cruz

1819
Óleo sobre lienzo, 78 × 49,8 cm
Béziers, Musées de la Ville de Béziers,
inv. 77.1.161

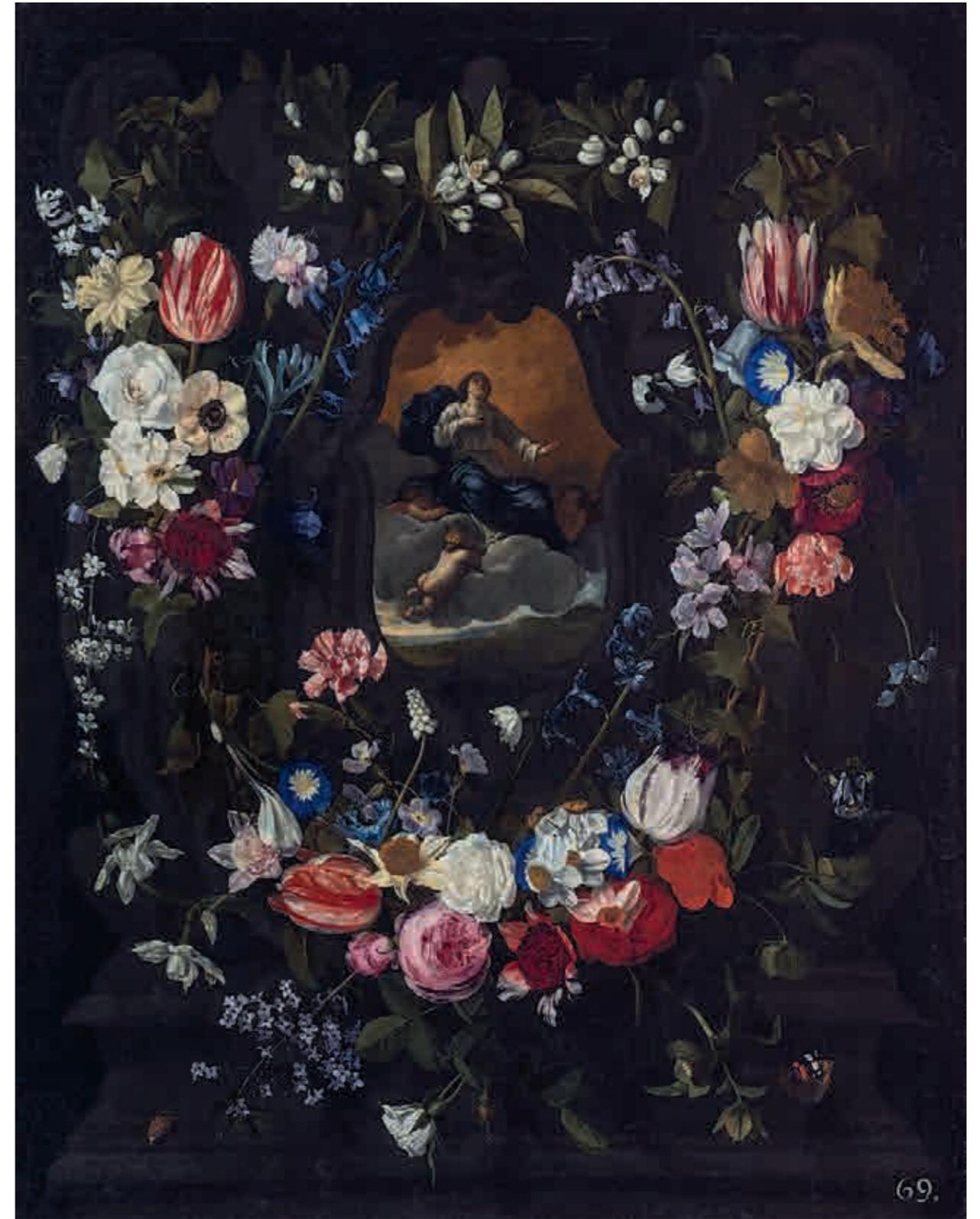


CAT. 65

DANIEL SEGHERS
Amberes, 1590-1661

*Guirnalda de flores
enmarcando a la Asunción*

Óleo sobre lienzo, 91 × 72 cm
Valencia, Museo de Bellas Artes. Colección Real Academia
de Bellas Artes de San Carlos, inv. 2005



CAT. 66

JOHANN RUDOLF BYS
Chur, 1662-Wurzburgo, 1738

*Bodegón con flores: Vista de un
puerto con marco de guirnaldas*

Hacia 1713
Óleo sobre lienzo, 76 × 86 cm
Basilea, Kunstmuseum. Donación
de la Fundación Prof. J. J. Bachofen-
Burckhardt, 2015, inv. 1178



CAT. 67

CLARA VON SIVERS
Pinneberg, 1854-Berlín, 1924

Flores

1877
Óleo sobre lienzo, 81 × 60 cm
Chemnitz, Kunstsammlungen, inv. 2





CAT. 68
BERNARDO LORENTE GERMÁN
 Sevilla, 1680-1759
Trampantojo con figuras escultóricas, grabados y una cortina
 Hacia 1730
 Óleo sobre lienzo,
 67,3 × 50,2 cm
 Madrid, cortesía de la Galería Caylus



CAT. 69
BERNARDO LORENTE GERMÁN
 Sevilla, 1680-1759
Trampantojo con partituras, libros, cartas y un pequeño cuadro
 Hacia 1730
 Óleo sobre lienzo,
 67,3 × 50,2 cm
 Madrid, cortesía de la Galería Caylus



John Haberle, *Rasgado en tránsito*, hacia 1890-1895 [detalle de CAT. 76]

RENOVACIÓN AMERICANA

KRISTEN NASSIF

Las obras de esta sección muestran la riqueza del trampantojo en Estados Unidos durante el siglo XIX y principios del XX. También son representativas de la diversidad del género. En cuanto al tema, estas pinturas reflejan objetos que van desde cartas manuscritas, dinero [FIG. 56], documentos impresos efímeros, artículos de fumador, trofeos de caza, instrumentos musicales y colecciones diversas de objetos desgastados y aparentemente ordinarios. Los cuadros también presentan una variedad de estilos y composiciones, y muestran tanto superficies pintadas muy pulidas que velan la mano del artista de manera efectiva, como grandes áreas abiertas caracterizadas por pinceladas fluidas. Algunos están completamente llenos de objetos pintados, como *El cajón de un soltero* de JOHN HABERLE [CAT. 78]. Otros destacan por su simplicidad compositiva, como *Desplumado* de WILLIAM MICHAEL HARNETT [CAT. 75], en el que se representa un solo objeto suspendido sobre un sencillo fondo monocromático. A veces, los trampantojos parecen no representar «nada» al bloquear la mirada del espectador con cortinas y telas simuladas, como en *Venus emergiendo del mar: un engaño* de Raphaele Peale [VÉASE FIG. 9]. WILLIAM M. DAVIS va un paso más allá en *Reverso de un lienzo* [CAT. 70], donde parece que se ha dado la vuelta al lienzo para negar por completo cualquier indicación de lo que se ha pintado en él.

Lo que todos estos trampantojos tienen en común es su capacidad para hacer que el espectador quiera mirar. Artistas como Haberle, JOHN FREDERICK PETO [CATS. 71-74] o Harnett recurrieron al ilusionismo no solo para «engañar» al observador, sino también para poner en evidencia el proceso de discernimiento y conseguir que el público se hiciera preguntas sobre la percepción, la representación, la memoria y la realidad. En *Rasgado en tránsito* de Haberle [CAT. 76], esto implicaba darse cuenta de que el paisaje representado era en realidad un cuadro de un cuadro «envuelto» con papel de embalaje marrón

y una cuerda simulados. «Es tan fiel al natural», comentó un crítico sobre la pintura, «que más de uno le ha aconsejado al propietario que pida daños y perjuicios a la empresa de transportes»¹. A diferencia de sus contemporáneos Harnett y Peto, Haberle se empeñaba en que cada palabra impresa que aparecía en sus cuadros resultara legible, aumentando así la sensación de realismo. De ese modo, sus trampantojos a menudo atrapaban al espectador y lo hacían partícipe de cuestiones como la metarrepresentación de la realidad, la ilusión y el engaño.

Por otro lado, *Para el hipódromo* de Peto [CAT. 74] ilustra la capacidad del trampantojo para referirse a lugares, personas y momentos concretos del pasado. De una vieja puerta de madera cuelgan los objetos personales de un jinete: su gorra, su espuela y su fusta aparecen en el centro, rodeadas de fragmentos de periódicos ilegibles, trozos de papel rotos, una herradura, la imagen de un caballo negro y un anuncio del hipódromo de Oakley. Aunque se desconoce quién le encargó el cuadro a Peto, es probable que los objetos tuvieran un significado especial para su propietario. Sin embargo, al examinarlos de cerca, el espectador podía encontrarles un significado y reconstruir un relato subyacente. El anuncio que aparece debajo de la fusta, por ejemplo, puede referirse al hipódromo de Oakley, Ohio, inaugurado en 1889. Aquella pista, sin embargo, tuvo una corta vida ya que las noticias sobre carreras amañadas y otras artimañas forzaron su cierre en 1904. El cuadro de Peto aludía sutilmente a formas de engaño similares mediante su ilusionismo y su realismo engañoso. También sugería el paso del tiempo, con sus objetos oxidados, rotos y desgastados que evocaban acontecimientos y recuerdos del pasado. *Para el hipódromo* permitía así al espectador meditar sobre el valor y el poder evocador de las cosas materiales².

Los trampantojos también tenían la capacidad de comentar el presente. A primera vista, *Desplumado* de Harnett [CAT. 75] parece una imagen desenfocada



FIG. 56
VICTOR DUBREUIL
La cruz de oro, hacia 1896.
 Óleo sobre lienzo,
 35,6 × 30,5 cm. Bentonville,
 Crystal Bridges Museum of
 American Art, inv. 2011.40

que presenta de forma gráfica un pollo muerto y sin plumas suspendido boca abajo sobre una puerta de madera indefinida. Por su tema, el cuadro remite ingeniosamente a la antigua tradición europea de trampantojos de trofeos de caza que representaban impresionantes arreglos de piezas y artículos de caza sobre fondos poco profundos [VÉASE CAT. 10]. El hecho de que Harnett pintara *Desplumado* durante su estancia en Múnich es, por tanto, muy apropiado. Sin embargo, el artista impregnó el género con un espíritu nítidamente americano al representar un animal de granja poco atractivo que ha sido despojado de su característico plumaje. La desnudez del pollo era una referencia irónica a los debates en torno a la representación de figuras desnudas en el arte, así como a las campañas de censura más amplias que tuvieron lugar durante la Edad Dorada estadounidense³. Sin embargo, como ha revelado la historiadora del arte Judith Barter, la elección del pollo por parte de Harnett también podría reflejar la lucha de la clase trabajadora estadounidense y los prejuicios raciales imperantes en la época⁴. Así pues, *Desplumado* glosaba tanto el pasado como el presente, inspirándose en una dilatada tradición artística europea al tiempo que se insertaba en los problemas más acuciantes de Estados Unidos.

Cuadros como *Desplumado* o *Aparejos de caza* de **GEORGE COPE** [CAT. 77] desmontaban las nociones de tiempo, ilusión y realidad. A menudo representaban objetos del pasado, pero reafirmaban su pervivencia en el presente a través de planos poco profundos,

composiciones verticales y una especial atención a la textura. Los objetos estratificados de la pintura de Cope, por ejemplo, revelan una diversidad de materiales: metal reflectante, madera bruñida, mimbre, cuerda tejida y tela suave. Al proyectarse en el espacio del espectador, los objetos pintados resultan visualmente intrigantes y despiertan el sentido del tacto.

Los trampantojos también podían estimular otros sentidos, incluidos el gusto, el olfato y el oído. Obras como *Desplumado* representan animales destinados a la mesa que despiertan olores y sabores asociados con la cocina y la comida. Las brasas del cigarrillo que aparece en el borde inferior de *El cajón de un soltero*, de Haberle [CAT. 78], sugieren no solo la presencia reciente del soltero, sino también el olor y el sabor del tabaco.

Como demuestran estas obras, el trampantojo fue un género muy variado en Estados Unidos en los siglos XIX y XX. Al no existir en el país una tradición de ilusionismo establecida o activa, el trampantojo se convirtió en una forma artística maleable, cuyos practicantes la reinventaron de maneras diversas y con distintos fines. Artistas como Harnett, Haberle, Peto y Cope recurrieron a las cosas que les rodeaban para evocar recuerdos lejanos del pasado y hacer referencia a acontecimientos actuales, animando al espectador a descubrir los trucos de la representación y los significados de sus cuadros. En el proceso, los espectadores no solo tomaron conciencia de la presencia del ilusionismo y el engaño en lo cotidiano, sino que adquirieron una nueva familiaridad con el propio proceso de la percepción.

NOTAS

1. «A Free Art Exhibit», en John Haberle Papers, Archives of American Art, Smithsonian, Washington.
2. Véase la ficha de Mark D. Mitchell sobre la obra en Giusti 2009, p. 165; y la ficha de Franklin Kelly en Ebert-Schiffeler 2002, p. 234.
3. Véase la ficha de Wendy Bellion sobre la obra en Ebert-Schiffeler 2002, p. 158; y la de Mark D. Mitchell en Giusti 2009, p. 161.
4. Barter explica que el cuadro se pintó durante una época de depresión económica, en la que muchos estadounidenses luchaban por encontrar empleo y alimentar a sus familias. Además, los dibujos animados asociaban a los pollos con los afroamericanos empobrecidos al mostrar a menudo a negros pobres robando pavos y pollos. Véase Barter 2013.

CAT. 70
WILLIAM M. DAVIS
 Long Island, 1829-1920

Reverso de un lienzo
 1865-1875
 Óleo sobre lienzo, 20,6 × 26 cm
 Nueva York, The Long Island
 Museum of American Art, History
 and Carriages. Donación de Mrs.
 Beverly Davis, 1953,
 inv. 0004.004.0730



CAT. 71

JOHN FREDERICK PETO
Filadelfia, 1854-Nueva York, 1907

Libros, jarra, pipa y violín
Hacia 1880
Óleo sobre lienzo, 63,7 × 76,1 cm
Madrid, Museo Nacional Thyssen-
Bornemisza, inv. 702 (1982.19)



CAT. 72

JOHN FREDERICK PETO
Filadelfia, 1854-Nueva York, 1907

*Cuchillo Bowie, corneta
con pistones y cantimplora*
Década de 1890
Óleo sobre lienzo, 101,6 × 76,2 cm
Chadds Ford, Brandywine River Museum
of Art. Donación de Amanda K. Berls,
1980, inv. 80.3.23



CAT. 73

JOHN FREDERICK PETO
Filadelfia, 1854-Nueva York, 1907

Toms River

1905
Óleo sobre lienzo, 68 × 58,3 cm
Madrid, Museo Nacional Thyssen-
Bornemisza, inv. 700 (1980.80)



CAT. 74

JOHN FREDERICK PETO
Filadelfia, 1854-Nueva York, 1907

Para el hipódromo

1895
Óleo sobre lienzo, 110,5 × 75,9 cm
Washington, National Gallery of Art.
Donación de Jo Ann y Julian Ganz Jr, en
homenaje a Earl A. Powell III,
inv. 1997.131.1





CAT. 75
WILLIAM MICHAEL HARNETT
 Clonakilty, 1848-Nueva York, 1892

Desplumado
 1882
 Óleo sobre lienzo, 86,8 × 51,7 cm
 Washington, National Gallery of Art,
 Corcoran Collection. Adquisición del
 museo, William A. Clark Fund,
 inv. 2014.136.133

CAT. 76
JOHN HABERLE
 New Haven, 1856-1933

Rasgado en tránsito
 Hacia 1890-1895
 Óleo sobre lienzo, 34,3 × 43,2 cm
 Chadds Ford, Brandywine River
 Museum of Art. Donación de Amanda
 K. Berls, 1980, inv. 80.3.12





CAT. 77
GEORGE COPE
 West Chester, 1885-1929

Aparejos de caza
 1891
 Óleo sobre lienzo, 132,1 × 81,3 cm
 Chadds Ford, Brandywine River Museum of Art. Adquirido con fondos de Richard M. Scaife y la Allegheny Foundation, 1992, inv. 92.24

CAT. 78
JOHN HABERLE
 New Haven, 1856-1933

El cajón de un soltero
 1890-1894
 Óleo sobre lienzo, 50,8 × 91,4 cm
 Nueva York, The Metropolitan Museum of Art. Adquisición, donación de Henry R. Luce, 1970, inv. 1970.193





Giuseppe Arcimboldo,
La tierra, hacia 1570
[detalle de CAT. 91]

JUEGOS DE APARIENCIA

MAR BOROBIA

Bajo este epígrafe se agrupan una serie de obras cuyo denominador común es su intención de provocar la sorpresa en el espectador a través del ingenio y la agudeza. Papeles, libros, notas, cristales rotos, maderas, enseres o animales constituyen los asuntos centrales de estos juegos de apariencia entre los que se han incluido algunos ejemplos muy reveladores de cerámica o talla.

En el siglo XVIII el trampantojo toma un nuevo rumbo especialmente en Francia, donde se renuevan los contenidos y las formas. El artista francés **GASPARD GRESLY**, activo en Besançon y París, se dedicó, además de al trampantojo, a las escenas de género y a las naturalezas muertas. El asunto central del *Trampantojo con retrato grabado de Nicolas Boileau* [CAT. 79] es una reproducción de un grabado de François Chereau el Viejo¹. Sobre un fondo con una tabla que parece ser de madera de pino, con sus vetas perfectamente determinadas, Gresly ha clavado con cuatro puntas el grabado, que ocupa casi toda la superficie del soporte. Los bordes irregulares, más llamativos respecto a otras pinturas precedentes, con sus dobleces, rasgados y otros desperfectos, son de una materialidad que parecen reales. Asimismo, a lo largo del XVIII el género sirvió de escaparate para expresar ideas políticas, tal y como se descubre en la obra de **LAURENT DABOS** *Trampantojo*, de 1801 [CAT. 80]. Ésta incluye una inscripción con la firma del artista en la hoja con lacre en el ángulo inferior izquierdo: «Au citoyen.- Dabos artiste peintre.- rue de la loi n° 7256.- A Paris». Varios papeles, documentos y grabados se amontonan dentro de un marco que tiene el frente del cristal roto. Algunos de ellos, como la estampa con un paisaje en sepia, se han deslizado hasta quedar atrapados entre el vidrio y el soporte del marco, y ello da lugar a una intensa sombra que aporta una gran dosis de realismo. Dabos juega con el vidrio coloreado y fragmentado por toda la composición y con las esquinas dobladas o arrugadas de sus documentos. En el centro se distingue una imagen de Napoleón y a la izquierda una del rey

español Carlos IV; a la derecha, en cambio, se lee el enunciado de un tratado de paz entre los dos países. Se trata en realidad de un acuerdo imaginario desde el cual una aguda y amenazante arista de un vidrio apunta al dirigente francés².

El español **JOSÉ PÉREZ RUANO** construye gráficamente su *Mesa de papeles revueltos*, fechada en 1782 [CAT. 81], sobre un papel verjurado con tinta negra y aguada. Esta obra consigue crear ficción a través de la acumulación y desorden de los distintos documentos que cubren la mesa de madera cuyos bordes vemos en tres de sus lados. Las estampas y las hojas sueltas se superponen bajo unos delgados libros sin encuadernar, pero cosidos por el lomo y, junto con los objetos de más volumen como son la navaja y la pluma, forman distintos planos. La nota de color la ponen los dos naipes, el cinco de copas y el tres de espadas, que destacan entre la gradación de grises de las ilustraciones y los textos y el papel marfileño o amarillento. El cuidado que pone el pintor en la reproducción de los escritos nos permite leer sin dificultad títulos y contenidos, entre los que se han identificado un calendario con las fiestas y la obra de Juan Pérez de Montalbán *La gitana de Menfis, Santa María Egipciaca*³.

La obra *Billete de cien pesetas*, de hacia 1898, ha sido atribuida a **MARIANO FORTUNY Y MADRAZO** [CAT. 82]. Un billete de este tipo, que estuvo en circulación entre junio de 1898 y mayo de 1900, cuelga de manera inestable de un lazo rojo; en la derecha, se puede leer con claridad su valor y, en la izquierda, medio oculta por el ribete, se aprecia la efigie de Gaspar Melchor de Jovellanos⁴. Según parece, el artista suprimió en la obra un mercurio con caduceo, además de otros detalles que ostentaba el verdadero billete, para que pudiera verse mejor el importe de la nota. El hecho de elegir un billete como motivo de la pintura y suspenderlo de manera tan insegura y precaria irremediablemente nos lleva a asociar la imagen con el tema de la fortuna, pues con la misma facilidad que ésta otorga poder y riqueza, proporciona incapacidad y miseria a todo aquél que



FIG. 57
LUCIO FONTANA
Venecia era toda de oro,
1961. Pintura acrílica sobre
lienzo, 149 × 149 cm.
Madrid, Museo Nacional
Thyssen-Bornemisza,
inv. 547 (1975-55)

le es arrebatada. El tema del dinero no es frecuente en la pintura española de trampantojo, pero sí lo fue en el repertorio de algunos artistas norteamericanos [VÉANSE CATS. 70 y 78 y FIG. 56].

Ya en el siglo XX, el holandés **TON DE LAAT** recoge en parte las enseñanzas de los pintores clásicos de las escuelas del norte en su *Paquete postal* de 1986 [CAT. 83]⁵. El sujeto de su composición es, una vez más, el papel. Laat utiliza un sobre de estraza cuyos bordes están decolorados, rotos y arrugados como fondo de su composición. Esta envoltura, de un color pardo, hace de encuadre del resto de los componentes. La luz, que procede de la izquierda, incide suavemente sobre las distintas hojas. La profundidad se consigue a través de la ordenadísima y cuidadosa puesta en escena, donde todos los elementos se superponen con ritmo y equilibrio, pero sobre todo son los distintos tipos de papel simulado y la combinación que se hace de ellos en diferentes capas de color lo que juega en favor de la ilusión pictórica. Desde el periódico, colocado al revés, en contacto con el papel de estraza, se van superponiendo los distintos documentos: el sobre de avión, la cubierta de la guía de grabado artístico en tonos grisáceos y las tarjetas postales con sus sellos de franqueo y de tinta. La minuciosidad y el rigor en el detalle de los documentos, tanto escritos como impresos, contribuyen a la sensación de realidad que condensa la pintura.

HENRI CADIOU fundó en la década de 1960 el movimiento Trompe-l'oeil/Réalité, cuyo centro estuvo en París, pero al que se sumaron artistas de otros entornos. Este pintor realista lideró el grupo durante más de treinta

años. *Trascendencia espacial*, de 1960 [CAT. 84] es el primer lienzo vinculado a una etapa en la que se centró en la pintura protesta con la que Cadiou objeta sobre determinados movimientos artísticos contemporáneos. En esta obra se inspira en la producción del artista nacido en Argentina Lucio Fontana (1899-1968)

[FIG. 57]. Cadiou imita, hasta en el título del cuadro, a Fontana, al presentar una superficie sobre la que se han practicado tres cortes limpios verticales que dejan ver un fondo oscuro e introducen al espectador en la profundidad, y comunican varios planos. Además, Cadiou, como Fontana, presta atención al encuadre de la obra en todo su perímetro para resaltar y proyectar hacia el espectador el motivo principal. La nota de humor se incluye en el ángulo superior izquierdo, de donde cuelga de un cordel prendido en una chincheta una cuchilla Gillette en alusión directa al cuchillo que Fontana utilizaba para rasgar sus obras⁶.

De **CLAUDIO BRAVO**, un artista chileno cuya obra entronca con el realismo, a veces calificado de extremo, es un pastel de vivos colores que representa unas telas que se superponen sobre la superficie del papel [CAT. 93]. Dos adjetivos que se han empleado en ocasiones para definir su trabajo son elegancia y simplicidad, calificativos que casan a la perfección para describir este pastel. El pintor construye la obra con grandes manchas de color que funcionan como elementos abstractos pero que están cargadas de multitud de referencias que, por su estructura y movimiento, recuerdan a las grandes superficies con pliegues creadas por Francisco de Zurbarán en los hábitos y en los trajes de sus figuras, un artista al que, no en vano, Bravo estudió con atención. En este caso las verticales telas de colores saturados y contrastados, como el azul amoratado y el fucsia, y sus sombras, pliegues, arrugas y orillos, tratados de forma minuciosa, muestran gran dinamismo y mucho detalle⁷.

Un aspecto interesante es el papel que el marco que encuadra la pintura y el reverso de la misma tendrá en la propia concepción de la obra. **PIERRE DUCORDEAU**, que formó parte del grupo francés Peintres de la Réalité es el autor de *Cuadro en movimiento* de 1966 [CAT. 85] y *Mi cuadro más bonito u Homenaje a C. N. Gysbrecht*⁸, de 2010 [CAT. 86]. En *Cuadro en movimiento* representa un paspartú verde con un ovalo central vacío al no haberse instalado la obra. La «no pintura» se remata con un marco dorado con molduras clásicas en cuyo travesaño inferior hay una pequeña chapa metálica grabada donde el

artista firma. En la parte de abajo, entre el paspartú y el marco, aparece una nota que aclara escuetamente al espectador qué es lo que ha pasado⁹: se informa que el autor es Ducordeau y de que la pieza ausente es un autorretrato que se encuentra en una exposición de obras maestras francesas en la National Gallery de Londres. Además, la nota incluye una fecha y la firma ficticia del conservador correspondiente. La ausencia de contenido se pone en evidencia con humor e ingenio, dos cualidades compañeras y habituales de la producción del artista. En *Mi cuadro más bonito*, y concretamente en el subtítulo de éste, *Homenaje a C. N. Gysbrecht*, se desvela la fuente de inspiración del artista que no es otra que la pintura de aquel pintor *Trampantojo. El reverso de una pintura enmarcada* [FIG. 58], obra señera de la colección del Statens Museum for Kunst de Copenhague. Gysbrechts, en su óleo fechado en 1670, reproduce la trasera de un cuadro en cuya tela se perciben, por la diferencia de color, las capas de imprimación que llevaría el anverso. Detalla a la perfección el encaje en el marco al igual que las cabezas de los pocos clavos que sujetan la tela al bastidor. Las sombras, las irregularidades de la madera y los bordes del lienzo que dan la vuelta al bastidor forman los distintos planos. El único detalle concreto es el número «36» inscrito en un papel pegado con lacre a la trasera. Se trata de una pieza que pudo formar parte de una *Kunstammer* por su capacidad para asombrar al espectador. Ducordau, sin embargo, aborda el asunto de una manera distinta. En

FIG. 58
CORNELIUS NORBERTUS
GIJSBRECHTS
*Trampantojo. El reverso
de una pintura enmarcada*,
1670. Óleo sobre lienzo,
66,4 × 87 cm. Copenhague,
Statens Museum for Kunst,
inv. KMS1989



éste, el reverso se presenta con el bastidor, las cuñas y el travesaño central con todas las marcas de fábrica impresas en la tela y en la madera. No obstante, el marco que rodea todo ello se muestra en su cara correcta, es decir, al derecho, y para evitar dudas así lo subraya la cartelita de metal donde el artista también ha incluido su nombre. El bastidor de madera ocupa un lugar destacado y está rodeado por todos sus lados por el lienzo sobrante; la semipenumbra en la que queda la mitad izquierda del marco no afecta a la parte central, pero aporta una gran dosis de realismo.

La ventana es un tema recurrente en la obra de **ANTONIO LÓPEZ**. Ha estado presente desde que pintara *El balcón*, en 1954 —donde en un esquinazo en el suelo se incluye un bodegón—, hasta en las variadas y múltiples aberturas que van a articular las fachadas de los edificios de sus vistas urbanas. Sin embargo, a partir de 1970, la ventana pasa a ser un tema independiente que termina en un conjunto temático. En *Ventana por la tarde*, de 1974-1982 [CAT. 87], el observador, situado en una estancia oscura, se siente atraído por la luminosidad del descampado de las afueras de una ciudad. Por el vano abierto no entra la luz hacia el interior, y en la habitación, que está casi en total penumbra, apenas se vislumbra una parte de los muros, el perfil de la ventana y su hoja de cristal. El pasaje queda enmarcado por el hueco vacío, el alféizar y sus correspondientes muros laterales, con lo que se refuerza aún más la presencia de la huella humana¹⁰. Si la ventana ha sido un recurso habitual en la pintura para enmarcar el campo visual y para, a su vez, representar la lejanía, en el caso de *La ventana tapiada* de **PIERRE GILOU**, de 1982 [CAT. 88], estos objetivos se invierten. Gilou, hijo de Henri Cadiou, ha expuesto desde los años sesenta del siglo pasado con el movimiento Trompe-l'oeil/Réalité, en el que, tras el fallecimiento de su progenitor, pasó a desempeñar un papel más activo. El objeto de su pintura es una ventana de madera pintada de azul vista desde un interior. Sin embargo, ha sido tapiada con ladrillos por el exterior, por lo que el hueco existente entre la pared y el marco de la ventana se ha transformado en un armario improvisado. La cortina levemente descolgada, la rama seca de la izquierda, los cristales rotos y sucios, al igual que el listón de madera atravesado, que tiene la finalidad de cerrar bien la ventana, son elementos que aluden al mal uso y al paso del tiempo, pero también al deterioro al que pueden llegar las cosas cuando se emplean para fines diferentes para los que fueron concebidos¹¹.

De **CÉSAR GALICIA**¹², cuya obra se ha vinculado al realismo madrileño de una generación posterior a la de Antonio López, se exhiben dos pinturas de la serie *Manhattan* cuya temática se inspira en este barrio de Nueva York, donde el artista trabajó casi veinte años hasta su establecimiento en Madrid en 2021. *Puerta*, de 2018-2021 [CAT. 89], fue tomada del Meatpacking District, una zona de marcado carácter industrial al oeste de la ciudad cuyo mercado cárnico constituía su principal actividad. Hoy en día es un área completamente transformada donde cohabitan las zonas comerciales, amplios espacios con tiendas y viviendas de lujo. Esta puerta que llamó la atención del artista y de la que ejecutó varios bocetos quince o veinte años antes de realizar la obra definitiva, pertenecía probablemente a uno de aquellos almacenes o negocios, hoy desaparecidos¹³. En la pintura, como en todas las de César Galicia se reelabora e interpreta una realidad que se manifiesta ante nuestros ojos. Se describe con todo detalle el número de portal, la ranura para depositar el correo, la doble cerradura, la ventana acristalada o el pomo, que parece más propio de un interior que de un exterior. También subyace en ella la idea del abandono, del uso continuado o del desgaste a través de la representación de unos detalles tan nimios, como los desconchones, el óxido, las grietas o la falta de pintura, que nos llevan irremediablemente a considerar otras lecturas como la alusión al paso del tiempo. El cajero automático retratado en *NYC ATM*, de 2014-2020 [CAT. 90], se encontraba próximo a un establecimiento que el artista frecuentó durante su estancia en la ciudad. La máquina, que en su día formó parte del mobiliario urbano moderno, había dejado de ser útil para transformarse en un artefacto improductivo víctima del abandono y el vandalismo. La degradación se representa a través de las pintadas de las que ha sido objeto por toda su estructura metálica y en el deterioro, intencionado en este caso, de sus elementos. Ambas obras forman parte ya del recuerdo del perfil que tuvo una ciudad que se transforma con rapidez¹⁴.

Uno de los artistas más originales y polifacéticos del marinerismo fue el milanés **GIUSEPPE ARCIMBOLDO**, que trabajó para la corte imperial, primero en Viena y luego en Praga, para Maximiliano II y Rodolfo II, entre 1562 y 1587. *La tierra*, de hacia 1570 [CAT. 91], formó parte de una serie dedicada a los cuatro elementos que, junto con la de las estaciones, Arcimboldo repitió en varias ocasiones para los monarcas. El busto de perfil de *La tierra* se construye a base de una selección de animales que encajan a la perfección unos con otros para conformar

la fisonomía del rostro y el cuerpo humano. En la parte superior de la cabeza, de derecha a izquierda, se distinguen, entre otros, un león, un caballo, un mono y una cabra. En la nuca se aprecia un oso, un jabalí y un ciervo. La frente es un zorro tumbado cuya cola es un elemento esencial para su construcción, la nariz es un conejo y la boca dos felinos. El ojo es la boca de un lobo y la mejilla y la oreja son un elefante. El cuello lo conforman un buey tumbado y un burro. En la frente, en torno a las sienes, se acoplan varios animales con cornamenta, como el ciervo, el venado y la cabra, que con sus astas dibujan lo que puede ser una corona. La vestimenta se concibe con dos animales emblemáticos: el león y el carnero, ambos símbolos de la casa de Augsburgo puesto que la piel de león alude a Hércules, que será un referente empleado por esta dinastía, y el carnero es el emblema del toisón de oro, orden insigne vinculada a los Augsburgo¹⁵. Este tipo de cabezas compuestas por abigarrados elementos se han interpretado como una alegoría imperial, aunque para el espectador constituyeran en su tiempo un divertimento y un objeto artístico capaz de causar asombro, cualidades de la pintura que siguen actualmente intactas. Giambattista Fonteo, humanista que colaboró con el pintor, escribió en 1659 unos poemas sobre las dos series mencionadas que estaban dedicados al emperador Maximiliano II. En aquellos versos la imagen de la tierra se emparejaba con la del otoño [FIG. 59], el invierno con el agua, la primavera con el aire y el verano con el fuego.



FIG. 59
GIUSEPPE
ARCIMBOLDO
El otoño, 1573. Óleo sobre
lienzo, 76 x 63,5 cm.
París, Musée du Louvre,
inv. RF 1694 32

CAESAR VAN EVERDINGEN, un artista que cultivó con éxito la pintura de historia, cuenta en su producción con un *Trampantojo con busto de Venus*, de 1665 [CAT. 94], diseñado para formar pareja con otro dedicado a Adonis [FIG. 60]. Ambas pinturas, por su temática, son una excepción dentro de su catálogo pictórico. Everdingen elabora su elegante composición con una base delicada de grisalla en la que colorea suavemente unos pocos elementos. El busto de la diosa recibe una fuerte iluminación desde la izquierda que sin embargo deja en penumbra el rostro volteado y parte de su sien y del peinado. A su lado, apoyada sobre una superficie, se ve la cabeza de un cupido que mira hacia arriba a la deidad. El artista ha concebido el lienzo en semipenumbra y se vale de un sencillo borde a modo de parapeto para marcar la diferencia entre nuestro espacio y el de las esculturas. Everdingen ha aplicado color en dos elementos que llaman nuestra atención: la guirnalda de mirto con que decora el cuello y la cabeza de Venus y la tela rosa que cubre parte de su pecho. La impresión que produce la obra con estos ligeros toques de color recuerda a las fotografías antiguas coloreadas. El artista se esmera en la reproducción del pañuelo rosa, donde consigue un extraordinario realismo en los pliegues y en los dobleces y lo convierten en foco de atención¹⁶.

No se conoce mucho sobre la vida y la obra del francés **JEAN-FRANÇOIS DE LE MOTTE**, quien desarrolló su carrera en la ciudad de Tournai. Allí cultivó el trampantojo, pero también la pintura decorativa. En sus composiciones, especialmente las que realizó en la década de 1670, se advierte la influencia de la pintura de Cornelius Norbertus Gijsbrechts, en especial en sus rincones de taller [VÉASE CAT. 55], pero que transforma con originalidad. *Gallinero* [CAT. 92] sorprende por su singularidad. La pintura representa el frente de un tosco corral construido con tablones desgastados y rotos con una puerta. Entre los listones de la puerta asoman, además de briznas de paja, las cabezas de un gallo, a la izquierda, y de una gallina, a la derecha. Mientras el gallo con su pico abierto se dedica a coger el grano del comedero en forma de cajón, la gallina mira circunspecta al exterior. El pintor retrata el aspecto del gallinero dibujando hasta los más pintorescos detalles, como el sencillo cierre de la puerta, la madera agrietada y astillada o los huecos que en la parte superior de la portezuela se han abierto por alguna razón. Las texturas de las plumas, de las crestas o de los picos de las aves, así como la rudeza de la madera, ayudan a la creación del engaño por su brillante factura, y sin embargo, hay un factor que

FIG. 60
CAESAR VAN
EVERDINGEN
*Trampantojo con el busto
de Adonis*, 1666. Óleo sobre
lienzo. Ciudad del Cabo,
Colección Michaelis



deshace la magia de la trampa y que no es otro que el esperado movimiento de los animales que el espectador aguarda pero que no se produce¹⁷.

Tres siglos más tarde, a mitad del xx, se sitúa *Máxima velocidad de la Madonna de Rafael* de **SALVADOR DALÍ**, fechada hacia 1954 [CAT. 96]. En la década de 1950 Dalí inicia una nueva etapa en su pintura conocida con el nombre «místico-nuclear» en la que fusiona la religión y la ciencia. La religión, en este caso, está presente en la cabeza de la *Virgen del jilguero* [FIG. 61], tomada del pintor italiano Rafael Sanzio (1483-1520), artista por el que Dalí sentía una profunda admiración. Respecto a la ciencia, sin embargo, que fue introducida en su obra desde fases tempranas a raíz de la aparición de la bomba atómica en 1945, Dalí comentó: «desde aquel momento, el átomo fue mi tema de reflexión preferido»¹⁸. En estos años es también notoria la vuelta a un academicismo a través, en este caso, de la pintura renacentista. La cabeza de la Virgen se desintegra en esferas de distintos tamaños y colores y en unos fragmentos que recuerdan a unos cuernos de rinoceronte. A partir de estas piezas somos capaces de reconocer y de recomponer con nuestra imaginación el rostro y la cabeza, que han estallado en múltiples pedazos, a excepción del halo de María, que permanece intacto¹⁹. *Sin título. La mano* [CATS. 95A Y 95B], es una pintura estereoscópica en dos elementos, y da un paso más en la búsqueda científica del artista, que ahora se interesa por los efectos ópticos. Durante las

décadas de 1960 y 1970, Dalí realizó investigaciones de este tipo en sus lienzos, al igual que con la doble imagen, la holografía, la anamorfosis o la búsqueda de la cuarta dimensión. En los años en que está fechada *Sin título. La mano*, Dalí había empezado a experimentar con la lente de Fresnel. Estas dos imágenes no son exactamente iguales ya que sus puntos focales están ligeramente desplazados; los colores que aplica en los fondos de ambas y la intensidad de los tonos se modifican, por ejemplo, en el sol que está sobre la línea del horizonte. También existen ligeras diferencias en el trazo de los brazos y las muñecas, ya que uno de ellos es más delgado y huesudo. Si miramos ambas imágenes a través de un dispositivo especial puede verse en ellas una gran profundidad. La idea de trabajar con dos obras que aparentan ser iguales, pero entre las que existen diferencias se le ocurrió a Dalí tras visitar en París una exposición con obra del artista holandés **GERRIT DOU** [VÉASE CAT. 13]²⁰.

De **KENNE GRÉGOIRE**, adscrito al movimiento realista holandés, es *Bodegón con Jacob Davidszoon*, de 1997 [CAT. 97], un género, el de las naturalezas muertas, que ha tenido y tiene una gran proyección en su trayectoria artística. Grégoire, presenta su composición sobre una mesa sencilla construida con dos tabloncillos cuya unión es visible. Sobre la superficie dispone pocos elementos: una jarra de metal alta, una botella de cristal, algunas frutas y una lámina de papel rasgada con la imagen de un frutero clásico cuya mitad inferior se ha perdido. Todos los elementos representados y la técnica con la que están pintados concuerdan perfectamente con la tradición de este género. Sin embargo, llama la atención el tipo de perspectiva isométrica utilizada, que realza la tridimensionalidad de los objetos y los proyecta violentamente hacia el espectador. Los objetos de los bodegones de Grégoire suelen ser enseres cotidianos fácilmente reconocibles pero desgastados por el uso. Tal vez sean una metáfora de la decadencia o encarnen la idea del paso del tiempo²¹.

Del pintor realista **GERARDO PITA**²² es la obra titulada *Redes. Puerto pesquero de Marbella*, fechada entre 2015 y 2016 [CAT. 101]. Su fascinación por las redes es fruto de un «luminoso viaje al Norte» mientras que los ovillos de «lanas [se convierten en] una obsesión personal», dos temas con un peso notable en su catálogo artístico. Así comentaba su elección temática en una entrevista concedida al periódico *El Mundo*²³ con motivo de una exposición suya en la Galería

Leandro Navarro de Madrid en 2006. Las redes se muestran amontonadas y arrugadas, sin cuerdas ni flotadores, con sus pequeñas celdas que dibujan un sinfín de estructuras mayores, redondeadas, y realizadas con una paleta cálida de tonos anaranjados. Las sombras emergen del fondo de la red para tornarse transparentes entre los hilos²⁴.

Sin título [CAT. 100] es una obra de **MANUEL FRANQUELO** de 1989-1990²⁵, ejecutada con una técnica y soporte clásico como es el óleo y la tabla. La pintura tiene conexión con los tradicionales rincones de taller del artista y más concretamente con el esquema que despliega el sevillano **BERNARDO LORENTE GERMÁN** en su obra *Trampantojo con figuras escultóricas, grabados y una cortina* [CAT. 68], donde ese aprecia un fondo de madera con un anaquel en altura en el que se disponen los objetos. En el caso de Manuel Franquelo estos enseres, que forman parte del taller del pintor, son muy personales y variados, pues van desde una caja de incienso a distintas hojas de papel amontonadas arbitrariamente, pasando por un frasco, un circuito electrónico o una cinta rosada que va de lado a lado del estante²⁶. Se trata de objetos que en otro contexto serían insignificantes, pero que en la pintura adquieren protagonismo y distinción y que por su naturaleza nos remiten a un tema habitual en el trampantojo: el paso del tiempo.

Uno de los campos artísticos donde el trampantojo tuvo una presencia importante fue en la cerámica, donde experimentó uno de sus momentos más brillantes en siglo XVIII. Si en alguna de sus etapas dominó la lectura simbólica de sus representaciones, en otros momentos triunfaron los motivos tomados del natural y su representación realista. *Plato de pescado*, fechado hacia 350-300 a. C. [CAT. 102], es un ejemplo de lo que se producirá en siglos posteriores. La pieza procede de los talleres de Campania y su superficie, sobre fondo negro, se decora en rojo y blanco con tres peces de distinto tamaño y un calamar. El plato, dada la delicadeza de su ornato, no estaba destinado para ser usado, pero se sabe que contenía un valor simbólico de carácter funerario: el mar era el medio a través del cual los espíritus ejemplares, después de la muerte, llegaban a un paraíso conocido como las islas Afortunadas o de los Bienaventurados. Un plato de cerámica, fechado en 2006, ha sido igualmente el soporte del que se vale **PIERRE DUCORDEAU** [CAT. 103]. El pretendido engaño se lleva a cabo a mediante tres recursos llamativos: los cordeles que rodean la superficie del plato, las fracturas de éste



FIG. 61
RAFAEL
La Virgen del jilguero,
hacia 1506. Óleo sobre tabla,
107 × 77,2 cm. Florencia,
Galleria degli Uffizi,
inv. 1890 n. 1447

Este tipo de objetos, junto con otros fabricados en cera o cerámica, fueron huéspedes ilustres de refinados recipientes en los gabinetes de arte o cámaras de maravillas, donde se ponía de manifiesto su clara intención de turbar al invitado, sobre todo si estas piezas se mezclaban con otras reales en el mismo frutero²⁷.

NOTAS

- Joubert 1994, pp. 130-131.
- Véase Richard Taws en Milman y Philippe 2005, p. 84, nº 34.
- Sánchez López 2008, pp. 99-105.
- Véase la ficha de la obra en https://coleccion.bde.es/wca/es/secciones/coleccion/obras/billete-de-cien-pesetas-p_62.html, consultada por última vez el 13/01/2022.
- Meijer 1997, vol. 3, pp. 760-761.
- Véase <https://www.henricadiou.com/>, consultada por última vez el 13/01/2022.
- Edward J. Sullivan, «Entrevista con Claudio Bravo», pp. 15-19, y «Claudio Bravo: un realista en el mundo árabe», pp. 20-23, en Claudio Bravo 2004.
- Monestier 1993, nº 65.
- La inscripción completa es: «BON DE DÉPLACEMENT DU N° RE 539- TITRE: Ducordeau, Autoportrait.- MOTIF: Exposition 'Chefs d'Oeuvre Français', National Gallery-Londres, Paris, le 7-3-1966 Le Conservateur, [firma]».
- Calvo Serraller 2016; Miguel Fernández-Cid en Brutvan 2008, pp. 118-119; y Antonio López 2011, p. 116, n.º 11.
- Cadiou y Gilou 1989, p. 11. Véase también <https://www.pierregilou.com/>, consultada por última vez el 13/01/2022.
- Véase <http://www.cesargalicia.com/bibliografia/#.-https://www.leandro-navarro.com/cesar-galicia%20biografia.htm>, consultada por última vez el 13/01/2022.
- Véase la entrevista a César Galicia con motivo de la exposición *Manhattan* en la Galería Leandro Navarro donde comenta las dos piezas seleccionadas para la exposición en <https://youtu.be/hhMrcubr450>, visualizada por última vez el 13/01/2022.
- César Galicia 2021.
- Thomas DaCosta Kaufmann en Ferino-Pagden 2007, pp. 151-152. Johann Kräffner en Schröder, Kräffner y Bisanz-Prakken 2019, pp. 108-110.
- Ploeg y Buvelot 2008, pp. 8 y 36.
- Philippe 2005.
- Véase Dalí 2003, p. 603.
- Véase Dalí/Rafael 2018.
- Para estas pinturas, véase Aguer y Ruiz 2017.
- Véase la página <https://kennegregoire.com>, consultada por última vez el 13/01/2022.
- Para más información, véanse las páginas <http://gerardopita.es/> y https://www.leandro-navarro.com/gerardo-pita_biografia.htm, consultadas por última vez el 13/02/2022.
- Véase <https://www.elmundo.es/metropoli/2006/01/20/arte/1137711642.html>, consultada por última vez el 13/01/2022.
- Véase Gerardo Pita 2020.
- Véase [https://www.factum-arte.com/ind/67/manuel-franquelo/](https://www.factum-arte.com/ind/67/manuel-franquelo;) y <https://www.galeriamarlborough.com/artista-ficha.php?url=manuel-franquelo>
- Para la importancia de los objetos representados en su obra y su técnica véase Ignacio Gómez de Liaño «La habitación de Franquelo», pp. 2-3, y Fernando Huici March «Tan solo ver», pp. 4-5, en Manuel Franquelo 2015.
- Franz Kirchweger en Ferino-Pagden 2007, p. 219; y T. Kuster en Seipel 2002, p. 72 y ss, n.º 2.17.

CAT. 79

GASPARD GRESLY

L'Isle-sur-le-Doubs, 1712-Besançon, 1756

*Trampantojo con retrato
grabado de Nicolas Boileau*

Óleo sobre lienzo, 44 × 35 cm

Besançon, Musée des Beaux-Arts et
d'Archéologie, inv. 880.5.1.



CAT. 80

LAURENT DABOS

Toulouse, 1761-Paris, 1835

Trampantojo

1801

Óleo sobre tabla, 58,7 × 46,2 cm

Paris, Musée Marmottan Monet, inv. 1216



CAT. 81

JOSÉ PÉREZ RUANO
Córdoba, (?) -1810

Mesa de papeles revueltos
1782

Tinta negra a plumilla, aguada y lápices
de colores sobre papel, 33 x 55 cm
Córdoba, Museo de Bellas Artes.
Colección Junta de Andalucía,
inv. DJ1459D



CAT. 82

Atribuido a MARIANO FORTUNY
Y MADRAZO
Granada, 1871-Venecia, 1949

Billete de cien pesetas

Hacia 1898
Óleo sobre lienzo, 33 x 24 cm
Madrid, colección Banco de España,
inv. P_62





CAT. 83
TON DE LAAT
Ámsterdam, 1946

Paquete postal
1986
Acuarela sobre papel, 39 × 30 cm
Ámsterdam, colección ING, inv. 03309

CAT. 84
HENRI CADIOU
Paris, 1906-1989

Trascendencia espacial
1960
Óleo sobre lienzo, 41 × 33 cm
Colección Anne-Marie Cadiou



CAT. 85

PIERRE DUCORDEAU
Paris, 1928-2018

Cuadro en movimiento
1966
Óleo sobre lienzo, 64 × 56 cm
París, colección Ducordeau



CAT. 86

PIERRE DUCORDEAU
Paris, 1928-2018

*Mi cuadro más bonito u
Homenaje a C. N. Gysbrecht*
2010
Óleo sobre lienzo, 46 × 38 cm
París, colección Ducordeau





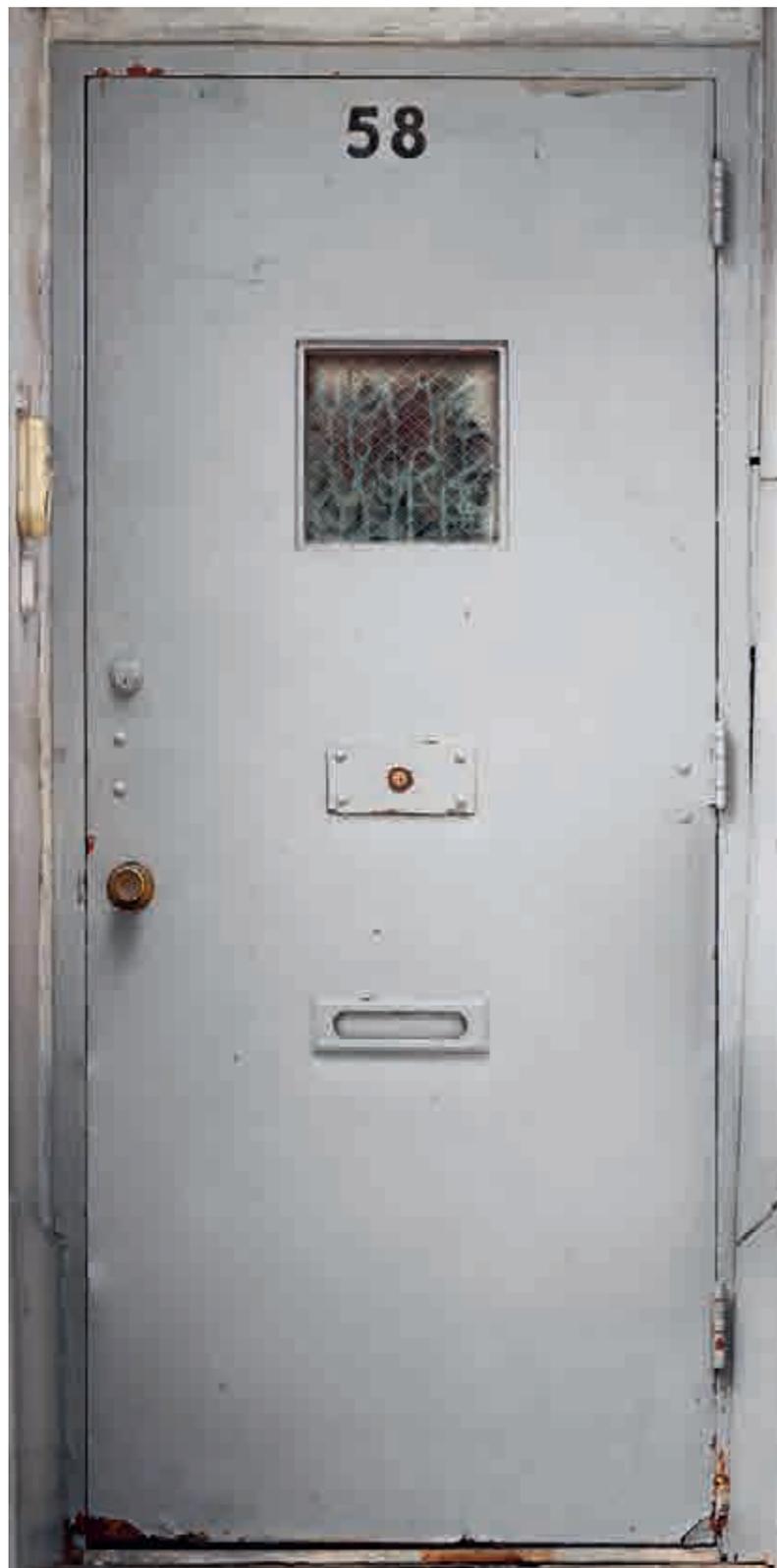
CAT. 87
ANTONIO LÓPEZ
Tomelloso, 1936

Ventana por la tarde
1974-1982
Óleo sobre tabla, 141 × 124 cm
Madrid, colección ACS

CAT. 88
PIERRE GILOU
París, 1938

La ventana tapiada
1982
Óleo sobre lienzo, 116 × 81 cm
París, colección Joël Cadiou, inv. 93





CAT. 89
CÉSAR GALICIA
Madrid, 1957

Puerta
2018-2021
Técnica mixta sobre Gesso
y panel de aluminio,
205 x 102 cm
Colección del artista. Cortesía
de la Galería Leandro Navarro



CAT. 90
CÉSAR GALICIA
Madrid, 1957

NYC ATM
2014-2020
Técnica mixta sobre Gesso
y panel de aluminio,
210 x 110 cm
Colección del artista. Cortesía
de la Galería Leandro Navarro



CAT. 91
GIUSEPPE ARCIMBOLDO
Milán, 1526-1593

La tierra
Hacia 1570
Óleo sobre tabla, 70 × 49 cm
Viena-Vaduz, Liechtenstein. The
Princely Collections, inv. GE 2508

CAT. 92
JEAN-FRANÇOIS DE LE MOTTE
Tournai, activo 1653-1685

Gallinero
Óleo sobre lienzo, 65 × 54 cm
Arrás, Musée des Beaux-Arts,
inv. 990.2



CAT. 93

CLAUDIO BRAVO
Valparaíso, 1936-Taroudant, 2011

Sin título

S.f.
Pastel sobre papel, 103 × 70 cm
Colección privada

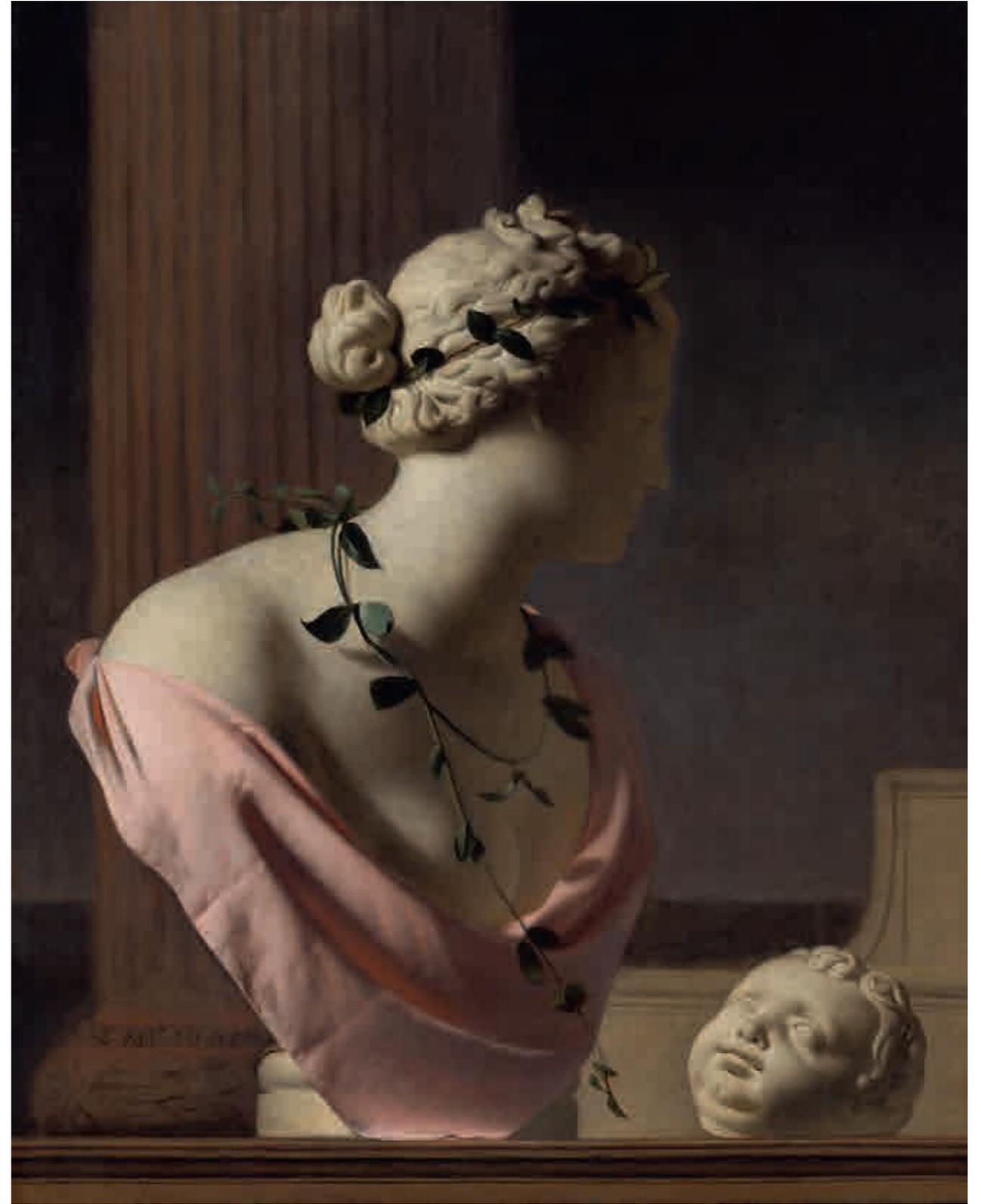


CAT. 94

CAESAR VAN EVERDINGEN
Alkmaar, hacia 1617-1678

Trampantojo con busto de Venus

1665
Óleo sobre lienzo, 74 × 60,8 cm
La Haya, Mauritshuis. Donación
de Mrs. J. H. M. Staring-de Mol van
Otterloo, 1992, inv. 1088



CAT. 95A

SALVADOR DALÍ
Figueres, 1904-1989

Sin título. La mano.
Obra estereoscópica

Hacia 1975
Óleo sobre lienzo, 35 x 27 cm
Figueres, obra prestada por
la Fundació Gala-Salvador Dalí,
inv. 0079/0002/78



CAT. 95B

SALVADOR DALÍ
Figueres, 1904-1989

Sin título. La mano.
Obra estereoscópica

1975-1976
Óleo sobre lienzo, 35 x 27 cm
Figueres, obra prestada por
la Fundació Gala-Salvador Dalí,
inv. 0079/0001/77



CAT. 96

SALVADOR DALÍ
Figueres, 1904-1989

Máxima velocidad
de la Madonna de Rafael

Hacia 1954
Óleo sobre lienzo, 81 x 66 cm
Madrid, Museo Nacional Centro de
Arte Reina Sofía, inv. ASIII49





CAT. 97
KENNE GRÉGOIRE
 Teteringen, 1951
Bodegón con Jacob Davidszoon
 1997
 Acrílico sobre tabla, 60 x 49 cm
 Ámsterdam, colección ING, inv. 14142

CAT. 98
 Italia (?)
Manzana
 Siglo XVI
 Mármol, 82 x 82 mm
 Viena, Kunsthistorisches Museum.
 Colección Castillo de Ambras,
 Innsbruck, inv. PA 911



CAT. 99
 Italia (?)
Pera
 Siglo XVI
 Mármol, 105 x 85 mm
 Viena, Kunsthistorisches Museum.
 Colección Castillo de Ambras,
 Innsbruck, inv. PA 912





CAT. 100
MANUEL FRANQUELO
Málaga, 1953

Sin título
1989-1990
Óleo sobre tabla, 80,5 × 80,5 cm
Colección Abelló

CAT. 101
GERARDO PITA
Madrid, 1950

*Redes. Puerto pesquero
de Marbella*
2015-2016
Óleo sobre lienzo, 97 × 162 cm
Colección Pácido Arango García
Urtiaga. Cortesía de la Galería
Leandro Navarro





CAT. 102
Campania, Italia
Plato de pescado
Hacia 350-300 a. C.
Cerámica pintada, diámetro: 26 cm
Madrid, Museo Arqueológico
Nacional, inv. 11369



CAT. 103
PIERRE DUCORDEAU
París, 1928-2018
Plato atado
2006
Cerámica pintada, diámetro: 26 cm
París, colección Ducordeau



CAT. 104

ISIDRO BLASCO
Madrid, 1962*Tren elevado en Brooklyn*

2022

Impresión digital, cartón,
madera y otros materiales,
277 × 285 × 415 cm
[Maqueta de trabajo]
Colección del artista

Esta exposición, dedicada al arte del trampantojo en la pintura de caballete, se cierra con una obra del escultor Isidro Blasco. Resulta a la vez paradójico y adecuado encontrar al final de un recorrido por el arte del engaño pictórico una obra tridimensional, escultórica y corpórea, construida con una estructura casi arquitectónica que sostiene un aparato fotográfico facetado que nos lleva a la ciudad de Nueva York, concretamente a uno de los atractivos espacios situados bajo el metro elevado, tan característicos del imaginario popular de esta ciudad. Si el trampantojo es, por definición, una trampa o ilusión con la que se engaña al espectador haciéndole ver lo que en realidad no es, sino que simplemente está representado, esta obra de Blasco no es un trampantojo en sentido estricto. Su fin no es el engaño o la trampa óptica, sino inducir una reflexión en el espectador acerca de la noción del par realidad/representación que se produce cuando la percepción se ralentiza y se vuelve autoconsciente.

La escultura es, como la arquitectura, un medio contrario a la trampa visual al ser más espacial y táctil que óptico, aunque ambas sean inicialmente percibidas mediante el ejercicio motriz del ojo. Aun así, conocemos ejemplos de engaños ópticos o trampantojos tanto en la escultura como en la arquitectura, pero siempre para modificar —casi en todos los casos ampliar— la sensación de profundidad espacial. La obra de Blasco no busca este objetivo, aunque también pueda producir sensaciones alteradas del espacio.

Si el hiperrealismo es un realismo exacerbado o sumamente minucioso, como sostiene la Academia de la Lengua, tampoco parece que esta obra pueda ser calificada como hiperrealista. Pero si concedemos al término hiperreal una connotación semiótica, asignando valor de realidad exclusivamente a los símbolos y otros signos, es decir identificando realidad y cultura, entramos en un terreno más propicio para discutir la operación que nos propone Blasco, pero con reservas. Como sucedía con el *Minimal* norteamericano, lo que ves es lo que hay. Solo queda concluir que esta obra, en el contexto preciso de esta exposición, sacude al espectador de la ilusión y le devuelve a la realidad, aunque paradójicamente opera mediante la representación. Lo que ves al final de esta exposición no es una representación urbana, o no mayormente, sino una construcción espacial cargada con capas de representación que no son ilusorias u opacas, sino abiertamente descodificables, por lo que pueden aparecer o no sin restar un ápice de valor espacial, o de realidad.



IT FOOLED THE CAT
REALITY
A. Schmitt - Editor, "The Cat" -
The cat is a very cunning animal and
it is not surprising that it should be able to
fool a human being. In fact, it is not
uncommon for a cat to be able to
fool a human being. In fact, it is not
uncommon for a cat to be able to
fool a human being.



26
TWO SIX
C 1 G 12
ORCHESTR
ORCHE 52

19 DALCON

ONE SEAT
Palm
32
ARRIAGE

BIBLIOGRAFÍA

ABBING 2013

Michiel Roscam Abbing, «Samuel van Hoogstraten’s Personal Letter-Rack Paintings: Tributes with a Message», en Thijs Weststeijn, *The Universal Art of Samuel van Hoogstraten (1627-1678). Painter, Writer, and Courtier*. Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2013, pp. 115-138.

AGUER Y RUIZ 2017

Montse Aguer y Carme Ruiz, *Dalí. Estereoscopias. La pintura en tres dimensiones* [cat. exp. Figueres, Teatre-Museu Dalí]. Figueres, Fundació Gala-Salvador Dalí, 2017.

ALARCÓ 2009

Paloma Alarcó, *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura moderna*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2009.

ANTONIO LÓPEZ 2011

Antonio López [cat. exp.]. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza-Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2011.

BAILEY 2006

Colin B. Bailey, *Jean-Etienne Liotard, 1702-1789: Masterpieces from the Musées d’art et d’histoire of Geneva and Swiss Private Collections* [cat. exp. Ginebra, Musées d’art et d’histoire]. París, Somogy-Nueva York, The Frick Collection, 2006.

BARRETT 2019

Ross Barrett, «Harnett’s Habit: Still Life Painting and Smoking Culture in the Gilded Age», en *American Art*, vol. 33, n.º 2, 2019, pp. 62-83.

BARTER 2013

Judith Barter, «Matters of Taste: Trompe l’Oeil and the Politics of Food», en Judith Barter (ed.), *Art and Appetite: American Painting, Culture, and Cuisine* [cat. exp.]. Chicago, The Art Institute of Chicago-New Haven, Yale University Press, 2013, pp. 142-144.

BAUDRILLARD 2014

Jean Baudrillard, «El trompe-l’œil», en Jean Baudrillard y Omar Calabrese, *El trompe-l’œil*. Madrid, Casimiro, 2014, pp. 25-37.

BAXANDALL 1964

Michael Baxandall, «Bartholomaeus Facius on Painting. A Fifteenth-Century Manuscript of the De Viris Illustribus», en *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, vol. 27, n.º 1, 1964, pp. 90-107.

BELLION 2003

Wendy Bellion, «Illusion and Allusion: Charles Willson Peale’s *Staircase Group* at the Columbianum Exhibition», en *American Art*, vol. 17, n.º 2, 2003, pp. 18-39.

BELLION 2011

Wendy Bellion, *Citizen Spectator: Art, Illusion, and Visual Perception in Early National America*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2011.

BELTING 2007

Hans Belting, *La Vraie image. Croire aux images?* París, Gallimard, 2007.

BENITO DOMÉNECH Y GÓMEZ FRECHINA 2002

Fernando Benito Doménech y José Gómez Frechina (eds.), *Pintura Europea del Museo de Bellas Artes de Valencia* [cat. exp.]. Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2002.

BOYSSON Y LE BIHAN 1991

Bernadette de Boysson y Olivier Le Bihan, *Trophées de Chasse*, [cat. exp. Burdeos, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux]. Burdeos, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Bordeaux-William Blake and Co, 1991.

BONET CORREA 2012

Antonio Bonet Correa, *Real Academia de San Fernando, Madrid, Guía del Museo*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2012.

BORCHERT 2009

Till-Holger Borchert (ed.), *Jan van Eyck. Grisallas* [cat. exp.]. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2009.

BOROBIA 2009

Mar Borobia, *Museo Thyssen-*

Bornemisza. Pintura antigua. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2009.

BROWN 2009

Peter O. Brown, «Identification of the images in the Printseller’s Window», en *Walter Goodman’s The Printseller’s Window* [cat. exp.]. University of Rochester, Memorial Art Gallery, 2009, pp. 23-30.

BRUSATI 1995

Celeste Brusati, *Artifice and Illusion. The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten*. Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1995.

BRUTVAN 2008

Cheryl Brutvan, *Antonio López García* [cat. exp.]. Boston, Museum of Fine Arts Publications, 2008.

BRYSON 1990

Norman Bryson, *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*. Cambridge, Harvard University Press, 1990.

BRYSON 2005

Norman Bryson, *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Madrid, Alianza, 2005.

CADIOU Y GILOU 1989

Henri Cadiou y Pierre Gilou, *La peinture en trompe-l’œil*. París, Dessain et Tolra, 1989.

CALABRESE 1995

Omar Calabrese, «La Véronique de Zurbarán. Un rituel figuratif», en *La Part de l’Œil*, n.º 11, 1995, pp. 16-29.

CALABRESE 2010

Omar Calabrese, *L’art du trompe l’œil*. París, Citadelles-Mazenod, 2010.

CALABRESE 2011

Omar Calabrese, *L’arte del trompe-l’œil*. Milán, Jaca Book, 2011.

CALABRESE Y GIGANTE 1989

Omar Calabrese y Betty Gigante, «La signature du peintre», en *La Part de l’Œil*, n.º 5, 1989, pp. 27-43.

CALABRESE Y STOICHITA 2015

Omar Calabrese y Victor I. Stoichita,

La Verónica de Zurbarán. Madrid, Casimiro, 2015.

CALVO SERRALLER 1991

Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1991.

CALVO SERRALLER 2016

Francisco Calvo Serraller, «Ventanas», en *Realistas de Madrid* [cat. exp.]. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2016, pp. 57-63.

CAMEROTA 2010

Filippo Camerota, «Il teatro delle idee: prospettiva e scienze matematiche nel Seicento», en Richard Bösel y Lydia Salviucci Insolera (eds.), *Mirabili Disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642-Vienna 1709). Pittore e architetto gesuita* [cat. exp. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica]. Roma, Artemide, 2010, pp. 25-36.

CATURLA 1965

María Luisa Caturla, «La Santa Faz de Zurbarán, trompe-l’œil ‘a lo divino’», en *Goya*, n.ºs 64-65, 1965, pp. 202-205.

CAVESTANY 1936-1940

Julio Cavestany, *Floreros y bodegones en la pintura española*. Madrid, Palacio de la Biblioteca Nacional, 1936-1940.

CEÁN BERMÚDEZ 2001

Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid, Akal, 2001.

CÉSAR GALICIA 2021

César Galicia, *Manhattan* [cat. exp.]. Madrid, Galería Leandro Navarro, 2021.

CHARPENTRAT 1971

Pierre Charpentrat, «Le trompe-l’œil», en *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n.º 4, 1971, pp. 161-168.

CHERRY 1999

Peter Cherry, *Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*. Madrid, Fundación Arte Hispánico, 1999.

CIKOVSKY 1992

Nicolai Cikovsky, «‘Sordid Mechanics’

and ‘Monkey-Talents’: The Illusionistic Tradition», en Doreen Bolger, Marc Simpson y John Wilmerding (eds.), *William M. Harnett* [cat. exp.]. Fort Worth, Amon Carter Museum-Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1992, pp. 19-29.

CLAUDIO BRAVO 2004

Claudio Bravo y Marruecos [cat. exp.]. París, Instituto del Mundo Árabe-Nueva York, Galería Marlborough, 2004.

DALÍ 2003

Salvador Dalí, *Obra completa. Salvador Dalí*, vol. 2: *Textos autobiográficos*. Barcelona-Madrid, Ediciones Destino-Fundación Gala-Dalí, 2003.

DALÍ/RAFAEL 2018

Dalí/Rafael, *una prolongada ensoñación* [cat. exp. Figueres, Teatre-Museu Dalí]. Figueres, Fundació Gala-Salvador Dalí, 2018.

DARDANELLO Y DI MACCO 2020

Giuseppe Dardanello y Michela di Macco, *Sfida al Barocco. Roma, Torino, Parigi, 1680-1750*. Génova, SAGEP, 2020.

DARS 1979

Célestine Dars, *Images of Deception. The Art of Trompe-l’Oeil*. Oxford, Phaidon Press, 1979.

DARST 1985

David H. Darst, *Imitatio (Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)*. Madrid, Orígenes, 1985.

DAVIES 1978

Ken Davies, *Artist at Work*. Londres, Pitman Publishing, 1978.

DEGLER 2010

Anna Degler, «The Self-Aware Attribute, or ‘Where does a parergon begin and end?’», en Péter Bokody y Alexander Nagel (eds.), *Renaissance Metapainting*. Turnhout, Harvey Miller Publishers-Brepols, 2010, pp. 185-208.

DELENDÁ 2009

Odile Delenda, *Francisco de Zurbarán, 1598-1664. Catálogo razonado y*

crítico I. Almudena Ros de Barbero (colab.). Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2009.

DERRIDA 2001

Jacques Derrida, *La verdad en pintura*. Barcelona, Paidós, 2001.

DIDI-HUBERMAN 2015

Georges Didi-Huberman, *Falenas. Ensayos sobre la aparición* 2. Santander, Shangrila, 2015.

EBERT-SCHIFFERER 2002

Sybille Ebert-Schiffeler (ed.), *Deceptions and Illusions: Five Centuries of Trompe l’Oeil Painting* [cat. exp.]. Washington, National Gallery of Art-Londres, Lund Humphries, 2002.

EDWARDS 2002

Clive Edwards, «Dummy Board Figures as Images of Amusement and Deception in Interiors, 1660-1800», en *Studies in the Decorative Arts*, vol. 10, n.º 1, octubre de 2002, pp. 74-97.

ELDER 2016

Nika Elder, «William Harnett Shows His Hands», en *Archives of American Art*, vol. 55, n.º 1, 2016, pp. 26-49.

EVANS 2012

Dorinda Evans, «Toward Understanding Victor Dubreuil», en *American Art*, vol. 26, n.º 3, otoño de 2012, pp. 66-85.

FAROULT, FOUCART-WALTER Y MESLAY 2013

Guillaume Faroult, Élisabeth Foucart-Walter y Olivier Meslay, *Catalogue des peintures britanniques, espagnoles, germaniques, scandinaves et diverses du Musée du Louvre*. París, Musée du Louvre, 2013.

FEAGIN 1998

Susan L. Feagin, «Presentation and Representation», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 56, n.º 3, 1998, pp. 234-240.

FERINO-PAGDEN 2007

Sylvia Ferino-Pagden (ed.), *Arcimboldo 1526-1593* [cat. exp. París, Musée du Luxembourg-Viena, Kunsthistorischen Museum]. Milán, Skira, 2007.

FOUCAULT 2010

Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México, Siglo XXI, 2010.

FUCCI 2015

Robert Fucci, «Parrhasius and the Art of Display: The Illusionistic Curtain in Seventeenth-Century Dutch Painting», en *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art*, vol. 65, 2015, pp. 144-175.

GÁLLEGO 1978

Julián Gallego, *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid, Cátedra, 1978.

GARCÍA GAYO 2019

Elena García Gayo, «El espacio intermedio del arte urbano», en *Arte urbano y Museo. Competencias e (in) compatibilidades, Imagen Vermibus. «Against»*. Berlín, Biennale Urban Nation Museum, 2019, pp. 154-165.

GARCÍA LÓPEZ Y CRESPO DELGADO 2016

David García López y Daniel Crespo Delgado, «Ceán Bermúdez y la Historia del arte de la pintura», en Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Historia del arte de la pintura en España*, David García López y Daniel Crespo Delgado (eds.). Oviedo, KRK ediciones, 2016.

GARCÍA PINILLA 2017

Ignacio García Pinilla, «Toledo, humanista», en Francisco José Aranda Pérez y David Martín López, (coords.), *La Toledo que alentó al Greco. Paseos por la ciudad que confortó a un artista sorprendente*. Toledo, Antonio Pareja, 2017, pp. 135-155.

GIUSTI 2009

Annamaria Giusti (ed.), *Inganni ad arte. Meraviglie del trompe-l’œil dell’antichità al contemporaneo* [cat. exp. Florencia, Palazzo Strozzi]. Florencia, Mandragora, 2009 [ed. ing.: *Masterpieces of Trompe l’Oeil from Antiquity to the Present Day*].

GERARDO PITA 2020

Gerardo Pita. *Redes* [cat. exp.]. Madrid, Galería Leandro Navarro, 2020.

GERBRON 2017

Cyril Gerbrón, «Présences énigmatiques: les natures mortes de Juan Sánchez Cotán», en *Artibus et Historiae*, vol. 38, n.º 75, 2017, pp. 165-180.

GOLDNER 1980

George R. Goldner, «A Late Fifteenth Century Venetian Painting of a Bird Hunt», en *The J. Paul Getty Museum Journal*, vol. 8, 1980, pp. 23-32.

GOMBRICH 1979

E. H. Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

GOODMAN 2010

Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona, Paidós, 2010.

GRACIÁN 2005

Baltasar Gracián, *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza* (Madrid, Juan Sánchez, 1642). Aurora Egido (ed.). Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2005.

GROOTENBOER 2005

Hanneke Grootenboer, *The Rhetoric of Perspective. Realism and Illusionism in Seventeenth-Century Dutch Still-Life Painting*. Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 2005.

HECHT 2002

Peter Hecht, «Art Beats Nature, and Painting Does so Best of All: The Paragone Competition in Duquesnoy, Dou and Schalken», en *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 29, n.ºs. 3/4, 2002, pp. 184-201.

HEINE 2020

Florian Heine, *The Art of Illusion*. Mních-Londres-Nueva York, Prestel, 2020.

JORDAN Y CHERRY 1995

William B. Jordan y Peter Cherry, *Spanish Still Life from Velázquez to Goya* [cat. exp.]. Londres, The National Gallery, 1995 [ed. esp.: *El bodegón*

español, de *Velázquez a Goya*. Madrid, Ediciones El Viso, Madrid, 1995].

JOUBERT 1994

Marie-Dominique Joubert, *Gaspar Gresly (1712-1756): Un peintre franco-comtois au XVIIIe siècle* [cat. exp.] Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie-Bourg-en-Bresse, Musée de Brou, 1994.

KOESTER 1999

Olaf Koester, *Illusions. Gijbsbrechts, Royal Master of Deception* [cat. exp.]. Copenhague, Statens Museum for Kunst, 1999.

KOESTER 2000

Olaf Koester, *Painted illusions. The Art of Cornelius Gijbsbrechts* [cat. exp.]. Londres, National Gallery Company, 2000.

KRÜGER 2010

Klaus Krüger, «Mimesis as Pictoriality of Semblance. On the Fictiveness of Religious Imagery in the Trecento», en Péter Bokody y Alexander Nagel (eds.), *Renaissance Metapainting*. Turnhout, Harvey Miller Publishers-Brepols, 2010, pp. 13-29.

KUBOVY 1996

Michael Kubovy, *Psicología de la perspectiva y el arte del Renacimiento*. Madrid, Trotta, 1996.

LAND 1996

Norman Land, «Giotto’s Fly, Cimabue’s Gesture, and a Madonna and Child by Carlo Crivelli», en *Notes in the History of Art*, vol. 15, n.º 4, Ars Brevis Foundation Inc.-University of Chicago Press, 1996, pp. 11-15.

LEJA 2006

Michael Leja, *Looking Askance: Skepticism and American Art from Eakins to Duchamp*. Berkeley, University of California Press, 2006.

LOGU 1962

Giuseppe de Logu, *Natura morta italiana*. Bérgamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1962.

LÓPEZ TERRADA 2001

María José López Terrada, «Hernández and Spanish Painting in the Seventeenth Century», en Simon Varey, Rafael Chabrán y Dora B. Weiner (eds.), *Searching for the Secrets of Nature*. Stanford, Stanford University Press, 2001, pp. 151-169.

MANUEL FRANQUELO 2015
Manuel Franquelo. Cosas de una habitación: una etnografía de lo insignificante [cat. exp.]. Madrid, Galería Marlborough, 2015.

MARIÁS EN PRENSA

Fernando Marías, «El abanico de Velázquez: imitación y retrato, ilusión y desengaño», en Javier Portús (dir.), *Ciclo de conferencias Francisco Calvo Serraller: Velázquez*. Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado (en prensa).

MARIN 2001

Louis Marin, *On Representation*. Stanford, Stanford Universty Press, 2001.

MARKSCHIES 2009

Alexander Markschies, «Monocromía y grisalla: una perspectiva europea», en Till-Holger Borchert (ed.), *Jan van Eyck. Grisallas* [cat. exp.]. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2009, pp. 85-117.

MARTENS 2020

Maximiliaan Martens, «Jan van Eyck’s Optical Revolution», en Maximiliaan Martens, Till-Holger Borchert, Jan Dumolyn, Johan De Smet y Frederica Van Dam (eds.), *Van Eyck. An Optical Revolution*. Gante, Museum of Fine Arts Ghent-Hannibal Publishing, 2020, pp. 141-179.

MAURIÈS 1996

Patrick Mauriès, *Le trompe-l’œil de l’Antiquité au XXè siècle*. París, Gallimard, 1996.

MEIJER 1997

Bert M. Meijer (ed.), *La pittura in Europa: La pittura nei Paesi Bassi*, 3 vols. Milán, Electa, 1997.

MERLEAU-PONTY 2001

Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Planeta-Agostini, 1993.

MIDDELKOOP Y VAN DER MOLEN 2009

Norbert Middelkoop y Tom van der Molen, *Amsterdam’s Glory. The Old Masters of the City of Amsterdam*. Bussum, Thoth-Ámsterdam, Amsterdams Historisch Museum, 2009.

MILLIN 1806

Aubin-Louis Millin, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, vol. 3. París, Desray, 1806.

MILMAN 1982

Miriam Milman, *Les illusions de la réalité. Le trompe-l’œil*. Ginebra, Skira, 1982.

MILMAN Y PHILIPPE 2005
Miriam Milman y Magali Philippe (eds.), *Le trompe-l’œil: plus vrai que nature?* [cat. exp. Bourg-en-Bresse, Monastère royal de Brou]. Versailles, Artlys, 2005.

MITCHELL 2009

Mark Mitchell, «True Masters: Trompe l’Oeil in America», en Annamaria Giusti (ed.), *Inganni ad arte. Meraviglie del trompe-l’œil dell’antichità al contemporaneo* [cat. exp. Florencia, Palazzo Strozzi]. Florencia, Mandragora, 2009, pp. 99-110.

MITCHELL 2015

Mark D. Mitchell (ed.), *The Art of American Still Life: Audubon to Warbol* [cat. exp.]. Filadelfia, Philadelphia Museum of Art-New Haven, Yale University Press, 2015.

MITCHELL 2019

W. J. T. Mitchell, *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*. Madrid, Akal, 2019.

MONESTIER 1993

Martin Monestier, *Le trompe-l’œil contemporain. Les maîtres du réalisme*. París, Menges, 1993.

MONNERET 1993

Jean Monneret, *Le triomphe du trompe-l’œil. Histoire du trompe-l’œil dans la peinture occidentale du VIe siècle avant J.-C. à nos jours*. París, Société des Editions Mengès, 1993.

MORAES MELLO 2016

Magno Moraes Mello (org.), *Desenhando Palavras e Conatrindo Geometrias/ Espaço Escrito e Espaço Pintado no Tempo Barroco*. Belo Horizonte, Clio Editora, 2016, pp. 175-186.

MOURADIAN Y SALMON 2000

Hélène Mouradian y Xavier Salmon, *Jean-Jacques Bachelier (1724-1806) Peintre du Roi et de Madame de Pompadour* [cat. exp. Versailles, Musée Lambinet]. París, Smogy, 2000.

NANCARROW 2012

Mindy Nancarrow, «Sight, Science, and the Still-Life Paintings of Juan Sánchez Cotán», en Alice E. Sanger y Siv Tove Kulbrandstad Walker (eds.), *Sense and the Senses in Early Modern Art and Cultural Practice*. Nueva York-Londres, Routledge, 2012, pp. 63-73.

NASSIF EN PRENSA

Kristen Nassif, «Blinding Sight: Vision and Spectacles in John Haberle’s Trompe l’Oeil Paintings», en Timothy W. Hiles y Keri Watson (eds.), *The Routledge Companion to Art and Disability*. Nueva York-Londres, Routledge, en prensa [primavera de 2022]

NAVARRO DE ZUVILLAGA 1997

Javier Navarro de Zuvillaga, *Imágenes de la perspectiva*. Madrid, Siruela, 1997.

NAVARRO DE ZUVILLAGA 2000

Javier Navarro de Zuvillaga, *Mirando a través*. Barcelona, Serbal, 2000.

NAVARRO DE ZUVILLAGA 2008

Javier Navarro de Zuvillaga, *Forma y representación*. Madrid, Akal, 2008.

NEMEROV 2001

Alexander Nemerov, *The Body of Raphaelle Peale: Still Life and Selfhood, 1812-1824*. Berkeley, University of California Press, 2001.

NIEMEIJER 1971

J. W. Niemeijer (ed.), *Dutch masterpieces from the Eighteenth Century: Paintings and Drawings 1700-1800* [cat. exp.]. Mineápolis, Minneapolis Institute of Arts, 1971.

NYGREN 1988

Edward J. Nygren, «The Almighty Dollar: Money as a Theme in American Painting», en *Wintertbur Portfolio*, vol. 23, n.º 2-3, verano-otoño de 1988, pp. 129-150.

OROZCO 1952

Emilio Orozco Díaz, «El pintor cartujo Sánchez Cotán y el realismo español», en *Clavileño*, año 11, n.º 16, julio-agosto de 1952, pp. 18-28.

OROZCO 1993

Emilio Orozco Díaz, *El pintor fray Juan Sánchez Cotán*. Granada, Universidad de Granada-Diputación Provincial, 1993.

ORTEGA Y GASSET 1943

José Ortega y Gasset, «Meditación del marco», en José Ortega y Gasset, *Obras*. Madrid, Espasa-Calpe, 1943, pp. 369-375.

OSTROW 2017

Steve Ostrow, «Zurbarán’s Cartellini: Presence and the *Paragone*», en *Art Bulletin*, vol. 99, n.º 1, marzo de 2017, pp. 67-96.

PACHECO 1990

Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, Bonaventura Bassegoda (ed.). Madrid, Cátedra, 1990.

PALOMINO 1947

Antonio Palomino, *Museo pictórico y escala óptica*. Madrid, Aguilar, 1947.

PALOMINO 1988

Antonio Palomino: *El museo pictórico y escala óptica. El parnaso español pintoresco laureado*, 3 vols. Madrid, Aguilar, 1988.

PÉREZ SÁNCHEZ 1983

Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya* [cat. exp.]. Madrid, Museo del Prado, 1983.

PÉREZ SÁNCHEZ 1988

Alfonso E. Pérez Sánchez, «Santa Faz, Bilbao, Museo de Bellas Artes», en *Zurbarán* [cat. exp.]. Madrid, Museo del Prado, 1988, p. 389.

PÉREZ SÁNCHEZ 1992

Alfonso E. Pérez Sánchez, «Trampantojos a lo divino», en *Lecturas de Historia del Arte*, vol. 3. Vitoria-Gasteiz, Ephiale, 1992, pp. 139-155.

PEREDA 2017

Felipe Pereda, *Crimen e ilusión. El arte de la verdad en el Siglo de Oro*. Madrid, Marcial Pons Historia, 2017.

PERICOLO 2015

Lorenzo Pericolo, «What is Metapainting? The Self-Aware Image Twenty Years Later», en Victor Stoichita, *The Self-Aware Image. An Insight into Early Modern Metapainting*. Turnhout, Harvey Miller Publishers-Brepols, 2015, pp. 11-31.

PHILIPP Y WESTHEIDER 2010

Michael Philipp y Ortrud Westheider, *Täuschend. Illusion und wirklichkeit in der Kunst* [cat. exp.]. Múnich, Bucerius Kunst Forum-Hirmer, 2010.

PHILIPPE 2005

Magali Philippe, «Les paradoxes du trompe-l’œil», en Miriam Milman y Magali Philippe (eds.), *Le trompe-l’œil: plus vrai que nature?* [cat. exp. Bourg-en-Bresse, Monastère royal de Brou]. Versailles, Artlys, 2005, pp. 30-31.

PLINIO 2001

Plinio el Viejo, *Textos de Historia del Arte*. María Esperanza Torrego (ed.). Madrid, A. Machado Libros, La Balsa de la Medusa, 13ª ed., 2001.

PLOEG Y BUVELOT 2008

Peter van der Ploeg y Quentin Buvelot, *With Heart and Soul. Frits Duparc as Director of the Mauritshuis, 1991-2008*. La Haya, Mauritshuis-Zwolle, Waanders, 2008.

POIRIER 1992

Jacques Poirier par ses œuvres. Lyon, Galerie Saint-Hubert, 1992.

PORTÚS 1992

Javier Portús, *Lope de Vega y las artes plásticas (estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro)*. Madrid, Universidad Complutense, 1992.

PORTÚS 2016

Javier Portús, *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España* [cat. exp.]. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016.

QUILES 2009

Fernando Quiles, «Trampantojos

sevillanos del siglo XVIII», en *Atrio*, n.ºs 15-16, 2009, pp. 209-212.

QUILES Y CANO 2006

Fernando Quiles García e Ignacio Cano Rivero, *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*. Madrid, 2006.

RICHMOND-MOLL 2021

Jeffrey Richmond-Moll (ed.), *Extra Ordinary: Magic, Mystery and Imagination in American Realism* [cat. exp.]. Athens, Georgia Museum of Art, 2021.

RIPOLLÉS 2018

Carmen Ripollés, «Los bodegones de Juan Sánchez Cotán y el ingenio artístico en el Toledo moderno temprano», en *Boletín del Museo del Prado*, tomo 36, n.º 54, 2018, pp. 34-47.

RUSSIAN PIONEERS 1976

Russian Pioneers at the origins of Non-Objective Art [cat. exp.]. Londres, Annely Juda Fine Art Gallery, 1976.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ 2011

Antonio Sánchez Jiménez, *El pincel y el Fénix: Pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*. Pamplona, Universidad de Navarra-Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert, 2011.

SÁNCHEZ LÓPEZ 2008

Andrés Sánchez López, *Pintura de bodegones y floreros en España en el siglo XVIII*. Madrid, Fundación de Arte Hispánico, 2008.

SCHRÖDER, KRÄFTNER Y BISANZ-PRAKKEN 2019
Klaus Albrecht Schröder, Johann Kräftner y Marian Bisanz-Prakken, *From Rubens to Makart. Liechtenstein the Princely Collections* [cat. exp.]. Colonia, Wienand-Viena, Albertina, 2019.

SEIFERTOVÁ 1997

Hanna Seifertová, *Dialog mit Alten Meisternv* [cat. exp.]. Colonia, Herzog Anton Ulrich-Museum, 1997.

SEIPEL 2002

Wilfried Seipel (ed.), *Die Entdeckung der Natur. Naturalien in den Kunstkammern des 16. und 17. Jabrhunderts* [cat. exp.]. Innsbruck, Schloss Ambras, 2002.

SIEGFRIED 1992

Susan L. Siegfried, «Boilly and the Frame-up of ‘Trompe l’œil», en *Oxford Art Journal*, vol. 15, n.º 2, Oxford University Press, 1992, pp. 27-37.

SILL 2009

Gertrude Grace Sill, *John Haberle:*

American Master of Illusion. New Britain, New Britain Museum of American Art, 2009.

SIMERKA 2017

Barbara Simerka, «Acting and Believing: Mirror Neurons, Simulation, and Quarantine in *Lo fingido verdadero*», en Yolanda Gamboa y Bonnie Gasior (eds.), *Making Sense of the Senses. Current Approaches in Spanish Comedia Criticism. Essays in honor of Charles Ganelin*. Newark, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2017, pp. 175-185.

SITT 2007

Marta Sitt, *Die Sammlungen der Hamburger Kunstballe. Band I. Die Gemälde der alten Meister. Die Deutschen, Englischen, Französischen, Italienischen und Spanischen Gemälde 1350-1800*. Hamburgo, Hamburger Kunsthalle-Colonia, Wienand, 2007.

STAITI 2002

Paul Staiti, «Con Artists: Harnett, Haberle, and their American Accomplices», en Sybille Ebert-Schifferer (ed.), *Deceptions and Illusions: Five Centuries of Trompe L’Oeil Painting* [cat. exp.]. Washington, National Gallery of Art-Londres, Lund Humphries, 2002, pp. 90-103.

STOICHITA 1991

Victor Stoichita, «La Verónica de Zurbarán», en *Norba: Revista de Arte*, n.º 11, 1991, pp. 71-90.

STOICHITA 1996

Victor Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid, Alianza, 1996.

STOICHITA 2000

Victor Stoichita, *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona, Serbal, 2000.

SWAN 1995

Claudia Swan, «*Ad vivum, naer het leven*, from the life: defining a mode of representation», en *Word & Image*, vol. 11, n.º 4, 1995, pp. 353-372.

TONIOLO 2009

Federica Toniolo, *Botticelli to Titian. Two Centuries of Italian Masterpieces* [cat. exp.]. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2009.

TROYEN 2015

Carol Troyen, «Fruit, Flowers, and Lucky Strikes: The Still Life in American Culture», en Mark Mitchell (ed.), *The Art of American Still Life: Audubon to Warbol* [cat. exp.].

Filadelfia, Philadelphia Museum of Art-New Haven, Yale University Press, 2015, pp. 23-52.

VALLS 2016

Recent Acquisitions 2016. Old Master Paintings. Londres, Rafael Valls Limited, 2016.

VÁZQUEZ-MANASSERO 2016

Margarita Ana Vázquez-Manassero, «‘Looking at the World on Two Sheets of Paper’: The Image of the Orb and Mathematics in the Education of Prince Philip III», en Alicia Cámara Muñoz (ed.), *Draughtsman Engineers Serving the Spanish Monarchy in the Sixteenth to Eighteenth Centuries*. Madrid, Fundación Juanelo Turriano, 2016, pp. 331-349.

VENTURI 1888

Adolfo Venturi, «Quadri di Lorenzo di Credi, di Antonio da Crevalcore e di un discepolo del Francia», en *Archivio Storico dell’Arte*, año 1, fasc. 7, julio de 1888, p. 278.

WERBEL 2020

Amy Werbel, «John Haberle’s *A Bachelor’s Drawer*: Censorship, Geologic Time, and Truth», en *Metropolitan Museum Journal*, vol. 55, 2020, pp. 43-59.

WETTENGL 2003

Kurt Wettengl, *Georg Flegel 1566-1638. Stilleben* [cat. exp. Frankfurt, Schirn Kunsthalle]. Berlín, Hatje Cantz Verlag, 2003.

WHITING 1997

Cécile Whiting, «Trompe l’Oeil Painting and the Counterfeit Civil War», en *Art Bulletin*, vol. 79, n.º 2, junio de 1997, pp. 251-268.

WOLF 1999

Gerhard Wolf, «The Origins of Painting», en *RES: Anthropology and Aesthetics*, n.º 36, otoño de 1999, pp. 60-78.

WOLLHEIM 1980

Richard Wollheim, *Art and Its Objects*. Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

WOLLHEIM 1993

Richard Wollheim, *The Mind and Its Dephts*. Cambridge, Harvard University Press, 1993.

WOLLHEIM 1998

Richard Wollheim, *Painting as an Art*. Londres, Thames and Hudson, 1998.

EXPOSICIÓN

CATÁLOGO

COPYRIGHTS

Imagen de cubierta: Juan Sánchez Cotán, *Bodegón con frutas y verduras*, hacia 1602 [detalle de cat. 27]; p. 2: Cornelis Brisé, *Documentos de la tesorería del Ayuntamiento de Amsterdam*, 1656 [detalle de cat. 38]; p. 5: Gerrit Dou, *Hombre fumando una pipa*, hacia 1650 [detalle de cat. 13]; pp. 14-15: Samuel van Hoogstraten, *Bodegón en trampantojo*, 1664 [detalle de cat. 52]; pp. 50-51: Walter Goodman, *El escaparate del vendedor de estampas*, 1883 [detalle de cat. 19]; pp. 192-193: John Haberle, *El cajón de un soltero*, 1890-1894 [detalle de cat. 78]

Comisarios

Mar Borobia
Guillermo Solana

Comisaria técnica

M.ª Eugenia Alonso

Asistente

Esther Navarro
Beatriz de Miguel

Registro

Natalia Gastelut

Montaje, producción y difusión

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

Diseño gráfico y señalización

gráfica futura

Esta exposición está cubierta mayoritariamente por la Garantía del Estado.

Edita

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

Ensayos

Kristen Nassif
Benito Navarrete Prieto
Javier Navarro de Zuñillaga

Secciones

M.ª Eugenia Alonso
Mar Borobia
Kristen Nassif
Fernando Quesada

Edición y coordinación editorial

Departamento de Publicaciones del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza
Ana Cela
Catali Garrigues
Ángela Villaverde

Traducción

Juan Santana

Diseño y maquetación

gráfica futura

Preimpresión

Lucam

Impresión

Brizzolis, arte en gráficas

Encuadernación

Felipe Méndez

ISBN

978-84-17173-65-4

Depósito legal

M-6173-2022

© de la edición: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2022
© de los textos: sus autores
© de las fotografías: véanse créditos fotográficos
© Aakash Nihalani
© Alberto Pirrongelli
© César Galicia
© Duane Hanson, Isabel Quintanilla, Jacques Poirier, Henri Cadiou, Antonio López, Manuel Franquelo, Gerardo Pita, Gilou, Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, VEGAP, Madrid, 2022
© Edgar Mueller
© Isidro Blasco
© Julian Beaver
© Kenne Grégoire
© Kenneth Davies
© Pejac
© Pierre Ducordeau, París
© Pierre Gilou, París
© Ton de Laat
Venecia era toda de oro, 1961 © Lucio Fontana a través de SIAE 2022, VEGAP, Madrid

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni en todo ni en parte, registrada, ni transmitida por un sistema de recuperación de información en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.

El Museo Nacional Thyssen-Bornemisza ha tratado de localizar a los propietarios de los derechos de todas las obras artísticas y textos reproducidos. Pedimos disculpas a todos aquellos que nos ha sido imposible contactar.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

2021. Image copyright The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence: cats. 3 y 78
2021. Photo Scala, Florence/bpk, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin: fig. 42
2021. Photo Scala, Florence: cat. 34; figs. 16, 59 y 61
2022. Photo Scala, Florence—courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali e del Turismo: fig. 45
2022. The Art Institute of Chicago/Art Resource, NY/ Scala, Florence: fig. 14
Allen Phillips/Wadsworth Atheneum: cat. 35
Alte Pinakothek, Múnich: fig. 36
Anne-Marie Cadiou, París: cat. 84
Archivo fotográfico del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza (fotografías de Hélène Desplechin, Humberto Durán y José Loren): cats. 12, 17, 42, 58, 71 y 73; figs. 43 y 57
Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado, Madrid: cats. 4, 6 y 7
Ariadna González Uribe: cat. 102
Biblioteca del Museo de Bellas Artes de Granada: fig. 2
Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao: cats. 24 y 25
bpk/Hamburger Kunsthalle/Elke Walford: cats. 29 y 36
bpk/Kunstsammlungen Chemnitz/May Voigt: cat. 67
bpk/Städel Museum: cat. 14
Bridgeman: figs. 13 y 15
Bruno Medley/Alamy Stock Photo: fig. 23
Colección Abelló. Imagen: Joaquín Cortés: cats. 27 y 100
Colección Banco de España, Madrid: cats. 20 y 82
Colección Ducordeau, París: cats. 85, 86 y 103
Cortesía de Ceferino Navarro: fig. 1
Courtesy of The Hispanic Society of America, Nueva York: cat. 39
Crystal Bridges Museum of American Art, Bentonville: fig. 56
Detroit Institute of Arts: fig. 11
Documentation des Musées de la Ville de Béziers: cat. 64
Dordrecht Museum: cats. 43 y 52
Edgar Mueller: figs. 29 y 30
Fondazione Accademia Carrara, Bérghamo: cat. 15
Francisco Alcántara Benavent. Museo de Bellas Artes de Valencia: cat. 65
Frans Hemelrijk: cat. 97
Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres: cat. 95A y 95B
Galería Caylus, Madrid: cats. 68 y 69
Galerie Saint-Hubert, Lyon : cat. 63
Gonzalo de la Serna/Adrián Vázquez: cat. 5
Horst Ziegenfusz: cat. 28
Hugo Maertens: cat. 26
Humberto Durán: fig. 21
Isidro Blasco, Madrid: cat. 104
James Allen/Alamy Stock Photo: fig. 24
Jamison Miller: fig. 9
Javier Muñoz y Paz Pastor: fig. 3
Joël Cadiou: cats. 56 y 88
José Luis Gutiérrez: cat. 93
Julian Beever: figs. 27 y 28
Kantonsbibliothek Appenzell, Ausserrhoden: cat. 41
KHM-Museumsverband: cats. 11, 98 y 99
Kunsthistorisches Museum, Viena: fig. 39
Mauritshuis, La Haya: cats. 10 y 94; fig. 34
MBA, Rennes, Dist. RMN-Grand Palais/Adélaïde Beaudoin : cat. 50
MBA, Rennes, Dist. RMN-Grand Palais/Louis Deschamps : cat. 37
Minneapolis Institute of Art, Mineápolis: fig. 12
Musée d'Ixelles: cat. 9
Musée d'Unterlinden, Dist. RMN-Grand Palais/image Société Schongauer: cat. 31
Musée des Beaux-Arts de Dijon/François Jay: cat. 55
Musée des Beaux-Arts, Arras: cat. 92
Musée Ingres Bourdelle, Montauban/cliché Marc Jeanneteau: cat. 59
Musée Jacquemart-André-Institut de France, París © Studio Sébert Photographes: cat. 57; fig. 53
Musée Marmottan Monet, Académie des beaux-arts, París/Christian Baraja SLB: cat. 47
Musée Marmottan Monet, Académie des beaux-arts, París: cat. 80
Musées d'art et d'histoire, Ville de Genève, photographe Yves Siza: cats. 60 y 61
Museo de Bellas Artes de València (Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia): cat. 44
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: cat. 96
Museum De Lakenhal, Leiden: cats. 23 y 51
National Gallery of Art, Washington: cats. 30, 74 y 75; fig. 8
National Gallery of Ireland, Dublín: fig. 40
National Trust Images: fig. 52
New York-Long Island Museum-Stony Brook: cat. 70
Rafael Valls Gallery, Londres: cat. 21
Raúl Fernández Ruiz: cat. 1
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: cat. 32
Rheinisches Bildarchiv, rba_c01 1283: cat. 48
Rijksmuseum, Ámsterdam: cat. 13
RMN-Grand Palais (Château de Fontainebleau)/Gérard Blot: cat. 45; fig. 49
RMN-Grand Palais (musée d'Orsay)/Hervé Lewandowski: cat. 18
RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Franck Raux : fig. 55
RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Gérard Blot : fig. 54
RMN-Grand Palais/Benoît Touchard: cat. 54
Royal Palace Amsterdam Foundation: cat. 38
Royal Pavilion & Museums, Brighton & Hove: cat. 22
San Diego Museum of Art: fig. 44
Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe: cat. 53
Staatlichen Museen zu Berlin, Gemäldegalerie/Jörg P. Anders: cat. 2
Statens Museum for Kunst, Copenhague: figs. 46 y 58
Stiftung Sammlung E. Bürle, Zúrich: fig. 37
The Art Institute of Chicago: figs. 10 y 41
The Frick Collection: cat. 62
The Hispanic Society of America, Nueva York: fig. 47
The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles: figs. 35 y 50
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York: figs. 6 y 38
The National Gallery, Londres: cat. 16
The Philadelphia Museum of Art, Filadelfia: fig. 7
Tom Haartsen: cats. 8 y 83