



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE HISTORIA



**LAS BODAS DE CANÁ Y LOS BANQUETES: RELACIONES Y
DIÁLOGOS ENTRE METAÍMÁGENES NOVOHISPANAS Y
FLAMENCAS DEL SIGLO XVII**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN HISTORIA**

PRESENTA:

LUZ ANGÉLICA CAMACHO RODRÍGUEZ

TUTORA:

DRA. CRISTINA ELENA RATTO

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Agradecimientos	4
Introducción	7
Capítulo I. Lo narrativo y lo descriptivo.....	25
1.1. Escenarios narrativos y descriptivos: juegos visuales dentro del canon.....	27
1.2. Imágenes que refieren a otras imágenes: el lenguaje visual flamenco en <i>Las bodas de Caná</i>	40
Capítulo II. El frente y el fondo.....	49
2.1. Naturaleza muerta invertida: problematización en la jerarquía de géneros pictóricos.....	52
2.2. Límites difusos entre realidades: entradas, marcos y pseudomarcos.....	64
Capítulo III. Lo sacro y lo profano.....	77
3.1. La vista y el gusto: diálogos entre el cuerpo, la razón y el espíritu.....	80
3.2. Banquetes y pinturas: las artes manuales al servicio de los discursos de poder.....	90
Reflexiones finales	102
Anexo de imágenes	121
Fuentes y bibliografía	133

Agradecimientos

Realizar este trabajo ha sido una de las actividades más enriquecedoras y gratificantes que he experimentado en mi vida. Terminarlo conllevó mucho tiempo, esfuerzo, sacrificios y pasión a lo largo de casi dos años, puesto que fue a principios de 2021, en tiempos de pandemia, cuando surgieron los primeros gérmenes e ideas que terminarían por convertirse en mi presente tesis. Sin embargo, también es cierto que esta investigación no habría llegado a buen puerto sin el acompañamiento de muchas más personas que me brindaron su total y valiosa ayuda.

Agradezco inmensamente a la Dra. Cristina Ratto, quien no solamente fue uno de los pilares de este proyecto, sino la brújula que impidió que me perdiera en el medio del mar de la investigación. Una de las mejores historiadoras del arte que he tenido el placer de conocer y una profesional en todo el sentido de la palabra. Agradezco que desde el primer momento me concedió todo el apoyo y tiempo posibles. Le agradezco enormemente por su franqueza, sus observaciones y correcciones críticas, su disponibilidad, su empatía, su increíble paciencia y por ser mi mentora y maestra todos estos años. Muchas gracias.

A la Dra. Estela Roselló, por siempre mostrarse interesada en mi tema, por brindarme la oportunidad de crecer profesionalmente como su ayudante, por permitirme conocer novedosas y fascinantes líneas de investigación, por su confianza, su amabilidad y calidez, sus sugerencias y consejos, por creer más en mí de lo que a veces yo misma me permitía creer y por enseñarme la importancia de cuidarnos los unos a los otros.

A la Dra. Adriana Álvarez, por siempre responder mis preguntas, por su comprensión, por sus recomendaciones y por su guía, tanto fuera como dentro del Comité Académico. Agradezco que a pesar del poco tiempo que seguramente le dejan sus demás responsabilidades, haya aceptado leer este trabajo. Muchas gracias por sus comentarios, los cuales me han motivado a continuar desarrollando mi investigación en un futuro cercano.

Al Dr. Gustavo Toris, por su atención, profesionalismo y meticulosidad al leer y comentar esta tesis. Gracias por recordarme lo importante que es creer en mí misma y en mis ideas. Gracias por todas y cada una de sus sugerencias, las cuales me han permitido vislumbrar y sembrar nuevas semillas de investigación, que espero germinen pronto de igual e

incluso mejor manera que el presente trabajo. Gracias por su apoyo, su tiempo y su amabilidad.

Al Mtro. Rogelio Ruiz, por compartirme un poco de su vasta experiencia y sabiduría. Por su paciencia, su disponibilidad y su empatía. Gracias por ser mi profesor, mi sinodal y una fuente de inspiración para mí y muchas más personas que deseamos dedicarnos al estudio del arte y de las producciones visuales novohispanas.

Agradezco al Dr. César Manrique, cuyos cursos enfocados en la relación de los Países Bajos históricos y México fueron un espacio que me permitieron desarrollar y consolidar los primeros esbozos de mi investigación. Gracias por cada clase y por cada lectura, por su solidaridad, respeto y simpatía para con sus estudiantes.

Igualmente, agradezco al Dr. Gustavo Curiel, en cuyo seminario de investigación este proyecto se fortaleció.

Entre las personas que más me acompañaron antes, durante y después del desarrollo de esta tesis están mis amados padres. Gracias a ambos, por constantemente recordarme que a veces se debe caminar antes de correr, pero sin olvidar que mi meta siempre ha sido volar.

Agradezco a mi mamá por ser mi roca, mi confidente, mi modelo a seguir como persona y una de las principales oidoras de este y muchos otros más proyectos en mi vida. Gracias por los mejores abrazos del mundo, por esas canciones de los domingos que me recordaban relajarme de vez en cuando, por su amor, cariño y alegría. Gracias mamá.

Agradezco a mi papá por sus cuidados y apoyo incondicional, por ser una de mis principales fuentes de inspiración y por ser mi soporte en un mundo que a veces parece carecer de suelo firme. Agradezco que, a pesar de los tiempos difíciles que le ha tocado vivir en los últimos años, ello no hizo que su amor ni dignidad flaquearan. Gracias papá.

A mi hermano, por permitirme compartirle cada idea, propuesta y meta que surgía mientras desarrollaba este trabajo. Gracias por cada conversación sobre sus temas de interés, por sus opiniones y ayuda, por ser mi persona de confianza y por cada película, serie, chiste, carcajada, preocupación, descubrimiento y sueño que compartimos. Gracias, mi gran hermano pequeño.

A mi tía Chris y a mi tío Pepe, quienes siempre me han acompañado en las buenas y en las malas. Gracias por creer en mí, incluso cuando a veces no lo merecía. Gracias por motivarme a ser mejor persona y por constantemente recordarme la importancia de la paciencia, la humildad y la cortesía. Gracias por compartirme sus experiencias, por brindarme consejos y por siempre mostrarse interesados en mi bienestar.

A mi tía Bertha, por ser una de las personas más cariñosas y buenas que hay en la faz de la Tierra. Gracias por ser un ejemplo de resiliencia, de compasión y de cariño para todos.

A mi abuelita Chabe, la mujer más magnífica que he conocido en mi vida. Gracias por compartirme un poco de su vasta fuerza, de su poderosa voluntad y de su infinito amor.

A mi familia en general, gracias.

A mis amistades, las cuales varias también fueron mis compañeras de carrera. Agradezco especialmente a Diana, a Liz y a Paulina. Gracias chicas, por tomarse el tiempo de leer mi trabajo, por sus comentarios, su retroalimentación y por formar parte de mi vida, tanto fuera como dentro de los salones de clase. Gracias por cada plática y por cada reunión, por cada café, abrazo y palabra de apoyo. Por ser increíbles historiadoras y personas, gracias.

A Ernesto, querido amigo y confidente. Por dejarme compartirle mis avances, mis miedos y mis sueños. Por recordarme que hay cosas en la vida además del trabajo y por ser una de las personas más amables y pacientes que puede haber.

A Tonatiuh, Omar, Francisco y Monste. A Sophie y Javier. A Sarita, Jean y Tommy. Gracias por todo.

A Tita, Chuby y Pichus, mis perritas, especialmente las dos primeras, quienes estuvieron a mi lado durante largas horas de trabajo y quienes de vez en cuando me recordaban que siempre puedo tomarme un descanso y levantarme del escritorio para jugar.

A todos y cada uno de ustedes, muchas gracias.

Introducción

Como uno de los episodios clave dentro de la doctrina cristiana, el relato de las Bodas de Caná aparece representado en diversidad de culturas, medios, lugares y temporalidades. Si bien frente a episodios como la Última Cena parece carecer de importancia, lo cierto es que las implicaciones doctrinales y culturales de muchas de las representaciones visuales de esta narración son tan complejas e intrincadas, que al ser analizadas nos brindan pistas sobre la teoría del arte, el lenguaje visual y las experiencias alimenticias de las culturas desde y para las cuales fueron creadas.

Por ejemplo, en el siglo XVII, este relato se empleaba, entre otras cosas, para representar la misericordia divina de Jesús, para ejemplificar la estrecha relación entre la Virgen María y su hijo, para plasmar el papel de María como mediadora en la historia de la salvación y como parte del programa didáctico-religioso de la Contrarreforma. Asimismo, al tomar lugar en una boda, se plasmaron diferentes referencias a ritos, alimentos, formas de consumo, espacios, actores y códigos que atravesaban y rodeaban la experiencia del comer y el beber en las sociedades cristianas del siglo XVII.

De esta forma, se enfatiza que por más aparentemente simple que parezca la narración, su traducción a un medio visual involucra y atraviesa diversos niveles doctrinales, teórico-visuales y culturales. Por ello debemos tener cuidado de no subestimar el poder que las imágenes del pasado tenían sobre sus respectivos públicos y que incluso aún mantienen sobre los espectadores del presente. Esta preocupación por la crítica de imágenes debe considerarse también para aquellas de origen reciente.

Si hay algo que domina todos los aspectos de la vida contemporánea, son las imágenes. En casas, oficinas y escuelas; en teléfonos, televisores y tabletas electrónicas; en la política, el entretenimiento y la enseñanza... las imágenes tapizan nuestra realidad. Hace más de dos décadas William J. T. Mitchell describió cómo su contexto, Estados Unidos en la década de 1990, estaba dominado por las imágenes. Describía cómo él vivía dentro de una cultura de la imagen, en una sociedad del espectáculo y en un mundo de simulacros.¹ Sólo podemos imaginar el asombro que habría surgido en teóricos de la imagen como él si se hubieran enterado del nivel de presencia y poder que hoy en día tienen, no únicamente en Estados Unidos, sino en todo el mundo.

¹ William J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Trad. Yaiza Hernández Velázquez, Madrid, Akal, 2009, pp. 10, 13.

La representación visual, digital o no, es tan frecuente y diversa que incluso empleamos la autorreferencialidad pictórica, es decir, producimos y convivimos con imágenes que refieren a otras imágenes, o en su defecto, con imágenes que se utilizan para mostrar qué es una imagen.² Desde *memes*, publicidad y caricaturas hasta series de televisión y *streaming*, los espectadores del presente nos encontramos bombardeados por estas imágenes autorreferenciales, también llamadas metaimágenes.

De forma general, podemos definir una metaimagen como aquella imagen que nos hace problematizar qué es una imagen, es capaz de reflexionar sobre sí misma y de proporcionar un discurso de segundo orden que nos diga, o al menos nos muestre, algo sobre su discurso de primer orden y sobre su misma condición de imagen.³

El propio William J. T. Mitchell identificó la importancia de las funciones metadiscursivas producidas por las imágenes a lo largo de la historia —aunque con especial énfasis en las del siglo XX—. Si bien aclaró que intentar clasificarlas en categorías definidas es una tarea inútil debido a la propia resistencia de estas a ser contenidas dentro de una sola lectura o definición, lo cierto es que propuso distintos tipos de metaimágenes que están íntimamente relacionados entre sí: la imagen que hace referencia a sí misma, la imagen que hace referencia a otras imágenes, la imagen dialéctica (que ilustra la coexistencia de dos lecturas diferentes en una misma imagen) y la imagen que habla (aquella cuyas referencias parten de su contacto con el lenguaje verbal).⁴ Una metaimagen puede contener más de un tipo de referencialidad de manera simultánea, y ya que la producción y lectura de metadiscursos no se reduce a un contexto en específico, estas se vuelven, en palabras de Mitchell, entes salvajes imposibles de domar en su totalidad debido a la multiestabilidad que generan sus cambiantes figuras, fondos, aspectos y exposición de paradojas visuales.⁵

Entre las metaimágenes más estudiadas están las creadas en los siglos XVI y XVII en los Países Bajos históricos —lo que hoy son los Países Bajos, Bélgica, Luxemburgo y una parte del norte de Francia—, especialmente en la región de Flandes.⁶ Si bien en ese entonces no existía el término, aquellas producciones que hoy concebimos como

² *Ibid.*, p. 39.

³ *Ibid.*, pp. 40-41

⁴ *Ibid.*, pp. 42-78.

⁵ *Ibid.*, p. 57.

⁶ Iván Martínez, “El círculo de Amberes y su impacto en la pintura novohispana” en Elizabeth Vandeweghe, Evelyn Useda Miranda, Jessica Martín del Campo, Mónica Ashida (coords.), *Arte flamenco del siglo XVII*, México, Centre for Fine Arts Brussels, Museo Nacional del Arte, Koninklijk Museum Voor Schone Kunsten Antwerpen, 2012, pp. 34-35.

metaimágenes son identificables a partir de los juegos multinivel que se producen con la yuxtaposición de temas, planos y espacios, que dan como resultado varias y diversas lecturas de una misma imagen.

Como una región que estuvo bajo la soberanía de la monarquía hispánica, Flandes mantuvo toda clase de relaciones políticas, sociales, económicas, militares y artísticas con otras regiones del Imperio entre los siglos XV y XVII, específicamente con los virreinos americanos.⁷ En consecuencia, se forjaron vínculos teóricos y prácticos entre los lenguajes visuales flamenco y novohispano, por lo que los discursos metapictóricos también tuvieron lugar en la producción artística novohispana.



Fig. 1. Nicolás Correa, *Las bodas de Caná*, 1696, óleo sobre tabla e incrustación de madre perla, 58.8 x 75.5 cm, Hispanic Society of America, Nueva York.

Respecto a si en suelo americano se produjeron metaimágenes, específicamente en la Nueva España del siglo XVII, primeramente podría pensarse que la respuesta es no debido a que no se ha recurrido a este concepto en la historiografía del arte del periodo virreinal. Empero, y a partir de la corriente de teóricos de la imagen como Keith Moxey, si regresamos nuestra atención principal a las imágenes en lugar de a los textos nos daremos cuenta de que varios cuadros novohispanos manejan recursos formales que

⁷ *Ibid.*, p. 34.

producen tensiones visuales similares a los de las pinturas flamencas que problematizan la mirada de los espectadores respecto a los temas, planos y espacios plasmados dentro de una misma imagen. Entre estas destaca *Las bodas de Caná* de Nicolás Correa (Fig. 1).⁸

Fecha en 1696, representa el tema de las Bodas de Caná, un pasaje evangélico relatado en Juan 2:1-13. La historia se sitúa en los festejos de una boda en Galilea y llega al clímax cuando Jesús, después de la mediación de la Virgen María, transforma unas jarras de agua en vino, lo cual se considera su primer milagro. Dicho pasaje, a pesar de dar nombre a la obra, compite por la hegemonía visual y discursiva con representaciones descriptivas, es decir, que plasman a las figuras suspendidas en la acción que se busca representar, o más precisamente, que manifiestan una rica observación y pretensión de mimesis de la realidad vista.⁹ En otras palabras, la narración no es la única protagonista dentro de la imagen, sino que elementos como los marcos, los alimentos y las vajillas llaman la atención de los espectadores de forma casi tan llamativa como lo hace la historia evangélica. A partir de los juegos entre planos y espacios, los elementos narrativos, en este caso el pasaje de las Bodas de Caná, se mantienen en una perpetua e inequitativa tensión con los elementos descriptivos.

Consecuentemente, y tras retomar la terminología de W. J. T. Mitchell, decimos que nos enfrentamos a una metaimagen de carácter inicialmente dialéctico, es decir, se identifican dos protagonistas simultáneos cuyos diálogos y tensiones se disparan a partir de dos formas de leer la imagen: desde la descripción de los invitados, los objetos y la habitación, o desde la narración evangélica. Por ello, las representaciones de alimentos y el acto de comer ganan complejidad al navegar entre dos niveles de la experiencia humana: lo sacro y lo cotidiano. La consciente representación de elementos descriptivos como más que meros fondos, el empleo de los planos para dividir y unir simultáneamente dos o más temporalidades y acciones dentro de la misma imagen, y la reflexión de la

⁸ Se desconoce la fecha de nacimiento exacta de Nicolás Correa, pero se sabe que tenía más de 23 años en 1703. Era hijo de José Correa Santoyo, maestro dorador y pintor, y de Tomasa Gómez, una esclava cuya libertad fue comprada. De hecho, la madre de José y abuela de Nicolás, Pascuala de Santoyo, fue una mulata libre que se casó con Juan Correa padre, un miembro del Santo Tribunal de la Inquisición y maestro de anatomía. Por lo tanto, Nicolás Correa era un artista mulato. Uno de los hermanos de su padre fue Juan Correa, también pintor mulato. Elisa Vargas Lugo y José Guadalupe Victoria (coords.), *Juan Correa: su vida y su obra*, Tomo I, México, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 2017, pp. 65, 67. Se sabe que Nicolás Correa fue miembro del gremio de pintores y doradores, pero investigaciones especializadas sobre su vida representan una laguna historiográfica en la historia del arte novohispano.

⁹ Sobre la definición de “arte descriptivo”, ver: Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Trad. Consuelo Luca de Tena, España, Herman Blume, 1987, pp. 22-23.

doble perspectiva sobre el comer y la comida, son las primeras características que permiten experimentar los metadiscursos contenidos en *Las bodas de Caná*.



Fig. 2. Jan Brueghel el Viejo y Pedro Pablo Rubens, *El Gusto*, 1618, óleo sobre tabla, 64 x 109 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Existe una pintura de origen flamenco que posee metadiscursos llamativamente similares a los del enconchado de Nicolás Correa, no solo en uno o dos elementos sino en toda su composición.¹⁰ Esta es *El Gusto* (Fig. 2). Producida a principios del siglo XVII, este trabajo colaborativo entre Jan Brueghel el Viejo y Pedro Pablo Rubens anticipa recursos formales semejantes a los de la tabla de concha nácar: una mesa de banquete rodeada de invitados en el centro de la composición, una vista hacia una habitación contigua —en ambos casos una cocina— y nuevamente aparece el pasaje de las Bodas de Caná, pero en esta ocasión se manifiesta como un cuadro en uno de los planos secundarios.¹¹ De esta forma, apreciamos que el primer nivel metapictórico de *El Gusto*

¹⁰ El término “enconchado” refiere a los tableros con incrustaciones de concha nácar y pintura aplicadas con técnicas de laca, producidos en Nueva España entre mediados del siglo XVII y mediados del XVIII. Sonia I. Ocaña Ruiz, “Enconchados: gustos, estrategias y precios en la Nueva España” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XXXVII, n. 106, 2015, p. 75.

¹¹ Jan Brueghel el Viejo nació en Bruselas en 1568. Su padre fue el pintor Pieter Brueghel el Viejo, su hermano mayor fue Pieter Brueghel el Joven y uno de sus hijos fue el también pintor Jan Brueghel el Joven. Se formó con Pieter Goetkind. En 1590 realizó un viaje por diversas ciudades de la Península Itálica. En 1596 regresó a Amberes y en 1601 fue nombrado decano del gremio de pintores de San Lucas. Se le otorgó el cargo de “pintor de la corte” de los archiduques Isabel Clara Eugenia y Alberto en 1606. Tras varios años productivos y de colaboración con otros artistas flamencos —entre los que resalta Rubens—, Brueghel falleció en Amberes en el año 1625. Museo del Prado, “Brueghel el Viejo, Jan”, Museo Nacional del Prado,

es el de una imagen que refiere a otras imágenes, particularmente pinturas que abordan el tema de la comida.

Al mismo tiempo y de forma parecida a *Las bodas de Caná*, un segundo nivel metapictórico, el dialéctico, se identifica por la manera en que los elementos narrativos y descriptivos entran en juego con cuestiones doctrinales del cristianismo, lo que hace que se mantengan en una perpetua tensión que permite intercambiar la jerarquía de discursos visuales según desde donde se empiece la lectura de la imagen: si desde el refinamiento y magnificencia que implicaba el comer, cocinar y cazar en el mundo cortesano, o desde las advertencias hacia los excesos y el placer carnal que conllevaba el sentido del gusto.

Los metadiscursos de ambas imágenes, aunque aluden a narraciones y alegorías diferentes, convergen en su tratamiento de temas sobre las experiencias alimenticias y el acto de ingerir con implicaciones interrelacionadas que mezclan lo sagrado y lo profano. Cabe resaltar que dichos metadiscursos son representados en jerarquías de géneros pictóricos opuestos: mientras *Las bodas de Caná* plasma en los primeros planos los géneros narrativos, *El Gusto* se centra en los géneros descriptivos, específicamente, una naturaleza muerta.

Entre ambas obras existen más de setenta años y un océano de distancia en cuanto a su contexto de producción, por lo que inicialmente sus semejanzas pueden parecer más coincidencias que diálogos entre sus respectivas experiencias artísticas. Sin embargo, tras contrastar sus recursos visuales y alusiones temáticas, las similitudes compositivas y discursivas, así como sus respectivas oposiciones de escenarios narrativos y descriptivos, no hay duda de que las referencias entre estas obras no son cuestiones del azar, ya que

<https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/brueghel-el-viejo-jan/98d5ac80-c7b2-464d-97c8-bc6bf51c15d0?searchMeta=jan%20brueghel>, (consultado el 9 de febrero de 2023).

Pedro Pablo Rubens nació en Siegen el 28 de junio de 1577. Sus padres fueron Johann Rubens y María Pypelinck. A la edad de 15 años ingresó al taller de Tobias Verhaecht, posteriormente al de Adam van Noort y finalmente al de Otto van Veen. Ingresó al gremio de pintores de San Lucas en Amberes como maestro libre en 1598. Empezó un viaje en la Península Itálica en el año 1600. En 1603 se le encomendó viajar a la corte del rey Felipe III de España para llevar un conjunto de pinturas y joyas. Tras un año de estadía en la Península Ibérica regresó a Italia, y en 1608 se devolvió a Amberes. Tras la firma del Tratado de Amberes, y el inicio de la Tregua de los Doce Años, Rubens fue nombrado pintor de la corte por Isabel Clara Eugenia, nueva soberana de los Países Bajos Españoles, en 1609. Tras años de trabajar en su taller y para la corte de Bruselas, Rubens volvió a trasladarse, esta vez a Francia, por invitación de la reina María de Médici en 1622. En 1624 recibió el título de “gentilhombre de la corte” por parte de Felipe IV de España. A partir de 1626 realizó diversos encargos diplomáticos en Madrid y en Londres. Finalmente, y tras otros varios años de trabajo, falleció en Amberes el 30 de mayo de 1640. Concha Huidobro Salas, “Rubens y los mejores grabadores de sus obras” en Biblioteca Nacional de España (coord.), *Rubens, Van Dyck y la Edad de Oro del grabado flamenco*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2015, pp. 21-26.

ambas poseen un lenguaje visual compartido asentado en los vínculos entre producciones artísticas de finales y principios del siglo XVII entre Nueva España y Flandes.¹²

Este lenguaje visual compartido surge de la teoría artística flamenca de los siglos XVI y XVII. Durante ese tiempo un sinfín de imágenes, tratados y artistas viajaron de Europa a América y viceversa, lo que formó puentes de diálogo mutuo. No es de extrañar que *Las bodas de Caná* de Nicolás Correa presente fuertes referentes en su diseño a obras flamencas de los siglos XVI y XVII, entre ellas *La Boda de Caná* de Maerten de Vos (Fig. 3), ya que es una clara afirmación de la tradición artística en la cual Nicolás Correa y sus contemporáneos querían insertarse.

¹² Cabe precisar que dichos contrastes de los recursos visuales, temáticos, compositivos y discursivos entre *Las Bodas de Caná* de Nicolás Correa y *El Gusto* de Jan Brueghel el Viejo y Pedro Pablo Rubens se realizaron a partir de analizar versiones digitales de ambas imágenes, localizadas en las páginas web de sus respectivos museos: The Hispanic Society, “Las bodas de Caná”, The Hispanic Society, <https://hispanicsociety.org/es/exhibition/exposiciones-y-obras-en-prestamo-actuales/tesoros-en-la-terrace-obras-maestras-de-la-hispanic-society-museum-and-library/bodas-de-cana/>, (consultado el 18 de mayo de 2022); Museo del Prado, “El Gusto”, Museo Nacional del Prado, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-gusto/2a722256-2d07-4082-8a32-7caec0a04b95?searchid=90799918-c87c-b0db-0c35-2bedd3f836f6>, (consultado el 25 de septiembre de 2022). Esta fue una solución ante la imposibilidad que representaba estudiar las dos obras originales de forma próxima y simultánea, puesto que estas, además de pertenecer a dos acervos distintos, se encuentran en ciudades y continentes diferentes.

Si bien esta investigación no pretende resolver el problema teórico de la diferencia entre las imágenes análogas y las digitales, no puede pasarse por alto que las reflexiones aquí desarrolladas parten de analizar reproducciones digitales —al menos en las primeras etapas de la investigación, posteriormente también se recurrió a opciones como la impresión y modelos a escala— y no las obras *in situ*. Esto es importante en la medida en que dependiendo del medio y calidad en que se presente una fuente cambiará nuestra forma de percibirla. Ello acentúa el interés por estudiar la compleja relación entre la imagen, el medio y los espectadores. Si bien la reconstrucción digital de fuentes siempre conlleva algún tipo de pérdida respecto a su contraparte análoga (por ejemplo, su aura, su singularidad y presencia en un espacio y tiempo específicos, se ve cuestionada), lo cierto es que este proceso también presenta varias ventajas. Una de ellas es que rompe las barreras espaciales, lo que permite trabajar simultáneamente obras geográficamente distantes, tal y como es el caso del presente trabajo. Asimismo, las imágenes están al alcance de un grupo de espectadores mucho más amplio, de distintas nacionalidades y clases sociales. En consecuencia, se promueve la colaboración interdisciplinaria, así como el desarrollo de una red global de académicos y estudiosos de las imágenes. Ello permite que se pase de las historias del arte nacionalistas a una historia de la imagen internacional. Se aprecia cómo trabajar y problematizar las versiones digitales de fuentes análogas genera nuevos procesos de análisis y, en consecuencia, conocimiento novedoso. Aunque claro, siempre será recomendable, en la medida de lo posible, regresar a trabajar con las fuentes originales para tener una perspectiva más amplia de la materialidad, la función y rol de las fuentes físicas. Björn Ommer y Sabine Lang, “Transforming Information Into Knowledge: How Computational Methods Reshape Art History” en *Digital Humanities Quarterly*, Vol. 15, n. 3, 2021, s.p., <http://digitalhumanities.org:8081/dhq/vol/15/3/000560/000560.html> (consultado el 26 de abril de 2023); Dot Porter, “Manuscript Loss in Digital Contexts”, conferencia presentada en el 14º Simposio Anual Schoenberg sobre Estudio de Manuscritos en la Era Digital, 17 de noviembre de 2021, <http://www.dotporterdigital.org/manuscript-loss-in-digital-contexts/> (consultado el 21 de abril de 2023); Dot Porter, “The Uncanny Valley and the Ghost in the Machine: a discussion of analogies for thinking about digitized medieval manuscripts”, artículo presentado en el Seminario de Humanidades Digitales de la Universidad de Kansas, 17 de septiembre de 2018, <http://www.dotporterdigital.org/the-uncanny-valley-and-the-ghost-in-the-machine-a-discussion-of-analogies-for-thinking-about-digitized-medieval-manuscripts/> (consultado el 17 de abril de 2023); Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Trad. Gonzalo Vélez, Madrid, Katz, 2010, pp. 13-70.



Fig. 3. Maerten de Vos, *La Boda de Caná*, siglo XVI, óleo sobre tabla, 268 x 235 cm, Catedral de Amberes, Bélgica.

Dentro de estas dinámicas no debe de olvidarse el papel de España como puente económico y cultural. Después de todo, estos tres territorios estaban bajo la soberanía de los Habsburgo españoles, lo que volvió mucho más fácil y amplia la circulación de ideas y prácticas pictóricas como las comprendidas en el *Arte de la pintura, su antigüedad y grandeza* de Francisco Pacheco en estas tres regiones. Ello provocó un afianzamiento en la teoría pictórica compartida de los siglos XVI y XVII entre Nueva España y Flandes.¹³

Por todo lo anterior, el tablero de concha nácar de Nicolás Correa presenta correspondencias visuales y discursivas con *El Gusto* ya que ambas responden a una tradición visual flamenca compartida, afianzada en su calidad de metaimágenes y su capacidad de trascender temporalidades y espacios delimitados sobre la base de las clasificaciones estilísticas de la historia del arte tradicional. Con esto se busca resaltar el hecho de que ambas imágenes deben ser interpretadas como formas diferentes de explorar un problema visual similar, en este caso, la representación de pasajes narrativos integrados en escenarios descriptivos, a la vez que tienen como tema principal las

¹³ Sonia I. Ocaña Ruiz, “Láminas de concha: un caso de autonomía en la pintura novohispana de los siglos XVII y XVIII”, Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 2011, p. 46.

experiencias alimenticias. Por ende, *Las bodas de Caná* de Nicolás Correa se muestra como una reinterpretación de tradiciones y teorías pictóricas flamencas e hispanas, junto con la apropiación de técnicas asiáticas, y no como una mera copia de temas provenientes de Europa.

Esta nueva mirada hacia la obra de Nicolás Correa corresponde a una reinterpretación dentro de la historia de las imágenes en la cual las obras novohispanas no son meras copias de las europeas, ni los artistas sujetos pasivos ante los lenguajes visuales del viejo continente. Si bien esta actitud revisionista no es una novedad dentro de la historiografía de las imágenes novohispanas, el enfoque de estudio de caso sobre el enconchado de Nicolás Correa contrasta con investigaciones anteriores.

Desde la primera mitad del siglo XX, historiadores como Manuel Toussaint iniciaron el estudio riguroso de las tablas con incrustaciones de madreperla novohispanas. A partir de ese entonces el tema ha sido abordado desde diferentes perspectivas, como la autoría, la técnica y los temas representados.¹⁴ No obstante, vacíos historiográficos permanecen, y el tema, a pesar de presentar avances, se ha mantenido en un lugar marginal dentro de los estudios de las imágenes novohispanas.¹⁵

Sonia Ocaña señaló que los estudios de los enconchados permanecerán como un campo fragmentario a menos que se ponga un mayor énfasis en los análisis documentales, formales, técnicos, en relación con su contexto de producción y sobre su lugar de enunciación.¹⁶ Este pronunciamiento refuerza su fundamentación si apreciamos cómo la gran mayoría de los enconchados son anónimos o fueron producidos por artistas sobre los cuales contamos con muy poca información, entre ellos el mismo Nicolás Correa.

Si bien *Las bodas de Caná* es una producción conocida dentro de los estudios de láminas de concha nácar, las problematizaciones sobre sus discursos visuales son escasas. Aunque Sonia Ocaña realizó un breve análisis formal de la tabla en su tesis de doctorado y contrastó esta pieza con otro enconchado atribuido a alguno de los González y con otra obra titulada *Las bodas de Caná* de autoría anónima, la falta de estudios de caso sobre esta obra y sobre el proceso creativo de Nicolás Correa son dos lagunas historiográficas que pueden reducirse aún más a partir del análisis directo de la imagen.¹⁷ La propia Sonia

¹⁴ *Ibid.*, pp. 19-20, 25.

¹⁵ Ocaña, "Enconchados: gustos, estrategias...", p. 75.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 111-112.

¹⁷ Ocaña, "Láminas de concha...", pp. 88-90, 590-598. Sonia I. Ocaña, "Nuevas reflexiones sobre las pinturas incrustadas de concha y el trabajo de Juan y Miguel González" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XXXV, n. 102, 2013, pp. 160-164.

Ocaña remarcó la importancia de analizar los enconchados de Correa como una forma de conocer el gusto por estas piezas en el contexto novohispano, así como el proceso creativo de este artista.¹⁸

De manera paralela, las investigaciones sobre los vínculos entre las producciones artísticas novohispanas y flamencas de los siglos XVI y XVII no son novedad. Nuevamente, fue desde la generación de Manuel Toussaint que los primeros reconocimientos de dichos nexos se consideraron, al menos en territorio mexicano.¹⁹ Si bien se publicaron diferentes estudios sobre este tema a lo largo del siglo XX, uno de los más extensos fue *America: Bride of the Sun. 500 Years Latin America and the Low Countries*. Fue una obra monumental en el sentido de que reunió a un extenso grupo de investigadores de una amplia variedad de instituciones y nacionalidades —entre ellas México, Colombia, Brasil, Chile, Argentina, Bélgica, Países Bajos, Alemania, entre otros— para analizar y describir más de cuatrocientos objetos con sus respectivas fichas de catálogo. Centrada en los diálogos artísticos entre los virreinos americanos y los Países Bajos históricos a lo largo de medio milenio, uno de sus objetivos principales fue reevaluar el cómo se habían entendido y perpetuado las relaciones de todo tipo entre Europa y América.²⁰

Este texto dejó ver un interés por cuestionar y reorganizar los modelos históricos respecto a los vínculos centro-periferia entre Europa y América, específicamente, entre los Países Bajos históricos y los virreinos americanos.²¹ Paul Vandebroek reconoció desde su lugar como un investigador belga que su tradición historiográfica local y continental había mantenido una visión eurocentrista en las investigaciones de estos vínculos.²² Ello, además de ser una señal de la fragmentación de la perspectiva eurocéntrica en la misma Europa, es un llamado de atención para repensar el cómo estudiamos los diálogos que las imágenes flamencas mantuvieron con la producción artística novohispana del siglo XVII.

En palabras de Vandebroek, los europeos privilegiaron una única mirada, su mirada, sobre los distintos contactos entre los Países Bajos históricos y los virreinos

¹⁸ Ocaña, “Láminas de concha...”, p. 15.

¹⁹ Manuel Toussaint, *El arte flamenco en Nueva España*, Imp. Aldina, 1949, 13 p.

²⁰ Lydia M.A. Schoonbaert, Erik Vandamme, et al. (coords.), *America: Bride of the Sun. 500 Years Latin America and the Low Countries*, Bruselas, Comunidad Flamenca, Administración de Relaciones Externas, 1991, pp. 18-20.

²¹ *Ibid.*, p. 15.

²² Paul Vandebroek, “Introduction”, *Ibid.*, p. 16.

americanos.²³ Por ello, es esencial para las investigaciones sobre los intercambios artísticos y culturales, tanto en América como en Europa, reconocer que ambas regiones se han impactado mutuamente, no de la misma forma ni con el mismo alcance claro está, pero al final, ambas se han mantenido por más de quinientos años en una red de diálogos con todas las formas, direcciones, niveles y duraciones.

Posteriormente, ya en el nuevo milenio, se publicó otra obra monumental con la intención de analizar y repensar las relaciones entre los distintos campos de producción artística en los territorios que conformaron la monarquía hispánica entre los siglos XVI y XVIII, entre ellos Nueva España y Flandes —sin olvidar, por supuesto, el papel de España—. El título de esta obra es *La Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del Mundo Hispánico, siglos XVI-XVIII*. Coordinada por Juana Gutiérrez Haces y posteriormente por Jonathan Brown —y con una exposición y catálogo homónimos—, este proyecto reunió a investigadores de ambos lados del Atlántico con el objetivo, entre muchos otros, de mostrar las afinidades artísticas en un territorio cultural común, en este caso, el mundo hispánico; al mismo tiempo que se analizaron las identidades autónomas de los distintos campos o áreas culturales.²⁴

La presencia de grabados, artistas, obras y modelos flamencos en suelo americano no fue un dato para nada desconocido ni demeritado dentro de este texto, en el que resaltan los artículos de Clara Bargellini y de Helga von Kügelgen.²⁵ Sin embargo, por el momento solamente se mencionará la sección de Thomas DaCosta Kaufmann puesto que, además de abordar diferentes formas en que el quehacer artístico flamenco entró en contacto con el quehacer artístico novohispano, también presentó un breve balance historiográfico con los diversos modelos que se han empleado para estudiar las relaciones artísticas entre los distintos territorios de la monarquía hispánica, mencionando además los diversos problemas y críticas que han conllevado.²⁶ Entre estos está el modelo centro-periferia.

²³ “Up until now, we [Europeans] have mainly been speaking about the contacts made by the Low Countries with Latin America. However, we cannot properly assess the contacts, confrontation, intermingling, and exchanges between countries if we only examine one side of the interchange.” *Ibid.*, p. 18.

²⁴ Jonathan Brown, “Introducción” en Juana Gutiérrez Haces y Jonathan Brown (coords.), *La Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del Mundo Hispánico, siglos XVI-XVIII*, Vol. I, México, Fomento Cultural Banamex, 2008-2009, pp. 39-41.

²⁵ Clara Bargellini, “Difusión de modelos: grabados y pinturas flamencas e italianas en territorios americanos” en Juana Gutiérrez Haces y Jonathan Brown (coords.), *La Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del Mundo Hispánico, siglos XVI-XVIII*, Vol. III, México, Fomento Cultural Banamex, 2008-2009, pp. 965-1005. Helga von Kügelgen, “La pintura de los reinos y Rubens”, *Ibid.*, pp. 1009-1058.

²⁶ Thomas DaCosta Kaufmann, “Pintura de los reinos: una visión global del campo cultural” en Juana Gutiérrez Haces y Jonathan Brown (coords.), *La Pintura de los Reinos. Identidades compartidas.*

Las objeciones que recuperó el investigador fueron que este modelo seguía siendo eurocentrista, que mantenía al arte americano en un mero estatus de segunda categoría y que además limitaba las relaciones artísticas entre América y Europa únicamente a España, ignorando que los modelos italianos y flamencos fueron ampliamente difundidos e incorporados no sólo en los virreinos americanos sino también en la propia España. Ello puso en tela de juicio la primacía artística del “centro”, de la Península Ibérica, como generador de innovaciones artísticas en los territorios antiguamente clasificados como periferias.²⁷

Por dichos motivos, es importante cuestionar términos como “centro-periferia” en el ámbito artístico ya que, si bien es cierto que política y culturalmente el virreinato de la Nueva España se encontraba supeditado a la Corona de Castilla, esta visión nos impide apreciar cómo elementos fuera de la Península Ibérica dejaron su huella en las sociedades y prácticas artísticas novohispanas y viceversa. Para contrarrestar la consecuencia de esta perspectiva se recuperan los términos “local” y “trasatlántico” empleados por Aaron H. Hyman.²⁸ El primero responde a la actividad artística novohispana, mientras que el segundo se refiere a una serie de producciones artísticas que circularon, de forma pluridireccional, por las rutas de intercambio del Atlántico norte, en donde sobresale la flamenca. De esta forma se buscan hacer más horizontales los estudios sobre la mutua influencia entre Nueva España y Flandes en el siglo XVII, sin soslayar las distancias geográficas e historiográficas.

A partir de la publicación de *America: Bride of the Sun* surgió un fenómeno que se repetiría en textos posteriores acerca de los vínculos entre Nueva España y los Países Bajos históricos, o en su defecto, entre México, Bélgica y los Países Bajos actuales: las embajadas y museos como promotoras de estas investigaciones, principalmente aquellas que trabajan un enfoque simultáneo en las áreas económicas, artísticas y culturales, con un evidente interés en afianzar las buenas relaciones internacionales. Entre estos textos destaca *Memorias e historias compartidas. Intercambios culturales, relaciones comerciales y diplomáticas entre México y los Países Bajos, siglos XVI-XX*. Producto del Primer Simposio Internacional sobre la Historia de las Relaciones Históricas entre México, Holanda y Bélgica en 2006, fue un claro ejemplo de cómo las diplomacias de

Territorios del Mundo Hispánico, siglos XVI-XVIII, Vol. I, México, Fomento Cultural Banamex, 2008-2009, pp. 87-135.

²⁷ *Ibid.*, pp. 118, 121.

²⁸ Aaron H. Hyman, “Inventing Painting: Cristóbal de Villalpando, Juan Correa, and New Spain’s Transatlantic Canon” en *Art Bulletin*, Vol. 99, n. 2, 2017, pp. 102-135.

estos países han empleado las investigaciones artísticas como herramientas para la promoción y mejoramiento de sus relaciones.²⁹

Fue ya entrado el siglo XXI que el número de textos respecto a estos diálogos artísticos se incrementó, especialmente en forma de catálogos. Por ejemplo, los catálogos de las exposiciones *Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492-1820* y *Arte flamenco del siglo XVII* contienen artículos que abordaron el tema desde una amplia variedad de facetas. En el primer caso, encontramos un capítulo escrito por Elizabeth Hill Boone y Thomas B. F. Cummins, ambos profesores de historia del arte en Estados Unidos. Si bien el catálogo y la exposición se enfocaron en los diálogos artísticos entre España y los virreinos americanos, el texto de Hill y Cummins nos permitió resaltar cómo los fenómenos culturales y artísticos no eran unidireccionales, es decir, solamente de Europa a España, sino que la presencia y fabricación de imágenes en América también modificó la tradición europea.³⁰

Otro capítulo fue de la autoría de Marcus Burke, conservador en jefe de la Hispanic Society of América. En este se resaltó el concepto de “tradición local” para hablar de las obras y artistas que buscaron cubrir las demandas de los mercados en los virreinos de América a lo largo de los siglos XVI y XVII, lo que concluyó en la consolidación de tradiciones locales las cuales, si bien mantuvieron fuertes vínculos con la *praxis* y teoría europeas —principalmente españolas, flamencas e italianas— eran ya un fenómeno distinto con su propia tradición.³¹ Burke nuevamente hizo explícito el discurso eurocentrista, en el que las obras coloniales americanas se habían mantenido en un lugar secundario con respecto a las europeas, particularmente a las de la Península Ibérica.

Burke también resaltó una laguna historiográfica que surgía de ignorar las distintas raíces fuera del mundo ibérico que nutrieron las tradiciones visuales de los virreinos americanos, entre las que se encontraba la región de Flandes. Es más, el autor recalcó el lugar predominante que los modelos flamencos tenían en lo que actualmente es México. Asimismo, realizó breves comparaciones entre obras novohispanas que

²⁹ Arjen van der Sluis y Laura Pérez Rosales (coords.), *Memorias e historias compartidas. Intercambios culturales, relaciones comerciales y diplomáticas entre México y los Países Bajos, siglos XVI-XX*, México, Universidad Latinoamericana, 2009, 360 p.

³⁰ Elizabeth Hill Boone y Thomas B. F. Cummins, “Fundamentos coloniales: puntos de contacto y compatibilidad” en Joseph J. Rishel y Suzanne Stratton-Pruitt (coords.), *Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492-1820*, Trad. Guillermina Cuevas Mesa, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 11-21.

³¹ Marcus Burke, “El curso paralelo del arte latinoamericano y europeo en la época virreinal”, *Ibid.*, p. 78.

referenciaban a las flamencas, lo cual dejó entrever que aunque las pinturas de la Nueva España a partir de mediados del siglo XVII se produjeron desde una práctica local consolidada, el tener una tradición compartida y diálogos ininterrumpidos con la producción artística flamenca provocó que los llamados a obras específicas, composiciones y artistas flamencos se mantuvieran en todo el siglo XVII.³²

El texto de Clara Bargellini también remarcó la importancia de los modelos flamencos en América aunque su tema central fueron los vínculos entre España y sus colonias. Esto se apreció cuando describió las composiciones de Pedro Pablo Rubens como uno de los factores más importantes en la historia de la pintura virreinal durante el siglo XVII, cuestión no menor si, como en esta ocasión, se realiza un estudio de caso comparativo en donde una de las partes a contrastar es una obra de autoría compartida entre Rubens y Brueghel.³³ La historiadora del arte también utilizó el concepto de “tradición local” para referirse a las distintas experiencias artísticas virreinales, al mismo tiempo que insistió en la tendencia de aquel momento (2006-2007) de cuestionar el paradigma centro-periferia en las investigaciones sobre los vínculos artísticos entre América y Europa en los siglos XVI, XVII y XVIII. También manifestó la necesidad de “salir de las fronteras nacionales y buscar comparaciones horizontalmente, esto es, entre las tradiciones artísticas dentro de América Latina, y con sus situaciones análogas en otras partes del mundo.”³⁴ Asimismo, la investigadora hizo un llamado para encaminarnos hacia los estudios materiales y técnicos vinculados con el análisis histórico-artístico.³⁵

La exposición *Arte flamenco del siglo XVII* y su respectivo catálogo se enunciaron en la actividad colaborativa entre museos, centros de investigación e incluso los gobiernos mexicano y belga, estos últimos vistos como herederos de las relaciones económicas, culturales y artísticas de Nueva España y Flandes en el siglo XVII. Su contenido repasó seis géneros pictóricos —imágenes sagradas, percepciones de la naturaleza viva, naturaleza muerta, retratos, vida cotidiana, y alegoría y mitología— que revelaron los intensos diálogos que sostuvieron los artistas desde ambos lados del Atlántico.³⁶ Entre los artículos se recupera el de Iván Martínez, investigador del Museo Nacional de Arte (MUNAL) ya que desarrolló cómo es que el círculo de Amberes —refiriéndose a los

³² *Ibid.*, pp. 74-81.

³³ Clara Bargellini, “La pintura colonial en América Latina”, *Ibid.*, pp. 329-330.

³⁴ *Ibid.*, p. 335.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Consuelo Sáizar, “Prólogos” en Elizabeth Vandeweghe, Evelyn Useda Miranda, Jessica Martín del Campo, Mónica Ashida (coords.), *Arte flamenco del siglo XVII*, México, Centre for Fine Arts Brussels, Museo Nacional del Arte, Koninklijk Museum Voor Schone Kunsten Antwerpen, 2012, p. 11.

artistas más destacados de esta ciudad y sus talleres— impactó en suelo novohispano a través de un contexto religioso, político y teórico-artístico compartido.³⁷

Iván Martínez aclaró que términos como “tradición flamenca” o “tradición novohispana” homogenizan un gran rango de experiencias artísticas, nombres e imágenes. Afirmó que estos conceptos responden más propiamente al cómo se pinta que al dónde. Por este motivo, presentó una serie de características formales y materiales de la tradición flamenca que pueden identificarse en imágenes producidas fuera de la región de Flandes, como Inglaterra, Francia, España, Alemania y por supuesto México.³⁸

Martínez describió la tradición flamenca como: “una elevada capacidad técnica entendida principalmente como preciosismo en los detalles y verosimilitud en lo representado, la más alta y correcta imitación de lo natural [...] Respecto a la parte técnica se trata del manejo de pigmentos aglutinados con una base de aceite (óleo) sobre un soporte rígido, comúnmente madera, preparado cuidadosa y especialmente para esta labor.”³⁹ De lo anterior, es importante rescatar el concepto de preciosismo ya que permite conectar varios de los recursos formales contenidos en *Las bodas de Caná* y *El Gusto*.⁴⁰

En este catálogo también sobresalió el artículo de Valérie Herremans y Nico Van Hout, curadores en el Museo Real de Bellas Artes de Amberes. En este se trataron cuestiones más particulares respecto a los diálogos entre artistas, pinturas, grabados y géneros pictóricos (es decir, la teoría), mientras acentuaron el papel que la migración de personas e imágenes a suelo novohispano tuvo en el proceso de traducción y reinterpretación del arte flamenco en América.

Finalmente, el estudio de Elsa Arroyo centrado en los distintos modos en que algunas pinturas de Maerten de Vos operaron cultural y artísticamente en Nueva España, a la vez que contribuyeron en la construcción de identidad artística desde su condición como ejemplos de “arte flamenco”;⁴¹ y el análisis comparativo planteado por Andrea Behar Bustos, que exploró las formas de circulación y apropiación de las composiciones grabadas de Rubens por parte del artista novohispano Cristóbal de Villalpando,

³⁷ Martínez, *op. cit.*, p. 35.

³⁸ *Ibid.*, p. 34.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Debe aclararse que la recuperación de esta característica no busca reducir la práctica artística flamenca al preciosismo técnico y a la ilusión naturalista; lo que se busca es más bien emplearlo como un punto de diálogo y problematización entre el quehacer artístico flamenco y novohispano. Sobre el problema historiográfico de reducir el arte nórdico a su preciosismo, ver: Alpers, *op. cit.*, pp. 16-31.

⁴¹ Elsa Minerva Arroyo Lemus, “Cómo pintar a lo flamenco: el lenguaje pictórico de Martín de Vos y su anclaje en la Nueva España”, Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, pp. 11-12.

permitieron advertir cómo en los últimos años el enfoque sobre los vínculos artísticos entre Nueva España y Flandes, así como las problemáticas sobre la teoría del arte flamenco en suelo novohispano, se han expandido al mismo tiempo que especializado.⁴²

Con el objetivo de continuar estas vías de investigación, a lo largo de las siguientes páginas se analizan las distintas contraposiciones visuales y discursivas (narración-descripción, frente-fondo, divino-cotidiano) que se representan en *Las bodas de Caná* y en *El Gusto*, lo que permite identificar diálogos entre ellas en relación con las experiencias alimenticias mostradas: banquetes, cocinas, platillos y naturaleza muerta. El estudio de caso comparativo se desarrolla de lo particular a lo general: se parte de los recursos formales y temas de las imágenes para concluir en una reflexión que reconoce la cualidad de ambas como producciones culturales.

En un seguimiento al tema de las metaimágenes, Victor I. Stoichita identificó cómo este está presente en una gran variedad de producciones visuales en el norte de Europa entre los siglos XVI y XVII. El discurso metapictórico dio origen a un género que Stoichita identificó como “naturaleza muerta invertida”, en donde los primeros planos y espacios protagónicos están ocupados por alimentos y objetos cotidianos; mientras que en una superficie menor o en un plano secundario, las escenas narrativas pasan a ocupar un lugar menos dominante.⁴³ Tanto la noción de metaimagen como la de naturaleza muerta invertida son aplicables a *El Gusto*, no sólo por contener representaciones de cuadros dentro de otro cuadro, sino porque además los primeros dos planos están ocupados por una descomunal naturaleza muerta y un banquete. En consecuencia, sobre la base de analogías formales es posible problematizar *Las bodas de Caná* a partir de su proximidad teórica y visual con el discurso metapictórico.

Asimismo, en un primer intento por interpretar los diálogos visuales entre estas dos producciones artísticas, el modelo de sucesiones estilísticas de la historia del arte tradicional sobresalió por su inviabilidad. No únicamente es ineficiente para realizar un análisis en sentido opuesto al cronológico — de la Nueva España de finales del siglo XVII a los Países Bajos Españoles de finales del siglo XVI y principios del XVII—, sino que conceptos como “arte barroco” y “arte virreinal” imponían barreras temporales y geográficas que imposibilitan la conexión de las obras producidas en estos contextos más

⁴² Andrea Behar Bustos, “Villalpando y Rubens: una relación pictórica. Pintura y patronazgo en el mundo hispánico en el siglo XVII”, Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2021, 145 p.

⁴³ Victor I. Stoichita, *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Trad. de Anna Maria Coderch, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 2011, pp. 26-37.

allá del término “influencia”. En particular, Svetlana Alpers ha cuestionado y respondido a dichas limitantes. Las consecuencias fueron una serie de reinterpretaciones de los modelos cronológicos que, hasta ahora, han imperado en la disciplina histórica.⁴⁴ La recuperación de la propuesta teórica de Alpers permitió fundamentar las posibilidades de un ejercicio contrastivo que agudizó la interpretación de la pintura novohispana y flamenca, sin soslayar la distancia temporal y geográfica. En palabras de Alpers: “el artista B puede mostrarnos algo que ve en el artista A; el artista B puede mostrarnos algo sobre la diferencia entre B y A; el artista B puede aprovechar la oportunidad para que se luzca B.”⁴⁵

Este modelo impactó no únicamente en la forma de desarrollar un contraste crítico entre ambas imágenes, sino además en la misma estructura argumentativa de la investigación. En el Capítulo I se desarrolla a profundidad la dicotomía entre los elementos discursivos y narrativos, a partir de contrastar cómo cada imagen responde a una tradición de géneros pictóricos compartida. Se parte de las jerarquías de géneros pictóricos que identificaban teóricos, artistas y espectadores del siglo XVII, más específicamente, cómo a los géneros narrativos —las historias bíblicas y las historias mitológicas— se les atribuía un mayor estatus que a los géneros descriptivos —entre estos las naturalezas muertas—; y cómo a partir de una inversión visual de esta priorización se crean comentarios metapictóricos. Este es el apartado en que se desarrolla más el aspecto “imagen que refiere a otras imágenes” tanto del enconchado como del óleo.

El Capítulo II se centra en las relaciones frente y fondo o en cómo ambas imágenes emplean el recurso del escalonamiento de planos, perspectiva y grupos con separaciones difusas para acentuar los juegos metapictóricos. Cabe resaltar que la materialidad es un elemento de suma importancia en el diseño y composición de las jerarquías visuales, particularmente en el enconchado de Nicolás Correa, por lo que este capítulo es el que trata más de lleno los elementos formales de las dos imágenes. No es una coincidencia que este apartado no sea el primero a pesar de tener como eje el análisis de recursos tan básicos como el color o la técnica, y es que la intención es potencializar el primer nivel metapictórico de los objetos de estudio mientras que simultáneamente se desarrollan los metadiscursos dialécticos de ambas producciones visuales.

⁴⁴ Esto es consecuencia de un ejercicio contrastivo, de ida y vuelta, entre una selección de obras de Édouard Manet y Diego Velázquez. Svetlana Alpers, *Por la fuerza del arte. Velázquez y otros*, Trad. María Luisa Balseiro, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008, pp. 203-239.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 216.

Por su parte, el Capítulo III profundiza la oposición sacro-profano respecto a los actos de comer, beber y cocinar. Se analiza cómo se representan visualmente experiencias alimenticias dentro de narraciones sacras, en donde el ingerir forma parte de un discurso religioso, ya sea para criticar los excesos del mundo sensible o como protagonistas de pasajes dentro de la historia de la salvación. La dicotomía se bifurca en la relación de los humanos con la naturaleza y en el sentido más vital del comer que es nutrirse, aunque incluso esto tiene un estrecho vínculo con ideas religiosas —a través de la doctrina cristiana— y de la propaganda política propias del siglo XVII. Asimismo, se estudia el vínculo entre la pintura y la cocina con los discursos de poder de la época. De esta manera, se aprecia un segundo nivel respecto a su carácter de metaimágenes dialécticas que enriquece a la vez que complejiza los metadiscursos de los capítulos anteriores.

Por último, en las Reflexiones Finales, se sintetiza cómo es que los distintos diálogos entre ambas metaimágenes se insertan en la producción artística paralela entre América y Europa, particularmente entre Nueva España y Flandes en el siglo XVII. El enfoque está en la tradición visual compartida desde una visión global en la cual los intercambios y diálogos económicos, culturales y artísticos permitieron que dos contextos tan relativamente distantes y diferentes produjeran metaimágenes con discursos íntimamente relacionados. Se enfatiza el proceso de traducción y reinterpretación de tradiciones europeas por parte de artistas novohispanos, lo que dio como resultado un lenguaje visual diferente al flamenco del siglo XVII, más con los suficientes referentes como para mantener intercambios artísticos considerables. Finalmente, se abordan las posibilidades que este estudio de caso presenta respecto al análisis de otras producciones visuales novohispanas que también contienen metadiscursos.

Desde la problematización de las imágenes digitales hasta el estudio de las relaciones entre el sentido del gusto y el de la vista, el abanico de opciones para futuras investigaciones que este tema presenta es variado, complejo y fascinante. Reconocer esto nos posiciona en un estado similar al del hombre que contempla un grandioso valle en *El caminante sobre el mar de nubes*: plantados con firmeza sobre terreno alto, el sublime, vasto y misterioso paisaje que tenemos delante nos cautiva tanto que no podemos evitar detenernos un momento para apreciar e imaginar lo que nos deparará en el camino, ya sean obstáculos, aprendizajes o riquezas. En otras palabras, nos encontramos ante el inicio de una aventura.

Capítulo I. Lo narrativo y lo descriptivo

A primera vista, el enconchado de Nicolás Correa y el óleo de Jan Brueghel el Viejo y Pedro Pablo Rubens no tienen nada en común más que la presencia de un banquete en el centro de sus composiciones. En *Las bodas de Caná* (Fig. 1) la escena toma lugar en un interior con paredes negras adornadas con marcos y molduras doradas y plateadas. Alrededor de la mesa se encuentra un grupo numeroso de figuras humanas con vestimentas doradas y corales mientras mantienen distintos tipos de interacciones entre sí. Sus expresiones, y las del resto de personajes, son serenas. Entre ellos se distinguen saleros, cubiertos, platos, copas y alimentos.

En el extremo superior izquierdo de la imagen hay un mostrador de tres niveles que exhibe platos de distintos tamaños, así como una estatua dorada. En el extremo inferior izquierdo vemos una mesa con cristalería y dos sirvientes que vierten lo que parece ser un líquido en una vasija. Contrariamente, en el extremo derecho de la composición identificamos dos escenarios: en la parte superior se localiza la entrada a otra habitación en donde cocineras y sirvientes preparan los alimentos, lavan los platos y llevan los platillos hacia el banquete del grupo principal; mientras que en la parte inferior reconocemos dos hombres en cuclillas que vierten líquido en una vasija.

Todos estos espacios parcialmente separados están unidos formal y temáticamente por las dos figuras con halos del primer plano, las cuales representan a la Virgen María y a Jesús. Reconocemos su lugar protagónico como parte del grupo central gracias al color que comparten en sus vestimentas y por su ubicación casi céntrica en la composición, aunque con una tendencia hacia la derecha. Cabe agregar que su mayor tamaño respecto al resto de figuras y ser los únicos personajes que visten túnicas enfatizan su protagonismo visual. Al relacionar narrativamente estos personajes evangélicos con los sirvientes y las vasijas a su lado derecho, igual que con el festejo que toma lugar, nos percatamos de que lo que observamos es una representación del pasaje bíblico que da título a la obra: las Bodas de Caná.

En contraste, *El Gusto* (Fig. 2) es una composición que se divide entre un interior y un exterior, específicamente un bosque. El centro de la composición lo ocupa una mesa desbordada de pasteles, mariscos, frutas y postres. Hacia el extremo izquierdo del banquete una mujer vestida con pesadas telas degusta el festín con una expresión de angustia mientras un sátiro, que a su vez presenta un gesto de picardía en su rostro, le llena su copa. Suspendida en el acto de ingerir y rodeada de elementos, espacios y

actividades estrechamente vinculadas con el acto de comer, la mujer que prueba el banquete es la alegoría al sentido del gusto y quien concede su título al óleo.⁴⁶

Al lado izquierdo de la alegoría y la mesa vemos dos paredes cubiertas con tapices anaranjados en las cuales se sitúan pinturas que tratan temas relativos a la comida. Distinguimos una guirnalda con frutos y flores, otro cuadro con dos desnudos, una fiesta de campesinos y unas Bodas de Caná. Entre ellas se halla un mostrador atiborrado con piezas de cristalería, jarrones y copas; y una entrada cuya cortina elevada nos deja apreciar una cocina con tonos azules y grises.

Al frente de la mesa central y con el dominio de casi todo el primer plano se encuentra una naturaleza muerta. Entre los elementos que la conforman distinguimos pescados, calabazas, uvas, liebres, faisanes, gallinas, un ciervo, un pavorreal, la cabeza de un jabalí, entre muchos otros especímenes carentes de vitalidad. Articulada sobre una diagonal profunda, la composición conduce nuestra mirada desde el interior que resguarda los artificios humanos hacia un pequeño paisaje. Vislumbramos un castillo con un lago en el fondo, mientras que en el bosque vemos más animales —venados, pavorreales, gallos y otras aves—, aunque en este caso están vivos.

A partir de un primer contraste formal entre ambas imágenes se reconocen más similitudes. Por ejemplo, ambas nos hablan de dos mundos llenos de riqueza, abundancia, lujo y disfrute de los placeres terrenales, principalmente del comer y el beber. Asimismo, identificamos que en ambos escenarios el pasaje de las Bodas de Caná se hace presente: en el enconchado es de los primeros elementos que capta la atención de los espectadores, mientras que en el óleo es necesario una mirada mucho más atenta o múltiples análisis para percibir su presencia.

De esta forma, las tensiones entre sus inquietantes similitudes y sus evidentes diferencias se potencializan. Uno fue producido en la última década del siglo XVII en Nueva España, mientras que el otro se creó a comienzos de la misma centuria en Flandes. Mientras uno se enfoca en una narración bíblica el otro privilegia representaciones del mundo material. El primero posee una paleta de colores dominada por el dorado y el

⁴⁶ *El Gusto* es parte de una serie de cinco óleos conocida como *Los Cinco Sentidos*. Las otras cuatro piezas se titulan *La Vista*, *El Oído*, *El Olfato*, y *El Tacto* como referencias a las alegorías que representan, así como a los objetos y prácticas que se vinculaban a ellas. Las cinco fueron producidas entre 1617 y 1618 y todas son resultado del trabajo colaborativo entre Jan Brueghel el Viejo y Pedro Pablo Rubens. Museo del Prado, “El Gusto”, Museo Nacional del Prado, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-gusto/2a722256-2d07-4082-8a32-7caee0a04b95?searchid=90799918-c87c-b0db-0c35-2bedd3f836f6>, (consultado el 25 de septiembre de 2022).

negro, con elementos rojos, verdes y corales; en contraste al segundo donde prevalecen tonos cafés, naranjas, verdes y azules.

Entonces, entre esta compleja red desigual de conexiones, diferenciaciones y asimilaciones que se generan en los espectadores al contrastar ambas imágenes, ¿dónde encontramos suelo firme para problematizar el juego metapictórico que se produce entre ellas? En otras palabras, ¿qué elementos nos permiten evocar recursos visuales análogos? Si bien esta pregunta tiene muchas posibilidades, este capítulo se centra en cómo ambas imágenes generan tensiones similares entre sus elementos narrativos y descriptivos, aunque de forma opuesta. Es decir, mientras en el enconchado se pone en tensión el lugar protagónico del pasaje evangélico mediante el detalle, la cantidad, la ubicación y agencia de los elementos descriptivos, que da como resultado que a la par de un mensaje piadoso se encuentren referencias al disfrute y a las comodidades terrenales; en el óleo es la primacía y la riqueza sensorial de los escenarios descriptivos la que se impone ante el pasaje de las Bodas de Caná detrás de la mesa con la intención alegórica.

Para examinar cómo es que ambas imágenes presentan diálogos en sus distintas formas de plasmar tensiones entre escenarios narrativos y descriptivos, debemos adentrarnos primero en la teoría artística del siglo XVII, ya que esta era una guía de acción para los artistas ante su quehacer. Hay que aclarar que si bien se consultaron tratados del siglo XVII, la teoría artística no era un conjunto de normas rígidas. Tanto en Europa como en América se jugó y asumió de forma activa a los paradigmas del canon, lo que dio como resultado que incluso dos obras tan dispares como estas sean a la vez íntimas en sus respectivas referencias y autorreferencias pictóricas, o en otras palabras, en sus metacomentarios.

1.1. Escenarios narrativos y descriptivos: juegos visuales dentro del canon

Es importante recordar las profundas raíces que las prácticas artísticas del siglo XVII, tanto en América pero especialmente en Europa, tuvieron en la tradición clásica. Con ello no se pretende supeditar acríticamente los análisis y problematizaciones de los objetos de estudio a una valorización y jerarquía rígidas. Más bien se busca que no perdamos el horizonte de la tradición y la teoría pictórica con la que Nicolás Correa, Jan Brueghel el Viejo y Pedro Pablo Rubens interactuaron; en tanto que sus metaimágenes son el resultado de diálogos con la teoría y la práctica pictórica en sus respectivos contextos.

Los temas narrativos en la pintura del siglo XVII eran aquellos que traducían en formato visual un texto o cuyas acciones representadas estaban significativamente

basadas en escritos sacros o de poetas clásicos.⁴⁷ Tomemos el caso de *Las Bodas de Caná* de Nicolás Correa: podemos afirmar que es una imagen claramente narrativa pues traduce a un lenguaje visual una fuente verbal-textual. El pasaje de Juan 2:1-11 dice:

hubo una boda en Caná de Galilea, y estaba allí la madre de Jesús. Fue invitado también Jesús con sus discípulos a la boda. Y no tenían vino, porque el vino de la boda se había acabado. En esto dijo la madre de Jesús a éste: No tienen vino. Díjole Jesús: Mujer, ¿qué nos va a mi y a ti? No es aún llegada de mi hora. Dijo la madre a los servidores: Haced lo que El os dijere.

Había allí seis tinajas de piedra [...]. Díjoles Jesús: Llenad las tinajas de agua. Y las llenaron hasta el borde. El les dice: Sacad ahora y llevad al maestresala. Y se lo llevaron. Luego que el maestresala probó el agua convertida en vino —él no sabía de dónde venía, pero lo sabían los servidores, que habían sacado el agua—, llamó al novio, y le dijo: Todos sirven primero el vino bueno, y cuando están ya bebidos, el peor, pero tú has guardado hasta ahora el vino mejor.⁴⁸

En el tablero de concha nácar se aprecian todos los elementos mencionados en la narración. Vemos en el centro a la Virgen María, cuyos brazos abiertos parecen invitar a los espectadores a que se sumerjan dentro de la realidad de la imagen. La señal de bendición en la mano izquierda de Jesús se percibe como el momento en que él decide actuar a petición de su madre, lo cual produce el primer milagro de su vida pública: convertir el agua en vino. Inmediatamente a la derecha se encuentran los sirvientes con vasijas, refiriéndose al momento en que Jesús les pidió que llenaran los recipientes con agua.

Es notable cómo la narración visual cambia de orden temporal dependiendo de donde se empiece la lectura de la imagen: si es de izquierda a derecha, entonces los sirvientes en la mesa con cristalería pueden interpretarse como aquellos que se dan cuenta de la escasez del vino, luego la mirada pasa hacia la Virgen que pide ayuda a su hijo para posteriormente ver el milagro en proceso; contrariamente, si se hace de derecha a izquierda, entonces lo primero que vemos es el milagro, lo que transforma la mesa roja en el resultado de este, en ese exquisito vino que se servirá a los invitados en los momentos finales de la celebración.

⁴⁷ Alpers, *El arte de...*, pp. 20-21.

⁴⁸ *Sagrada Biblia. Versión directa de las lenguas originales, hebrea y griega, al castellano*, Trad. Eloíno Nácar Fuster, Alberto Colunga, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1944, p. 1186.

Se aprecia cómo Nicolás Correa produjo este tablero con incrustaciones de madreperla para privilegiar, en su primera y más inmediata lectura, lo narrativo. Pero no una narración articulada en la sucesión de los hechos en secuencia, sino una con dos temporalidades simultáneas —algo que no debe pasarse por alto al momento de analizar el metacomentario dialéctico de esta imagen en el siguiente capítulo—. Por consiguiente, podemos ver cómo el quehacer pictórico de Nicolás Correa se mantiene en consonancia con la teoría artística europea del siglo XVII, en la cual se concedía mayor relevancia a los géneros narrativos.

En la Europa de este contexto había un área cultural, localizada dentro de lo que hoy denominamos Italia, cuya *praxis* artística centrada en las imágenes narrativas se extendió y penetró en las producciones y teorías pictóricas de todo el continente, lo que provocó que sus artistas y lenguaje visual fueran la referencia para el resto del mundo católico de la época. Nos referimos al fenómeno cultural y artístico en ciudades como Roma, Milán y Florencia actualmente conocido como Renacimiento. En palabras de Svetlana Alpers, este era un mundo en el que las figuras humanas de las imágenes debían representar acciones significativas basadas en textos de poetas grecolatinos o ser explicadas y legitimadas por su relación con proverbios y textos sacros.⁴⁹

Este fenómeno estaba íntimamente vinculado con el paradigma de la *ut pictura poesis*, traducido al español como “la poesía es como la pintura”. Esta locución se usaba para expresar un paralelismo entre la pintura y la poesía ya que ambas se empleaban recíprocamente para fines didácticos.⁵⁰ Fernando Checa y José Miguel Morán afirmaron que para el siglo XVII el principio de *ut pictura poesis* implicaba que ambas disciplinas tenían un fin comunicativo análogo: expresar y transmitir de manera clara las pasiones y los sentimientos.⁵¹

En el caso del enconchado de Nicolás Correa, podría proponerse que su estructura retórica, dentro de la correspondencia entre la pintura con la poesía, es semejante a la de un poema, tragedia o fragmento en prosa ya que manifiesta una paráfrasis clara y directa del pasaje evangélico. Empero, esta imagen es más cercana a una correspondencia con la épica porque, en palabras de Fernando Checa y José Miguel Morán: “Al lado de la acción principal se desarrollan toda una serie de episodios secundarios paralelos, de forma que la multiplicación de grupos y escenas no dificultaba la lectura, sino que, por el contrario,

⁴⁹ Alpers, *El arte de...*, pp. 20-21.

⁵⁰ Fernando Checa Cremades y José Miguel Morán Turina, *El barroco*, Madrid, Istmo, 1989, p. 119.

⁵¹ *Ibidem*.

enriquecía la composición.”⁵² En este caso, elementos que a primera vista parecen meros fondos como la cocina, el exhibidor y los cuadros en las paredes dialogan con la escena narrativa de manera sutil al mismo tiempo que compleja, lo cual genera una diversidad de lecturas coexistentes dentro de la misma realidad del cuadro. Esta tensión visual se debe a que dichos elementos “secundarios” son predominantemente descriptivos.



Fig. 4. Jan Brueghel el Viejo y Pedro Pablo Rubens, *El Gusto*, 1618, óleo sobre tabla, 64 x 109 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid. (Detalle).

Definir las imágenes descriptivas es un poco más complicado. Svetlana Alpers dijo que son aquellas que enfatizan la atención a la imitación de objetos o de la realidad material, a la vez que carecen de acción narrativa.⁵³ En otras palabras, muestran objetos y figuras suspendidos en un momento en particular a través de una observación minuciosa y con pretensiones de conocer a detalle la realidad vista.⁵⁴ Para intentar examinar esto de mejor forma se hará una disección más precisa de *El Gusto*. En ella se cumple la característica de carecer de una acción narrativa, pues si bien hay una referencia a las Bodas de Caná se manifiesta como un cuadro dentro del cuadro (Fig. 4), es decir, el lugar protagónico del pasaje evangélico desaparece.

⁵² *Ibid.*, p. 121.

⁵³ Svetlana Alpers, “Describe or narrate? A Problem in Realistic Representation” en *New Literary History*, Vol. 8, n. 1, Otoño, 1975, p. 15. Alpers, *El arte de...*, p. 22.

⁵⁴ *Ibidem*.



Fig. 5. Jan Brueghel el Viejo y Pedro Pablo Rubens, *El Gusto*, 1618, óleo sobre tabla, 64 x 109 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid. (Detalle).

Asimismo, debemos prestar atención a la *techné*, es decir, a su cualidad artesanal. Por ejemplo, en el banquete central (Fig. 5) lo primero que resalta es la meticulosidad en la representación de los alimentos, telas y platos. Jan Brueghel manifestó gran atención al plasmar la ilusión de volumen, perspectiva, texturas y acabados lumínicos. Genuinamente se percibe el intento del artista por describir de manera visual lo que él experimentaba con sus propios ojos. Lo que deja ver el trabajo de Brueghel es una meticulosa atención de su realidad material. No es de extrañar que los espectadores seamos capaces de recrear mediante el sentido de la vista la suavidad de las plumas de las aves en los pasteles, la fragilidad de las galletas en el tazón del taburete o incluso la textura de los pliegues del mantel.

Para intentar interpretar el por qué de este gusto por la descripción de objetos materiales, cualidad identificada también en *Las bodas de Caná* de Nicolás Correa — simplemente hay que ver el detalle en la representación de la luz en la cristalería o detenerse en los pliegues y adornos del dosel y el mantel rojo (Fig. 6 y 7)—, debemos sumergirnos en la tradición pictórica local desde la cual trabajaron Jan Brueghel el Viejo y Pedro Pablo Rubens. Esta, a su vez, tuvo un importante impacto en los primeros momentos de formación de la tradición visual novohispana del siglo XVII.⁵⁵ Nos referimos a la pintura flamenca, específicamente, la del siglo XVII.

⁵⁵ Martínez, *op. cit.*, pp. 33-47.



Fig. 6. Nicolás Correa, *Las bodas de Caná*, 1696, óleo sobre tabla e incrustación de madre perla, 58.8 x 75.5 cm, Hispanic Society of America, Nueva York. (Detalle).



Fig. 7. Nicolás Correa, *Las bodas de Caná*, 1696, óleo sobre tabla e incrustación de madre perla, 58.8 x 75.5 cm, Hispanic Society of America, Nueva York. (Detalle).

Si hay algo que debe quedar claro es que la proliferación de imágenes descriptivas en los Países Bajos históricos no fue cuestión del azar.⁵⁶ Entre los siglos XVI y XVII sucedió una serie de cambios epistémicos y culturales que promovieron la formación de diálogos permanentes entre las artes y las ciencias naturales. *Grosso modo*, nuevas

⁵⁶ Ya desde mediados del siglo XV se produjeron excelentes ejemplos de cuadros con representaciones detalladas de elementos materiales y físicos como telas, arquitectura y paisajes. Till-Holger Borchert, *La pintura de los primitivos flamencos: artistas, contextos, audiencias*, Museo Thyssen-Bornemisza, Caja Madrid, 2013, 23 p.

tecnologías como las lentes, y posteriormente inventos como el telescopio, el microscopio y la cámara oscura, promovieron un modelo epistémico-social en el cual las imágenes eran fuentes de conocimiento válidas y paralelas a los textos.⁵⁷ En consecuencia, la descripción visual detallada y cuidadosa era importante, no por ser un mero ejercicio de mimesis, sino porque las imágenes se volvieron valiosos medios para conocer y aprehender la realidad. Se pretendía describir el mundo, no con palabras, sino con trazos, colores, luces, sombras, texturas y superficies.⁵⁸ Dibujar era ver y ver era dibujar.⁵⁹

Fue en este contexto que el límite entre las ciencias y las artes se difuminó. Ello resultó en que producciones científicas como mapas, atlas y glosarios sobre botánica obtuvieron cualidades artísticas; mientras que las representaciones pictóricas de alimentos, flores, animales, nubes, árboles, telas, joyas, fluidos, espejos, cristales y demás se elaboraron con intereses cuasicientíficos.⁶⁰ Es por ello que los artistas nórdicos del siglo XVII, en palabras de Svetlana Alpers, genuinamente tenían un interés por retratar la “vida como era” —los placeres del mundo cotidiano como la familia, las posesiones, la ciudad, la iglesia y la tierra—, ya fuera en cuestiones temáticas o mediante una refinada técnica.⁶¹ He ahí la importancia de la *techné*, pues mientras más detalles se representaran, más completa era la descripción de los objetos.⁶² Es en este contexto que podemos entender la locución *ut pictura, ita visio*, es decir, “la vista es cómo la pintura”, en el quehacer artístico nórdico del siglo XVII.⁶³

Este interés científico en la creación de imágenes, artísticas o no, contrastaba profundamente con la tradición italiana caracterizada por la primacía de imágenes

⁵⁷ Alpers, *El arte de...*, pp. 41, 70. Si bien el uso de estos instrumentos no fue exclusivo de los Países Bajos, el que se originaran en esta región, afirmó Alpers, revela mucho acerca de la fascinación de esta época por observar, conocer y registrar diferentes aspectos de la naturaleza y la experiencia visual. *Ibid.*, p. 61.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 86, 113.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 39.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 70, 158.

⁶¹ *Ibid.*, p. 23. Es pertinente aclarar que si bien en su idioma original Alpers se refiere a este tipo de producciones y lenguaje visual como “del norte de Europa” [*northern art, northern Europe, northern tradition, northern painters, northern pictures*], en la historiografía iberoamericana está profundamente enraizado y expandido el término “arte nórdico” para referirse a las producciones artísticas creadas en los Países Bajos históricos y una parte de la actual Alemania aproximadamente entre los siglos XV y XVII. Por ende, cuando se menciona “arte nórdico”, “tradición nórdica” o “lenguaje visual nórdico” nos referimos al área artística-cultural de los Países Bajos históricos, no a la región geográfica de Escandinavia. Una posterior problematización sobre esta terminología dentro de la historia de las imágenes es conveniente para investigaciones futuras. Para leer a Alpers en su idioma original, ver: Svetlana Alpers, *The Art of Describing*, Londres, The University of Chicago Press, 1983, 302 p.

⁶² Alpers, *El arte de...*, p. 159.

⁶³ Si bien Alpers recuperó cómo Kepler identificó analogías entre el órgano ocular y terminologías de la pintura en sus investigaciones científicas, aquí se recupera en un sentido inverso para resaltar el interés de los holandeses, y en consecuencia, de los flamencos, por retratar “cómo veían la realidad” en sus producciones visuales. *Ibid.*, pp. 74-75.

narrativas, cuyo objetivo no era describir la realidad vista, sino que el artista creara una nueva.⁶⁴ Para el siglo XVII la terminología, textos y modelos italianos habían permeado la Europa septentrional.⁶⁵ Es así que además de instruirse en los modelos italianos del siglo XVI, muchos artistas flamencos realizaron viajes de estudio por la Península Itálica, entre ellos Rubens y Jan Brueghel el Viejo. Esto promovió una opinión general que defendía la superioridad artística de Italia y la inferioridad de la tradición flamenca.⁶⁶

Sin embargo, y a pesar de la presencia del canon narrativo, las culturas nórdicas mantuvieron el modelo epistémico-social que fomentaba la colaboración y *praxis* simultánea entre las artes y las ciencias naturales. La búsqueda por conocer y describir visualmente la realidad material respondía a intereses científicos, no humanistas.⁶⁷ Es así que el contexto artístico y cultural de los artistas flamencos del siglo XVII los situaba en medio de diversas tensiones o desdoblamientos entre su lenguaje pictórico local y el italiano.⁶⁸

Aquí se debe hacer un matiz. Si bien es cierto que el canon artístico europeo del siglo XVII privilegiaba los cuadros narrativos, esto no significó que se rechazara completamente el empleo de escenarios descriptivos. En el mundo hispánico tratadistas como Francisco Pacheco y Vicente Carducho incluso celebraban estos logros técnicos, siempre y cuando fueran en beneficio de un tema narrativo principal o de un programa humanista.⁶⁹ Esto se apreciaba de dos formas: primero, con detalles descriptivos como jarrones, flores o alimentos en lugares secundarios dentro de las composiciones; segundo, como apoyo a la expresión de emociones en las figuras humanas, pues debemos recordar que, según los principios de la teoría del arte —en particular derivados del concepto de *ut pictura poesis*— una imagen respondía a los fines de la retórica: enseñar, persuadir y deleitar.⁷⁰

Esto era consecuencia de un marcado interés por parte de los pintores y tratadistas del siglo XVII por reafirmar la calidad de la pintura como arte liberal. Desde el siglo XVI se buscó alejar este oficio de su vínculo con las artes mecánicas, es decir, aquellas que en la antigüedad eran ejercidas por esclavos debido a que se realizaban mediante

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 83-84, 89.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 25-26.

⁶⁶ *Ibidem.*

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 41-42.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁹ Francisco Pacheco, *Arte de la pintura y su antigüedad, y grandezas*, ed. crítica por Bonaventura Bassegoda i Hugas, España, Cátedra, 2001, pp. 511-512. Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura*, ed. crítica por Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979, pp. 196-202.

⁷⁰ Checa y Morán, *op. cit.*, pp. 29-30.

procedimientos manuales. En contraste, las artes liberales sólo podían ser practicadas por las personas libres. A lo largo del siglo XVII uno de los argumentos centrales en la defensa de la pintura como arte liberal se fundó en la diversidad de conocimientos que se consideraban necesarios para practicarla. Entre estos estaban las matemáticas, la perspectiva, la anatomía, la geometría, la filosofía, la literatura y la teología, además de las habilidades técnicas.⁷¹ En palabras de Francisco Pacheco:

porque si bien el pintor no puede conseguir su fin sino obrando mano y pincel, claro está que en este ejercicio se halla tan poco trabajo y fatiga corporal que no hay hombre noble a quien tal arte no agrade y deleite grandemente como se lee de muchos príncipes así antiguos como modernos que la ejercitaron [...] porque veían que en semejante ejercicio no hay nada de servil o mecánico: mas todo es libre y noble.⁷²

A esto, Pacheco agregó: “la pintura es arte [liberal], pues tiene por ejemplar objetivo, y por reglas de sus obras, a la misma Naturaleza, procurando siempre imitarla en la cantidad, relieve y color de las cosas [que representa], y esto hace valiéndose de la geometría, aritmética, perspectiva y filosofía natural, con infalible y con cierta razón”.⁷³

En contraste con este modelo derivado de la teoría del arte romano-toscana con un claro programa humanista, el quehacer artístico nórdico privilegió los aspectos mecánicos del arte. Entre sus prioridades estaba el demostrar una virtuosa habilidad artística (*techné*) y evidenciar la alta calidad de los bienes materiales representados, lo que resultó en variadas declaraciones de su proximidad con otros oficios artesanales, entre los que estaban la música, la cocina, la vidriería, la jardinería, la arquitectura y muchas más.⁷⁴ Mientras unos intentaban defender el estatus de la pintura como arte liberal, los otros no tenían reparo con su condición de arte mecánica, aunque entre sus intenciones se mantenía el demostrar la superioridad de la pintura sobre los otros oficios.⁷⁵ Es así que personajes como Vicente Carducho afirmaron que por más excelente que fueran las habilidades técnicas de los pintores, estas no valían nada si solamente se “limitaban” a imitar la realidad, es decir, si no se representaba una historia o emociones humanas.⁷⁶

⁷¹ Pacheco, *op. cit.*, p. 76. Carducho, *op. cit.*, p. 25.

⁷² Pacheco, *op. cit.*, p. 77. Transcripción modernizada de Luz Angélica Camacho Rodríguez.

⁷³ *Ibid.* p. 76. Transcripción modernizada de Luz Angélica Camacho Rodríguez.

⁷⁴ Alpers, *El arte de...*, pp. 153, 156.

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 169-173.

⁷⁶ Carducho, *op. cit.*, pp. 184-186.

No es de sorprender que dentro de un contexto en donde debía defenderse a toda costa el estatus noble de la pintura los cuadros vinculados con una tradición descriptiva se interpretasen en la teoría escrita como manifestaciones inferiores del arte. A diferencia de las imágenes narrativas que permitían a los artistas y espectadores jactarse de su educación humanista, los cuadros nórdicos estaban más enfocados hacia la descripción de la realidad visible.⁷⁷ En palabras de Svetlana Alpers, los italianos abogaban por la creación de una perspectiva artificial, del uso de las matemáticas para crear una segunda realidad; mientras que los nórdicos privilegiaban la visión natural y el usar las imágenes como espejos del mundo material.⁷⁸

Sin embargo, esto no significó que los cuadros con temas predominantemente descriptivos no tuvieran gran demanda por parte de la nobleza y la burguesía europeas.⁷⁹ De esta forma, se aprecia una tensión entre la teoría y la *praxis* artística flamenca del siglo XVII, entre la tradición local nórdica y los cánones italianos. Fue en medio de estos debates que se situaron los quehaceres artísticos y varias obras de Jan Brueghel el Viejo y Rubens. Además, son estos los fenómenos artísticos con los que Nicolás Correa dialogó en *Las bodas de Caná*, tanto a partir del diseño de la imagen como en la forma de yuxtaponer elementos narrativos y descriptivos.

Como se ha explicado, los teóricos del siglo XVII no menospreciaban las habilidades técnicas y el detallismo en las pinturas, siempre y cuando no opacaran la principal función retórica de la imagen. No obstante, dentro del mismo paradigma los artistas flamencos, en el medio de un proceso de nivelación entre distintos lenguajes visuales, aprendieron a responder de forma activa desde las entrañas de dichos fenómenos.⁸⁰ Ello dio como resultado cuadros que, en lugar de ser únicamente narrativos o descriptivos, juegan con la simultaneidad y los límites entre estos dos tipos de escenas en una misma imagen. Es así que se percibe como, en Flandes y en todo el mundo

⁷⁷ Alpers, *El arte de...*, p. 20.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 89.

⁷⁹ Por ejemplo, en la primera mitad del siglo XVII los cuadros flamencos tenían un lugar privilegiado en las casas de personajes como el marqués de Leganés o el Duque de Monterrey; aunque la afición por la pintura era una práctica extendida en todos los grupos sociales. En ese entonces, entre los géneros en boga en el mercado internacional estaban los bodegones y floreros. Javier Portús Pérez y José Miguel Morán Turina, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo, 1997, pp. 37, 41-43.

⁸⁰ Un ejemplo de estos fue el propio Rubens y su denominado “estilo internacional”. Oscar Flores Flores y Ligia Fernández Flores, “En torno a la *koineización* pictórica en los reinos de la monarquía hispánica. Identidades y variedades dialectales” en Juana Gutiérrez Haces y Jonathan Brown (coords.), *La Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del Mundo Hispánico, siglos XVI-XVIII*, Vol. I, México, Fomento Cultural Banamex, 2008-2009, pp. 285-288.

hispanico del siglo XVII, los artistas y sus obras no estaban completamente subordinados a un canon inflexible, sino que más bien actuaban de formas creativas dentro de estos paradigmas.⁸¹

Victor Stoichita nos ofreció un ejemplo de esto con un análisis de *Cristo en casa de Marta y María* de Diego Velázquez (Fig. 8) Si bien este pintor era oriundo de España, en su trabajo identificamos fuertes puntos de diálogo —entre su representación simultánea de elementos narrativos y descriptivos— con el de otros pintores provenientes del norte de Europa como Pieter Aertsen, figura que analizaremos con mayor detenimiento en el siguiente capítulo.⁸² Además, este cuadro, producido en relación con el ámbito artístico sevillano, nos sirve como punto de conexión entre las tradiciones artísticas flamenca y novohispana del siglo XVII.



Fig. 8. Diego Velázquez, *Cristo en casa de Marta y María*, c. 1619-1620, óleo sobre lienzo, 60 x 103,5 cm, National Gallery, Londres.

En la imagen vemos dos mujeres, una anciana y otra joven, localizadas en un sobrio interior. A su lado derecho hay una mesa con varios comestibles y artículos de uso cotidiano. Al analizar el espacio en el otro lado del hueco identificamos el pasaje evangélico de Jesús en casa de Marta y María en Lucas 10: 38-42. Esta composición resultaba desconcertante para los comentaristas contemporáneos a Velázquez ya que, oponiéndose a lo que dictaba el paradigma de la *ut pictura poesis*, la lección moral y las

⁸¹ Bargellini, “La difusión de...”, p. 1000. Kügelgen, *op. cit.*, p. 1055.

⁸² Es muy probable que Diego Velázquez conociera la obra de Pieter Aertsen aunque de forma indirecta, es decir, a través de grabados y probablemente de copias pictóricas. Stoichita, *op. cit.*, p. 41.

emociones de los personajes evangélicos se pierden frente a las dos cocineras que, además de presentarse en mayores dimensiones, ocupan el primer plano.⁸³

La escena narrativa queda supeditada a un plano secundario y compite por nuestra atención con una escena de la vida cotidiana en donde se nos describen cosas como los pliegues en la ropa de la joven cocinera, la textura escamosa de los peces, los reflejos lumínicos en los objetos de metal, la delicadeza de la piel del ajo, entre otras cosas. Es decir, Velázquez describió visualmente elementos de su realidad material y los volvió los protagonistas de su imagen por encima de una historia evangélica.

Si bien la composición dispara metacomentarios respecto a la jerarquía de géneros pictóricos, por el momento lo que nos interesa es que este es un ejemplo de cómo en el siglo XVII no sólo existieron imágenes exclusivamente narrativas o descriptivas. Más aún, que la contraposición consciente de ambos tipos de representaciones dentro de una misma imagen fue una problematización artística que se manifestó por todo el mundo hispánico. Otra imagen que juega de forma similar con la tensión narración-descripción es *El Gusto*, aunque su manera particular de presentar el pasaje evangélico en un plano secundario será desarrollado a profundidad más adelante.

Análogamente a como lo hicieron Velázquez y los artistas flamencos del siglo XVII, Nicolás Correa dejó ver en *Las bodas de Caná* una interesante serie de tensiones entre sus elementos narrativos y descriptivos. Correa representó objetos de su realidad material con tal detalle y atención que nuestra mirada queda atrapada en una acción de “va y viene” perpetua entre los personajes evangélicos y los escenarios descriptivos que, en un principio, parecían meramente secundarios —los marcos, el exhibidor, las telas, los utensilios de uso cotidiano y los alimentos; con sus correspondientes variantes en volumen, texturas, luces y sombras—, pero cuyo nivel de presencia da como resultado una imagen que, de forma similar a *Cristo en casa de Marta y María*, problematiza la hegemonía visual de una historia sacra.

En el enconchado, aunque el título concede el protagonismo visual al pasaje de la transformación del agua en vino, esta referencia no ocurre exactamente en el centro de la composición ni ocupa la totalidad del primer plano, lo que podría generar cierta incomodidad, ya que nos vemos forzados a recorrer espacios de profundidad a partir de una esquina inferior. También nos percatamos de que los pesos visuales entre los extremos están desbalanceados, por lo que si quitamos una sola sección el resto de la

⁸³ *Ibid.*, p. 37.

composición se percibirá como caótica. Es por ello que no podemos analizar los elementos de la obra como espacios autónomos, pues al igual que una serie de piezas de rompecabezas, no nos dicen nada si están separadas, pero al unir las el múltiple nivel de discursos se hace presente.

Ello nos permite afirmar que si bien el pasaje narrativo no es el protagonista absoluto en todas las lecturas de *Las bodas de Caná*, no significa que la narración pierda relevancia, después de todo es en función de esta que se plasman los demás espacios. De tal modo que es el episodio narrativo el que articula los sentidos de los pasajes descriptivos, como por ejemplo, el caso de la mesa roja. Por consiguiente, y una vez hemos identificado la tradición desde la cual parte la dicotomía narración-descripción en la pintura del siglo XVII, apreciamos cómo la experiencia de ver *Las bodas de Caná* se transforma ante nuestra mirada del siglo XXI. En la actualidad, lo primero que suele ocurrir al enfrentarnos con este tipo de imágenes es la reducción de toda la obra en sus elementos narrativos. En el caso del enconchado, cuando se identifica la narración evangélica, lo primero que hacemos es reducir el resto de representaciones que rodean, mas no encierran, a la Virgen y a Jesús como meros fondos.

Sin embargo, tras una mirada crítica nos percatamos de que estos elementos — que los espectadores contemporáneos solemos recuperar sólo por su preciosismo técnico y no como una parte integral de los aspectos semánticos del cuadro— poseen una presencia visual que absorbe nuestra atención de forma equiparable o incluso mayor a la del pasaje evangélico. Es así que al tensionar una narración con escenarios descriptivos identificamos fenómenos análogos entre el lenguaje visual flamenco y el quehacer artístico novohispano. Lo interesante entonces es que la tabla con incrustaciones de madreperla integra dos recursos característicos del lenguaje visual flamenco de principios del siglo XVII: en primer lugar, su atención a la realidad descrita en todos sus detalles — dentro de los límites de la técnica y materialidad de la imagen—; y en segundo lugar, su configuración como una paráfrasis visual del debate teórico sobre la oposición entre imágenes narrativas y descriptivas. Consecuentemente, esta imagen podría considerarse, en palabras de W. J. T. Mitchell, como una *picture theory*, una imagen que expresa visualmente una reflexión teórica.⁸⁴

⁸⁴ Mitchell, *op. cit.*, p. 58.

1.2. Imágenes que refieren a otras imágenes: el lenguaje visual flamenco en *Las bodas de Caná*

Cuando hablamos de imágenes que refieren a otras imágenes lo primero que puede surgir en nuestra mente es el clásico modelo en que se representa un cuadro dentro de otro cuadro, ejemplo que vemos tanto en *Las bodas de Caná* de Nicolás Correa (Fig. 7) como en *El Gusto* (Fig. 9). Esta forma de representación tiene su particular dificultad al problematizar los límites entre los espectadores y la obra. Reducir los metacomentarios de este tipo a meras “curiosidades visuales” es ignorar las poderosas citas que se hacen a experiencias artísticas, así como a teorías textuales y visuales. En esa medida, la importancia de identificar la imagen dentro de la imagen no es solamente para ensalzar la habilidad técnica y mimética de los artistas, sino que nos permite reconocer con qué tradiciones pictóricas y experiencias dialogan nuestros objetos de estudio.



Fig. 9. Jan Bruegel el Viejo, Pedro Pablo Rubens, *El Gusto*, 1618, óleo sobre tabla, 64 x 109 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid. (Detalle).

W. J. T. Mitchell, para explicar el fenómeno de la imagen que refiere a otra imagen, hizo uso de la caricatura *Egyptian Life Class* de Alain (Fig. 10). Sobre ella dijo: “los artistas de Alain están claramente implicados en el problema tradicional de la representación del mundo visible. [...] Alain ofrece una narrativa clásica de la historia

del arte como progreso de la representación visual, desde los antiguos hasta nuestros días”.⁸⁵ Por consiguiente, entendemos que el fenómeno de las metarreferencias pictóricas a otras imágenes no se reduce a los aspectos formales, sino que esta misma acción lleva detrás una carga discursiva que vincula dos experiencias separadas en el tiempo y el espacio para hacer que dialoguen dentro de una misma producción visual. Es decir, la imagen y su creador se insertan dentro de una particular tradición pictórica a partir de referencias visuales a artistas, obras, objetos, espacios y prácticas.



Fig. 10. Alain, *Egyptian Life Class*, 1955, The New Yorker Magazine, Inc.

Este fenómeno ocurre tanto en *Las bodas de Caná* de Nicolás Correa como en *El Gusto* de Jan Brueghel el Viejo y Rubens, ya que los tres hacen que sus respectivas producciones visuales dialoguen, conscientemente, con la tradición visual flamenca de los siglos XVI y XVII. Si bien los cuadros en ambas obras son metacomentarios que también aluden a formas de coleccionismo y apreciación artística, en este apartado nos enfocaremos en un tipo específico de representación: las referencias pictóricas al cuadro *La Boda de Caná* de Maerten de Vos (Fig. 3).

Una vez que contrastamos el enconchado novohispano con el cuadro de De Vos las relaciones se hacen evidentes. En la pintura flamenca igualmente se plasma el pasaje de las Bodas de Caná con Jesús y María en el primer plano, junto al sirviente que vierte agua en las seis vasijas. Detrás de ellos se celebra la boda con un banquete rodeado por

⁸⁵ *Ibid.*, p. 45.

los invitados, mientras que en el tercer plano apreciamos objetos de lujo como un florero, un tapiz, un mostrador, músicos y una puerta con ventana hacia el exterior. Esta composición no era desconocida en Nueva España gracias a la fama que De Vos y sus obras tuvieron en América desde el siglo XVI, así como a la circulación de algunas de sus pinturas y grabados realizados a partir de sus diseños en este lado del Atlántico.⁸⁶ De hecho, existen varios grabados de *Las bodas de Caná* de Maerten de Vos que seguramente fueron la fuente principal de Correa para hacer su propia versión (Fig. 11 y 29).⁸⁷



Fig. 11. Adriaen Collaert (tomado de Maerten de Vos), *Boda en Caná (Bruiloft te Kana)*, ca. 1598-1618, grabado en papel, 17.9 cm x 22 cm, Rijksmuseum, Ámsterdam.

Sin embargo, si analizamos con cuidado el enconchado, nos damos cuenta de que Correa no realizó una mera copia de los diseños tomados de De Vos, sino que los reinterpretó como parte de su propio proceso creativo, un fenómeno frecuente entre los

⁸⁶ Valérie Herremans y Nico Van Hout, “La influencia de los Países Bajos meridionales en la pintura de la Nueva España” en Elizabeth Vandeweghe, Evelyn Useda Miranda, Jessica Martín del Campo, Mónica Ashida (coords.), *Arte flamenco del siglo XVII*, México, Centre for Fine Arts Brussels, Museo Nacional del Arte, Koninklijk Museum Voor Schone Kunsten Antwerpen, 2012, pp. 50-56. Previamente y a lo largo de esta investigación se localizaron varias producciones novohispanas que referencian la composición de De Vos (Anexo Fig. 47-49). Valdría la pena realizar un análisis más extenso y especializado sobre el impacto y difusión de este diseño en los virreinos americanos a finales del siglo XVII y principios del XVIII.

⁸⁷ Existen muchos otros grabados además de estos que toman sus diseños de *La Boda de Caná* de Maerten de Vos, pero ya que analizarlos rebasa los alcances de este trabajo, se omitirán. Empero, se reconoce la importancia de rastrearlos y estudiarlos en futuras investigaciones. Además, esta práctica se vincula con el proceso creativo de Diego Velázquez quien también entró en contacto indirecto con los artistas y tradición visual flamenca por medio de grabados. Stoichita, *op. cit.*, p. 41.

artistas novohispanos de su época como Cristóbal de Villalpando y Juan Correa, quienes también hicieron referencias directas en sus obras a artistas y cuadros flamencos, por ejemplo a Rubens y sus *Triunfo de la Iglesia* y *Asunción de la Virgen*.⁸⁸

Para reflexionar sobre esto de mejor forma es posible recuperar una observación de Giles Knox sobre Diego Velázquez y su forma de dialogar con una tradición pictórica en *Las hilanderas* (Anexo Fig. 35). Por el momento omitiremos los juegos entre planos de esta obra para enfocarnos en el tapiz del fondo de forma aislada. Este es una cita visual a *El rapto de Europa* de Tiziano. Alpers explicó cómo mediante esta referencia visual Velázquez se posicionó dentro de una práctica artística específica como un heredero de Tiziano.⁸⁹ Por consiguiente, lo que vemos es el desarrollo de una *picture theory* en todo su esplendor, ya que únicamente a través de referencias visuales se plasman diálogos y debates con lenguajes visuales, artistas y obras específicas.

Esto mismo ocurre en *Las bodas de Caná* de Nicolás Correa: además de continuar el debate narración-descripción de forma totalmente visual, al referenciar el diseño de Maerten de Vos lo que él hizo fue asumirse como heredero de dicho pintor y de su respectivo lenguaje visual, algo para nada impertinente si recordamos los profundos y diversos impactos que los artistas y las obras flamencas tuvieron en los primeros años de formación del lenguaje pictórico novohispano desde el siglo XVI.⁹⁰ De forma semejante a *Las hilanderas*, lo que demostró Correa en su enconchado fue un dominio de la teoría artística visual flamenca en la que se percibe el conflicto narración-descripción.

Un fenómeno muy similar ocurre en *El Gusto*. Al mismo tiempo que Jan Brueghel el Viejo cuestionó el canon narrativo al replegar el pasaje evangélico al fondo, se declaró heredero de Maerten de Vos dentro de la misma tradición artística mediante una cita visual a una de sus obras (Fig. 4). En primera instancia, el cuadro sobre las Bodas de Caná puede parecer una representación del primer milagro de Jesús sin nada en particular, empero, pequeños pero importantes detalles nos permiten identificar la clara referencia a *La Boda de Caná* de Maerten de Vos.

Primeramente, llama la atención las similitudes entre los diseños. En ambos casos vemos un grupo de invitados alrededor de una mesa con alimentos. En el lado izquierdo de las obras y casi mimetizados con el resto de figuras, la Virgen y Jesús presentan

⁸⁸ Hyman, *op. cit.*, pp. 105-114. Kugelgen, *op. cit.*, p. 1050.

⁸⁹ Giles Knox, *Las últimas obras de Velázquez. Reflexiones sobre el estilo pictórico*, Trad. de Javier Rambaud, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2010, pp. 74-76.

⁹⁰ Herremans y Van Hout, *op. cit.*, pp. 49-57.

posiciones innegablemente similares: la Virgen se voltea para hablar con un sirviente mientras Jesús apunta con el dedo hacia un grupo de vasijas. Los tipos y colores de sus vestiduras son lo único que permite que resalten. Otras alusiones que Brueghel hizo a De Vos son el dosel del fondo que enmarca a la novia y la puerta hacia un exterior en el extremo superior derecho.



Fig. 12. Maerten de Vos, *La Boda de Caná*, siglo XVI, óleo sobre tabla, 268 x 235 cm, Catedral de Amberes, Bélgica. (Detalle).



Fig. 13. Nicolás Correa, *Las bodas de Caná*, 1696, óleo sobre tabla e incrustación de madre perla, 58.8 x 75.5 cm, Hispanic Society of America, Nueva York. (Detalle).

Entre estos elementos existe uno que puede parecer desdeñable pero es un componente interesante en la reconstrucción de la difusión de la *picture theory* flamenca en otras latitudes y temporalidades, y eso es el hombre inclinado que vierte agua en las

vasijas (Fig. 12). La posición tan marcada de su pierna parece ser el sello con el cual artistas de todo tipo remarcaban su diálogo con la pintura de De Vos. Desde Flandes y España hasta el virreinato de la Nueva España, este personaje aparece en variedad de producciones visuales del siglo XVII (Fig. 11, 29; Anexo Fig. 45-49), incluso, por supuesto, en *Las bodas de Caná* de Nicolás Correa (Fig. 13) y en *El Gusto* (Fig. 4). Es así cómo se aprecia que ambas composiciones, a pesar de las diferencias entre sus horizontes de producción, entablan diálogos análogos con la tradición artística flamenca del siglo XVI mediante citas visuales directas a temas, diseños, colores, posturas, entre otros elementos. Consecuentemente, reconocemos cómo desde los detalles más discretos se hace presente la tradición visual compartida entre el enconchado de Correa y el óleo de Jan Brueghel el Viejo y Rubens.

Otro nivel en el que ambas imágenes se insertan en la tradición visual flamenca es precisamente en su tratamiento de las tensiones entre elementos descriptivos y narrativos. Ya se trató el cómo sus modos de yuxtaponer pasajes evangélicos (narraciones) suspendidos con cuidadosos detalles de la realidad material son semejantes aunque en sentidos discursivos opuestos. Es decir, mientras en el enconchado se pone en duda el lugar protagónico del pasaje evangélico mediante el detalle, la cantidad, la ubicación y agencia de los elementos descriptivos, que da como resultado que a la par de un mensaje piadoso se encuentre el disfrute y las comodidades terrenales; en el óleo es la prominencia de los excesos en los escenarios descriptivos la que es cuestionada por la representación del pasaje de las Bodas de Caná detrás de la mesa con la alegoría.

La inquietud que se genera a primera vista, al no poder expresar fácilmente en palabras cómo es que dos obras tan distantes y en muchos sentidos opuestas se aluden mutuamente, se disipa al interpelarlas dentro de una teoría visual compartida. Percibimos semejanzas entre el proceso creativo de los tres artistas: Brueghel, Rubens y Correa. Los tres fundieron en las composiciones de sus cuadros elementos narrativos con elementos descriptivos, algo característico del lenguaje visual flamenco del siglo XVII.

De forma similar a como los artistas flamencos del siglo XVII crearon imágenes desdobladas que jugaban con las tensiones entre su tradición local y el canon narrativo, los artistas novohispanos también produjeron imágenes que presentaron de forma simultánea lenguajes y problemas visuales de todo tipo —entre ellos indígenas, asiáticos, hispánicos, italianos y nórdicos, particularmente flamencos—. ⁹¹ De esta forma, en ambos

⁹¹ Martínez, *op. cit.*, p. 33.

contextos los artistas y sus obras dialogaron de forma activa con diversidad de tradiciones visuales, lo cual aportó una gran riqueza teórica a las imágenes flamencas y novohispanas de esta época.⁹²

A pesar de haber sido producidas en contextos diferentes, tanto *Las bodas de Caná* como *El Gusto* juegan de forma similar con la simultaneidad de episodios narrativos y escenarios descriptivos dentro de una misma imagen. Es así que se percibe que los artistas y sus respectivas obras no estaban supeditados a un canon totalmente rígido, sino que más bien actuaban de formas creativas dentro de estos paradigmas en ambos lados del Atlántico. Asimismo, apreciamos las fuertes raíces y diálogos desde el siglo XVI entre la práctica artística flamenca y novohispana. No es de extrañar, entonces, que los lenguajes y referencias a artistas sean análogos a pesar de sus diferencias.

Si repasamos la historiografía del arte de siglos pasados resaltará la percepción de que las imágenes novohispanas del siglo XVII resultan “extrañas” frente a las italianas. Sin embargo, estas mismas valorizaciones se hicieron en su momento sobre la pintura flamenca y holandesa de los siglos XVI y XVII, que fueron tachadas de banales o con poca inventiva. Sin embargo, investigadores como Svetlana Alpers lograron identificar una de las raíces del problema: se querían analizar experiencias artísticas nórdicas imponiéndoles valores de un lenguaje visual ajeno.⁹³

Algo similar sucede con las pinturas novohispanas, incluso en la actualidad. Cuando se realizan exposiciones para el público general sobre esta temporalidad artística o la gente fuera de los círculos especializados visita iglesias para apreciar sus cuadros, muchas veces se producen expresiones de confusión. Entran y esperan, muchas veces sin saberlo conscientemente, referencias al lenguaje visual italiano, y al no encontrarlo se van decepcionados. He ahí la importancia de identificar desde qué tradición y experiencias pictóricas produjeron sus obras los artistas novohispanos de finales del siglo XVII, pues, como hemos visto, el lenguaje visual de muchas producciones novohispanas es en muchas formas más cercano al flamenco, es decir, al arte descriptivo del norte de Europa, que al arte narrativo italiano.

Ello no significa que en América no existieran diálogos con la tradición visual italiana. Es innegable que los temas y modelos narrativos también invadieron este lado

⁹² Aaron Hyman reflexionó acerca de cómo un pintor del renombre de Cristóbal de Villalpando firmaba con su nombre pinturas que se basaban en grabados de producciones europeas, acto que expresaba un reclamo consciente de originalidad y que era una forma de colocarse al mismo nivel que los artistas europeos. Hyman, *op cit.*, pp. 103-105.

⁹³ Alpers, *El arte de...*, pp. 20-21.

del Atlántico. Mas el encontrar imágenes con *picture theories* con tal grado de referencia a cuestiones distintivas de la práctica nórdica nos motiva a no forzar a las imágenes novohispanas, para esperar a que respondan al canon de los tratados del siglo XVII y a los paradigmas de las academias que se formaron posteriormente.⁹⁴ Debemos dejar que sean las imágenes las que nos digan qué son en vez de buscar imponerles un programa específico.

Existe una metáfora que permite entender esto de manera más clara y proviene del lenguaje verbal. De forma similar a como el español y el italiano tienen un origen común en el latín y podemos entender ciertas partículas, palabras o expresiones por afinidad, al final son dos lenguajes distintos. Es como si intentáramos analizar un texto en español a partir de otro idioma. Es por eso que, en vez de imponer las categorías italianas al estudio de las imágenes novohispanas del XVII, podemos intentar recrear esta “lengua muerta” a partir de sus vínculos más próximos con el lenguaje visual flamenco del XVII.

De esta forma, *Las bodas de Caná* de Nicolás Correa y *El Gusto* de Jan Brueghel el Viejo y Pedro Pablo Rubens son imágenes que sus autores usaron, conscientemente, para insertarse dentro de una tradición visual específica, la nórdica, en la cual era común tensionar ambos tipos de escenarios, narrativos y descriptivos. El metadiscurso directo de la imagen que refiere a otras imágenes ocurre en ambas al citar el mismo cuadro de Maerten de Vos, a la vez que ambas debaten indirectamente con la teoría textual en la cual lo descriptivo debe mantenerse supeditado a lo narrativo. Estos son ejemplos de cómo tanto en Europa como en América se jugó y reaccionó de forma activa a los paradigmas hegemónicos, lo que dio como resultado que incluso dos obras tan distantes como estas sean a la vez íntimas en sus respectivas referencias y autorreferencias pictóricas, o en otras palabras, en sus metacomentarios.

En síntesis, lo que se aprecia en *Las bodas de Caná* de Nicolás Correa es un juego activo en formato visual del debate narración-descripción que se mantuvo a lo largo del siglo XVII. Podemos distinguir cómo es que dicho quehacer artístico estaba conectado con el lenguaje visual flamenco de principios del siglo XVII y, por ende, con la tradición visual de Jan Brueghel el Viejo y especialmente de Rubens, quien, describe Alpers,

⁹⁴ Esta advertencia es señalada por Alpers, pero en su caso llama a dejar de forzar el quehacer artístico holandés para que responda completamente al lenguaje visual italiano del siglo XVI. *Ibid.*, p. 20.

también podía nivelar su tradición local descriptiva con los cánones narrativos italianos.⁹⁵ Identificamos cómo ambas imágenes responden a una tradición visual compartida, no solo en la teoría artística textual, sino también en la propia teoría artística visual, cuyo seguimiento puede realizarse, tal y como sugiere el concepto, a través de imágenes.

⁹⁵ Svetlana Alpers, *La creación de Rubens*, Madrid, Antonio Machado, 2001, pp. 17-75. Se enfatiza la proximidad con Rubens ya que artistas novohispanos cercanos a Nicolás Correa realizaron reinterpretaciones a diseños de él, como su tío Juan Correa. Hyman, *op. cit.*, pp. 103-130.

Capítulo II. El frente y el fondo

A la par del metadiscurso “imágenes que refieren a otras imágenes”, tanto en *Las bodas de Caná* de Nicolás Correa como en *El Gusto* se experimenta otro fenómeno de forma simultánea: el metadiscurso dialéctico. También denominado multiestabilidad, consiste en la coexistencia de dos o más lecturas, contrarias o simplemente diferentes, dentro de una misma imagen.⁹⁶ En el caso del enconchado novohispano y el óleo flamenco esto ocurre con sutileza en un primer acercamiento, pero mientras más vemos más nos percatamos de la presencia de elementos y relaciones que manifiestan una cualidad dialéctica, es decir, que pueden leerse, y por ende interpretarse, en más de una forma.

En el capítulo anterior vimos un ejemplo del metadiscurso dialéctico: las tres parejas situadas en el primer plano de *Las bodas de Caná*. Recordemos cómo el orden en la temporalidad de la narración cambia según el lugar de inicio y dirección de la lectura. De izquierda a derecha, como generalmente indica la tradición occidental, podemos interpretar que, primero, dos de los sirvientes se percatan que el vino está a punto de agotarse; lo siguiente es el momento en que la Virgen María le pide a su hijo que intervenga y él, ya con la mano en posición de bendición, procede a indicarle a otros dos sirvientes que viertan agua en las jarras. En sentido contrario, de derecha a izquierda, lo primero que vemos es el milagro, lo que sitúa al grupo de la mesa roja en un momento posterior a cuando el líquido de la cristalería se convierte en el vino que se servirá en los momentos finales de la boda.⁹⁷

Lo más interesante de este caso, y de las imágenes dialécticas en general, es que no existe una lectura más o menos correcta que otra, sino que coexisten simultáneamente y depende del espectador decidir si privilegia una sobre otra o si experimenta ambas al mismo tiempo. Mas debemos reconocer que dichas interpretaciones no parten de una mirada pura, sino una con preconcepciones y un lenguaje visual establecidos. Nuestras lecturas dependen de los discursos, regímenes y conocimientos específicos en los que estemos inscritos.⁹⁸ Es por ello que factores como el horizonte cultural y una tradición pictórica específica impactan en nuestras formas de leer una misma imagen. Por ejemplo, si bien se podría pensar que la única lectura admisible en el primer plano del enconchado

⁹⁶ Mitchell, *op. cit.*, p. 48.

⁹⁷ Stoichita, *op. cit.*, pp. 26-27. El autor llama la atención acerca de la importancia de tomar en cuenta las direcciones de lectura ya que esto afecta la secuencia narrativa y las implicaciones semánticas que se interpretan de una imagen. Dichas reflexiones parten de un análisis de *Cristo en casa de Marta y María* de Pieter Aertsen (Fig. 16).

⁹⁸ Mitchell, *op. cit.*, p. 50.

es de izquierda a derecha debido a que su momento de producción y tema poseen fuertes diálogos con la tradición artística europea, no podemos pasar por alto la materialidad misma de la pieza, cuya técnica proviene de Asia —específicamente del área cultural que hoy conforman China y Japón— en donde la lectura textual y visual es de derecha a izquierda.

Si bien algunos podrían considerar que meramente por su lugar de producción *Las bodas de Caná* de Nicolás Correa carece de cualquier tipo de relación en su sintaxis formal con las prácticas artísticas de Asia oriental y, en consecuencia, se invalidaría la lectura de derecha a izquierda de la narración, la realidad es que ambos horizontes de producción fueron mucho más íntimos de lo que solemos admitir, y por ende, es plausible pensar que ambas formas de lectura pudieron convivir dentro de este tipo de imágenes.

Existen tesis que sugieren que artesanos japoneses con conocimiento sobre lacas y embutidos de concha arribaron a Nueva España en el siglo XVII y fueron ellos quienes difundieron y enseñaron dichos procesos en este lado del Pacífico.⁹⁹ ¿Acaso no pudieron difundir también, a través de sus conocimientos técnicos, sus propios códigos visuales? Más allá de que esta pregunta representa una nueva oportunidad de análisis, lo importante aquí es rescatar cómo la materialidad y técnica nos remiten a lenguajes visuales y experiencias culturales en donde era y continúa como dominante la lectura de derecha a izquierda.¹⁰⁰ En otras palabras, y en un intento por remarcar la autonomía de una composición visual frente a la lógica lineal del lenguaje verbal, la imagen misma valida ambas posibilidades de lectura mediante sus referencias coetáneas al quehacer artístico europeo y asiático. Consecuentemente, refuerza su agencialidad sobre los espectadores al hacernos cuestionar cómo y desde dónde miramos las producciones visuales.

Este es un breve ejemplo de lo intrincado que son algunos elementos metapictóricos-dialécticos, particularmente aquellos creados en el contexto del siglo XVII, momento en el que el mismo estatus de la representación y la mirada del espectador fueron intensamente problematizados.¹⁰¹ *Las bodas de Caná* y *El Gusto*, como teorías visuales (*picture theories*), contienen varios ejemplos y niveles de presentaciones dialécticas. Lo interesante es que al contrastar sus respectivos tratamientos del

⁹⁹ Rodrigo Rivero Lake, *El arte namban en el México Virreinal*, México, Estilo México Editores, 2005, p. 295.

¹⁰⁰ El tema de los diálogos y distancias en los lenguajes visuales y los “hábitos de lectura pictóricos” entre las sociedades asiáticas orientales y las americanas, tanto en el pasado como en el presente, se manifiesta como una interesante propuesta de investigación que, desgraciadamente, por temas de extensión y enfoque, no se desarrollará ni problematizará a profundidad en el presente trabajo.

¹⁰¹ Stoichita, *op. cit.*, p. 15.

metadiscurso dialéctico, nuevamente inquietantes diálogos y afinidades se hacen presentes, especialmente en las que surgen de las tensiones entre planos o entre los frentes y fondos.

Veamos *Las bodas de Caná*. Si bien el título nos indica que el tema central es el pasaje evangélico, reforzado por su localización en el primer plano y casi en el centro de la composición, los elementos descriptivos detrás y alrededor de este provocan que alejemos nuestra atención del milagro y recorramos con atenta e intrigante mirada todos los demás niveles y grupos de la habitación. Consecuentemente, entendemos que Nicolás Correa hizo más que plasmar meras decoraciones. Lo que hizo fue crear una experiencia visual en la que nuestra mirada se encuentra en un “ir y venir” constante de adelante hacia atrás tan dinámico que objetos que la historia tradicional del arte tacharía de meros fondos —como la mesa con comida, el mostrador, los marcos de los cuadros e incluso las paredes negras— entran en poderosas tensiones con el frente. Esto nos permite identificar otro nivel en el que los elementos descriptivos cuestionan el protagonismo visual de los elementos narrativos del primer plano.

Tras este primer acercamiento a las tensiones frente-fondo, que a su vez parten de las tensiones narración-descripción, no es sorprendente que nos preguntemos, genuinamente, qué es lo que vemos. Después de todo, reconocemos que *Las bodas de Caná* habla del primer milagro de Jesús y de los lujos y placeres que disfrutaban los invitados de la boda, y en consecuencia, los dueños del enconchado mismo. Una vez que aceptamos su cualidad dialéctica y comprendemos que ambas lecturas son posibles y coexisten en la misma realidad pictórica, problematizar cómo ambas interpretaciones dialogan y se impactan mutuamente es el objetivo de este apartado.

Ahora bien, el emplear objetos de la vida cotidiana, artículos de lujo e incluso alimentos para poner en tensión el protagonismo visual de narraciones en el medio de la pintura no es algo nuevo. Una vez más, es en los Países Bajos históricos del siglo XVII en donde encontramos exquisitos y complejos ejemplos de este tipo de metacomentarios dialécticos, principalmente en el género de las “naturalezas muertas invertidas”.¹⁰² De hecho, *El Gusto* contiene un orden de planos con citas visuales a este tipo de imágenes en donde, a pesar de que los alimentos ocupan los primeros planos y lugares centrales en la composición, las narraciones, de menores dimensiones y en planos secundarios, mantienen poderosos diálogos con el frente.

¹⁰² Este concepto es una traducción del inglés *inverted still-life*. También se relaciona con el término *inverted painting*. *Ibid.*, p. 19.

Ya tenemos una idea general de lo afines que eran las teorías visuales novohispanas y flamencas del siglo XVII. Pues bien, estos mismos nexos nos permiten reconocer cómo es que dos imágenes con presentaciones y priorizaciones de temas según los planos tan diferentes manifiesten diálogos inquietantemente afines. De esta forma buscamos conocer y comparar dos metaimágenes dialécticas producidas en dos contextos muy diferentes pero que se encuentran en diálogo gracias a sus referencias a los lenguajes visuales flamenco y holandés del siglo XVII.¹⁰³

2.1. Naturaleza muerta invertida: problematización en la jerarquía de géneros pictóricos

Para profundizar en las cualidades metapictóricas de *El Gusto* hay que recordar que sus elementos descriptivos no se limitan al detallismo técnico. Su verdadera riqueza parte del cómo, de manera visual, la imagen habla del espacio en el que originalmente se inscribía: la corte de los archiduques Isabel Clara Eugenia y Alberto de Austria a principios del siglo XVII. Animales como el pavorreal y el jabalí en la naturaleza muerta del primer plano, los pasteles y platillos del banquete central, la referencia a la cacería y los terrenos de caza e incluso los mismos cuadros del extremo izquierdo son en sí mismos descripciones de actividades y objetos que únicamente la aristocracia de ese entonces se podía permitir.¹⁰⁴

Sobre la serie de *Los Cinco Sentidos* (Fig. 2; Anexo Fig. 36-39), a la que pertenece *El Gusto*, Barbara Welzel identificó cómo las cinco alegorías, situadas en espacios cortesanos y rodeadas de artefactos considerados valiosos por las élites europeas de ese entonces, son presentaciones de la cultura de la corte archiducal como un universo repleto de experiencias sensoriales.¹⁰⁵ De modo que su intención es mostrarnos este mundo cortesano como un espacio de conocimiento a través de los sentidos, al mismo tiempo

¹⁰³ Es pertinente señalar que solo nos enfocaremos en ciertos metadiscursos dialécticos que parten de las tensiones entre planos o entre frentes-fondos, ya que al fenómeno de la multiestabilidad solo le basta que coexistan dos lecturas para producir relaciones infinitas de lecturas. Mitchell. *op. cit.*, p. 66.

¹⁰⁴ Barbara Welzel, “Los cuadros de los cinco sentidos de Jan Brueghel como espejo de la cultura de la corte de Alberto e Isabel Clara Eugenia” en Ana Cabrera y Maira Herrero (coords.), *El arte en la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633) Un reino imaginado*, España, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, p. 94.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 94. Otra pareja de cuadros sobre los cinco sentidos y producida por Jan Brueghel el Viejo, en colaboración con otros artistas, igualmente presenta a las cinco alegorías en espacios cortesanos y rodeadas de objetos pertenecientes a las colecciones principescas de los archiduques Isabel Clara Eugenia y Alberto de Austria. Estas se titulan *La Vista y el Olfato* y *El Gusto, el Oído y el Tacto* (Anexo Fig. 40 y 41). Ambas se encuentran actualmente en el Museo Nacional del Prado. *Ibid.*, pp. 83, 86.

que destaca la abundancia y el refinamiento de las colecciones que poseían los soberanos de los Países Bajos españoles.¹⁰⁶

Dicha riqueza se enfatiza mediante la cantidad y distribución de los elementos pictóricos. Lo primero que llama nuestra atención es la mesa del centro, cuya ubicación y empleo del color blanco hacen que destaque inmediatamente. A partir de ahí el mirar la imagen se vuelve una experiencia vertiginosa, pues nuestros ojos van de arriba hacia abajo, de un lado hacia otro y de atrás hacia adelante en un frenesí óptico. Todos los objetos compiten violentamente por nuestra atención y la imagen se vale de la cuantía, del color, de la profundidad y de la luz —todos recursos descriptivos— para conseguirlo.

Tras un tiempo esta agitación se reduce y empezamos a ver con más detenimiento cada escena. Entre tanta riqueza descriptiva nos percatamos que el cuadro detrás de la alegoría del gusto y del fauno es una narración, específicamente el pasaje evangélico de las Bodas de Caná. Sabemos que este cuadro es una cita visual a *La Boda de Caná* de Maerten de Vos —o a una de sus versiones—, pero en esta ocasión lo que intriga no es la referencia en sí, sino su ubicación dentro del óleo.

De acuerdo con algunas interpretaciones, la decisión de referenciar *La Boda de Caná* de Maerten de Vos se limita a remitirnos a la Eucaristía, al acto de consumir el cuerpo y sangre de Cristo, lo que es lógico si se vincula la percepción sensorial del comer con el sentido doctrinal-religioso.¹⁰⁷ Empero, existe otra posible lectura de esta relación entre naturaleza muerta (primer plano), banquete (segundo plano) y pintura (tercer plano) y es que, al mismo tiempo que el cuadro religioso del fondo funge como advertencia al lujo desmedido que lo antecede, la misma condición de la narración plasmada como cuadro dentro de un cuadro sirve como una demostración de la victoria de lo descriptivo sobre lo narrativo. Esto vuelve a *El Gusto* el pináculo de un tipo de fenómeno metapictórico propio de los Países Bajos históricos desde la segunda mitad del siglo XVI hasta mediados del XVII: la naturaleza muerta invertida.

Las naturalezas muertas invertidas, flamencas y holandesas, también denominadas imágenes desdobladas, se componen de complejos juegos visuales que cuestionan el estatus y los límites mismos del quehacer artístico a partir de la subversión del canon italiano en donde las narraciones —los textos hechos imágenes— se ven opacadas por alimentos, bebidas, muebles, utensilios de lujo o de uso cotidiano, entre otros objetos que para la teoría artística europea de los siglos XVI y XVII no debían ser

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 90.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 86.

más que decoraciones dentro de las pinturas.¹⁰⁸ Dicha revolución visual se logra al presentar la narración como un (a veces ambiguo) cuadro dentro de la composición o al posicionarla al otro lado de una ventana o una puerta en un plano secundario. Al mismo tiempo, los alimentos y objetos de uso cotidiano adquieren mayores dimensiones, lugares centrales o en los primeros planos de la composición y una mayor riqueza numérica y cromática, como en *El Gusto*.

Para dimensionar el impacto que dichas subversiones tuvieron en la teoría-visual flamenca, y en consecuencia en algunas imágenes novohispanas, debemos adentrarnos de forma general en la jerarquía de los géneros pictóricos que tratadistas y pintores desarrollaron a medida que avanzaba el siglo XVI hasta consolidarse en un canon formal a finales del siglo XVII. Comenzamos desde el lugar más bajo de la jerarquía, el de las naturalezas muertas.¹⁰⁹

Primeramente, es necesario hacer ciertas precisiones terminológicas. El nombre “naturaleza muerta” proviene del francés *nature morte* y surgió en el siglo XVIII para referirse a las imágenes cuyos protagonistas y temas centrales eran objetos inmóviles como alimentos, flores, frutos, cubiertos, vasos, cestas, vasijas y otros objetos de uso cotidiano.¹¹⁰ Si bien en el siglo XVII no existía un término exacto para referirse a este tipo de imágenes —usualmente se nombraban a partir del objeto representado como “cuadro con frutos” o “cuadros con banquetes o refrigerios”—¹¹¹ y la historiografía reciente aún mantiene un debate sobre lo que puede o no entrar dentro de este género; por razones prácticas y de argumentación definimos como “naturaleza muerta” a aquellas imágenes que presenten frutas, animales muertos, platillos u otros elementos relacionados con el comer y el beber así como elementos vegetales, entre los que destacan las flores.¹¹² Estos cuadros pueden contener o no otro tipo de figuras como animales vivos, utensilios, objetos inanimados —libros, muebles o cortinas— y figuras humanas, pero estos siempre se encontrarán supeditados al tema principal, la naturaleza en reposo.¹¹³ De esta forma

¹⁰⁸ Stoichita, *op. cit.*, pp. 28-29.

¹⁰⁹ En la historiografía española se le llama bodegón, pero ya que puede traer confusiones se empleará únicamente el concepto “naturaleza muerta”.

¹¹⁰ Norbert Schneider, *Naturaleza muerta: Apariencia real y sentido alegórico de las cosas. La naturaleza muerta en la edad moderna temprana*, Trad. Sara Mercader, Colonia, Benedikt Tachen, 1992, p. 7. Este género también se conoció en el siglo XVII como *stilleven*, que se traduce como “vita quieta” o “vida en reposo”. En la antigüedad este tipo de representación se llamaba *rhopographia* o *xenia*. La tradición italiana las denominaba *pittura di cose piccole*, o “pintura de cosas pequeñas”. Stoichita, *op. cit.*, pp. 45-49.

¹¹¹ Schneider, *op. cit.*, p. 7. Stoichita, *op. cit.*, p. 46.

¹¹² Joan-Ramón Triadó, *El Bodegón*, Barcelona, Caroggio, 2003, p. 11.

¹¹³ Otros términos que se usan para referirse a las naturalezas muertas y que resaltan su adjetivización son: *Stilleven* (neerlandés), *Stilleben* (alemán) y *Still life* (inglés). *Ibid.*, p. 14. Stoichita, *op. cit.*, p. 46.

apreciamos la característica principal de este tipo de imágenes: su sentido de quietud, de descripción de la realidad tangible.

Tomemos un ejemplo de un artista flamenco especialista en naturalezas muertas que a su vez fue un frecuente colaborador tanto de Jan Brueghel el Viejo como de Rubens: Frans Snyders. De hecho, la naturaleza muerta desbordada en el primer plano de *El Gusto* es una cita visual a las composiciones de Snyders.¹¹⁴ En su *Bodegón* (Fig. 14) apreciamos los elementos básicos de una naturaleza muerta. Sin una narración, lo que vemos es pura descripción visual de los objetos representados. Identificamos que los animales, a excepción de un ave, se encuentran flácidos al mismo tiempo que en complicadas posturas que remarcan su carencia de vitalidad. Vemos frutas y verduras desbordándose de una canasta y esparcidas sobre la mesa. También encontramos un recipiente cobrizo y un plato decorado que contiene zarzamoras y una flor.



Fig. 14. Frans Snyders, *Bodegón*, primera mitad del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 121 x 183 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Snyders plasmó en sus figuras diversidad de texturas, volúmenes, posturas y juegos de luz que consiguen evocar una sensación de vitalidad aún en los animales que claramente están muertos.¹¹⁵ Con estas habilidades descriptivas y de representación de la

¹¹⁴ Museo del Prado, “El Gusto”, Museo Nacional del Prado, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-gusto/2a722256-2d07-4082-8a32-7caee0a04b95?searchMeta=el%20gusto>, (consultado el 25 de septiembre de 2022).

¹¹⁵ Uno de los aspectos más interesantes de Snyders es su evocación de vitalidad en animales que claramente nos son presentados sin vida. Schneider, *op. cit.*, p. 52.

realidad tangible Snyder logró que esta y muchas otras de sus obras describieran no sólo el mundo de la cotidianidad sino también del lujo. Muchas naturalezas muertas del siglo XVII fueron adquiridas por miembros de la aristocracia y de la emergente burguesía, por lo que los comestibles, animales, jarrones, platos y utensilios que se plasmaron en ellos eran más bien artículos de lujo que denotaban el estatus y riqueza de los dueños de los cuadros. Reconocemos el mismo discurso en el ciclo de *Los Cinco Sentidos*.

A pesar de dicha riqueza visual, la carencia de narraciones en estas pinturas — mayormente flamencas y holandesas, aunque también existen varios ejemplos españoles— hacían que dentro de la tradición visual italiana este género pictórico fuera menospreciado o considerado inferior respecto a la pintura de historia. Los motivos respondían, de nueva cuenta, al interés por parte de tratadistas y algunos pintores en que la disciplina afianzara su lugar como un arte liberal.

En ese entonces, para poder componer una imagen narrativa y, en ciertos casos, acceder a niveles más complejos de lectura, era necesario un amplio conocimiento en literatura, poesía, teología, historia y otras disciplinas vinculadas con la habilidad técnica.¹¹⁶ En contraste, las naturalezas muertas que solían mostrar pasteles, galletas, frutas, perros, aves, platos, cestas, jarrones y flores parecían, para las personas afines al canon narrativo-italiano, menos retadoras al intelecto.¹¹⁷ Hoy sabemos que las imágenes descriptivas tienen sus propios códigos de diseño y lectura, pero para una parte de la teoría textual del siglo XVII y para la crítica académica posterior, estos cuadros —junto a los paisajes, retratos, escenas de vida cotidiana, escenas venatorias e incluso alegorías sobre los sentidos— fueron tachados de “pequeños géneros” e inclusive considerados como “géneros vulgares”, en oposición a los “grandes géneros” que representaban las imágenes sobre historias sacras, eventos históricos —como batallas— y escenas mitológicas.¹¹⁸

Esto no significó que todos los mecenas y todos los pintores menospreciaran completamente las naturalezas muertas. Además de la existencia de pintores especializados en el género, estas imágenes eran muy demandadas tanto por cortesanos como por miembros de la burguesía. Incluso la Casa de Austria, la rama de los Habsburgo reinante en la Corona de Castilla y todos sus territorios, poseía abundantes naturalezas muertas dentro de sus colecciones y las exhibían en lugares representativos de su poder y posición. Por ejemplo, otra obra de Frans Snyder, *La cocinera en la despensa* (Fig. 15)

¹¹⁶ Checa y Morán, *op. cit.*, p. 30.

¹¹⁷ Alpers, *El arte de...*, p. 23.

¹¹⁸ Schneider, *op. cit.*, pp. 7-8.

se exhibió en el Real Alcázar de Madrid hasta el siglo XVIII en que se trasladó al Palacio del Buen Retiro, en donde se tiene noticia que se encontraba en la cámara-cuarto del príncipe.¹¹⁹ En los muros de estos palacios no sólo abundaban escenas de cocinas, sino también de cacería y otros tipos de naturalezas muertas flamencas.¹²⁰



Fig. 15. Frans Snyders, *La cocinera en la despensa*, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 189 x 254 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Desde nuestra perspectiva actual, *La cocinera en la despensa* parece carecer de algún programa político o dinástico. Sin embargo, debemos recordar que las naturalezas muertas no eran solamente descripciones de objetos materiales, sino también de la calidad de sus comitentes y dueños. Es por ello que al acercarnos a las naturalezas muertas debemos recordar que, más que fieles mímisis de la vida material, eran intentos por sublimar la realidad de lo cotidiano e incluso fungían como propaganda.

Esto último debe considerarse también al analizar el ciclo de *Los Cinco Sentidos*, pues si bien referencian palacios archiduciales estos eran principalmente símbolos de legitimación política para el gobierno de Isabel Clara Eugenia y Alberto de Austria.

¹¹⁹ Museo del Prado, “La cocinera en la despensa” Museo Nacional del Prado, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-cocinera-en-la-despensa/a3378360-0302-4df8-9d21-0334dd91113a>, (consultado el 5 de agosto de 2022).

¹²⁰ Fernando Fullea, *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*, Fernández Ciudad SL, Fundación Caja de Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1994, p. 30.

Asimismo, si bien sabemos que los cortesanos genuinamente tenían reservados ciertos animales para cazar —como el ciervo o el jabalí—, no quiere decir que todos se destinaran a ser ingeridos. Por ejemplo, en la mesa del banquete central (Fig. 5) distinguimos pavorreales en los pasteles, pero hay información de que dichas aves no se consumían como alimento en los Países Bajos históricos del siglo XVII.¹²¹ En síntesis, las naturalezas muertas son más que sólo presentaciones de objetos materiales, son discursos, y como profundizaremos más adelante, teorías-visuales por mérito propio.

En contraste con su demanda y lugar de honor en cortes y palacios, los tratadistas no dejaban de defender la superioridad de los géneros narrativos sobre los descriptivos. Por ejemplo, respecto a las naturalezas muertas, Francisco Pacheco escribió:

Por esto me parece que tal vez las podrán usar [frutas y viandas] grandes pintores en sus historias, procurando poner mayor cuidado en las cosas vivas, como figuras [humanas] y animales, donde se conserva mayor opinión. [...] Otros se han inclinado a pintar pescaderías con mucha variedad; otros, aves muertas y cosas de caza; otros, bodegones con diferencias de comida y bebida; otros, figuras ridículas, con sujetos varios y feos para provocar risa y todas estas cosas, hechas con valentía y buena manera, entretienen y muestran ingenio en la disposición y en la viveza. Verdad sea que los peces y aves y cosas muertas más fácilmente se alcanza su imitación, porque en la postura que se elige al principio aguardan todo lo que quiere el pintor y en todas las cosas de comer, o beber, sucede lo mismo, como en los vasos y frutas, pero, siendo las cosas vivas, peces, aves o animales, dan más cuidado al pintor, por haber de hacer los movimientos naturales.¹²²

Asimismo, Vicente Carducho escribió que las naturalezas muertas de buena calidad muchas veces recibían reconocimiento y eran adquiridas por personas poderosas, y si bien él mismo reconocía cierto valor en el trampantojo —“es cierto que en el tribunal de los sentidos tendran aplauso grande, y sus obras causarán asombro, engañando tal vez [a] la vista con la afectuosa imitación”—¹²³, también las consideraba carentes de

¹²¹ Frank Palmeri, “A Profusion of Dead Animals: Autocritique in Seventeenth-Century Flemish Gamepieces” en *Journal for Early Modern Cultural Studies*, Vol. 16, Invierno, 2016, p. 55.

¹²² Pacheco, *op. cit.*, pp. 512, 517. Transcripción modernizada de Luz Angélica Camacho.

¹²³ Carducho, *op. cit.*, pp. 200-201. Transcripción modernizada de Luz Angélica Camacho.

Carducho y sus contemporáneos usaron “trampantojo” como forma de referirse a una imitación de los objetos materiales tan refinada que engañaba a simple vista. Por ejemplo: “hay en esta Corte unos tafetanes fingidos en una alcoba, que pidiéndolos una persona prestados para una fiesta, respondió el dueño, que los quitasen [...] y llegó el engaño hasta arrimar una escalera, que entonces se conoció la verdad.” *Ibid.*, p. 199. En el *Tesoro de la lengua castellana*, publicado en 1611, “trampantojo” se define como “la trampa y engaño que alguno nos haze en nuestra presencia, y delante de nuestros ojos.” Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, p. 667 [en formato digital].

erudición y de menor jerarquía frente a aquellas que, según él, demostraban ser hechas desde la inteligencia y la razón.¹²⁴

Con esto interpretamos que las representaciones de alimentos, flores y objetos materiales, así como las capacidades miméticas y técnicas que conllevaban, eran consideradas insuficientes frente a las representaciones de cosas en movimiento, cosas que denotaran vitalidad y emociones. Consideraban que las representaciones de la naturaleza viva eran superiores a la de la naturaleza quieta, a las de la naturaleza muerta.¹²⁵ Es por ello que antes del siglo XVI dichos objetos solían ocupar lo que Victor Stoichita identifica como *marginalia*, es decir, debían encontrarse fuera del texto visual y limitarse a fungir como decoraciones, pseudomarcos o incluso a ocupar el reverso de los cuadros.¹²⁶

Fue hasta mediados del siglo XVI que los alimentos, flores y utensilios de lujo o de uso cotidiano dejaron los márgenes y se convirtieron en el tema central de varias imágenes.¹²⁷ Pero muchas de estas no se limitaron a volverse un género independiente, sino que se atrevieron a desafiar la supuesta superioridad de las narraciones al colocarlas estratégicamente en un plano secundario con el cual entrarían en tensiones discursivas y temáticas a partir de juegos entre frentes y fondos. Este fue el contexto en que surgieron las naturalezas muertas invertidas.

Uno de los ejemplos de naturalezas muertas invertidas más conocido es *Cristo en Casa de Marta y María* de Pieter Aertsen (Fig. 16). Inscrito en la tradición visual nórdica, vemos cómo los objetos del primer plano —los alimentos, el florero, los utensilios de uso cotidiano, la bolsa y el mueble— son un comentario visual al texto evangélico que se encuentra en el fondo. Respecto a esto, Victor Stoichita explicó cómo el hueco que nos deja ver figuras humanas en otra habitación evoca el punto culminante del evangelio de Lucas 10: 38-42, el cual relata cómo durante la visita de Jesús a dos hermanas, Marta y María, la primera se encargaba de los quehaceres de la casa mientras la segunda escuchaba atenta las palabras de su invitado; Marta, atareada con las tareas, le preguntó a Jesús si no le preocupaba que María le dejara todo a ella, a lo que él le dijo: “Marta, tú te

¹²⁴ Carducho, *op. cit.*, p. 202.

¹²⁵ Sam Segal: “ni la vida (*life*) suele estar quieta (*still*), ni la naturaleza suele estar muerta. Pero la quietud puede ser parte esencial de la vida, como la paz y el descanso, y la muerte es sin duda parte esencial de la naturaleza.” Triadó, *op. cit.*, p. 15.

¹²⁶ Stoichita, *op. cit.*, pp. 51-52.

¹²⁷ *Ibid.*, pp. 59-61.

inquietas y te turbas por muchas cosas, pero pocas son necesarias, o más bien una sola. María ha escogido la mejor parte, que no le será arrebatada.”¹²⁸



Fig. 16. Peter Aertsen, *Cristo en Casa de Marta y María*, 1552, óleo sobre tabla, 60 x 101,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Viena.

Es así que Stoichita ve en la relación frente-fondo de *Cristo en Casa de Marta y María* una interpelación directa a los espectadores: como observadores ocupamos el lugar de Marta al distraernos con cosas “profanas” que impiden que nos enfoquemos en el pasaje evangélico del fondo. Stoichita dijo:

allí donde termina el texto bíblico empieza otro (un texto formado no de letras y palabras sino de objetos). Proseguir esta lectura equivale a realizar una ruptura de niveles. El trampantojo, el "fuera de la obra", puede considerarse como una "escritura de objetos". Así pues, existe una segunda lectura que se desarrolla fuera del marco del texto evangélico; ella es su continuación o, para ser más exactos, su comentario.¹²⁹

Es por ello que este cuadro es un ejemplo de metaimagen dialéctica, pues al mismo tiempo que vemos la narración desplazada a un espacio secundario y presentada con menores dimensiones, los objetos del primer plano sólo adquieren sentido a través de la narración. Podemos ver un cuestionamiento al canon italiano al dar mayor protagonismo visual a la naturaleza muerta del frente al mismo tiempo que la narración del fondo sigue

¹²⁸ *Ibid.*, pp. 26-27.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 28.

afectándola, en un juego de frente-fondo permanente.¹³⁰ En otras palabras, esta imagen posee dos sentidos inversos de lectura que varían según el espectador decida privilegiar el protagonismo visual de la naturaleza muerta o la narración evangélica del fondo.

De igual modo, *El Gusto* capta esta compleja teoría visual en su relación entre naturaleza muerta (primer plano), banquete (segundo plano) y pintura-narración (tercer plano). En otras palabras, el óleo contiene una naturaleza muerta invertida, que es en sí misma una composición metadialéctica. Además de leerse como una evocación de la doctrina cristiana, la presencia y ubicación particular de *La Boda de Caná* de Maerten de Vos, como cuadro dentro del cuadro, también se interpreta como el triunfo de lo descriptivo sobre lo narrativo, de la agencialidad del lenguaje visual nórdico ante el canon italiano.

Esto se debe a que los elementos narrativos de la cita visual son doblemente cuestionados: primeramente, porque el cuadro original muestra por cuenta propia una tensión narración-descripción, ya que el pasaje se funde con el resto de la escena descriptiva; y segundo, porque al desplazar esta imagen a un plano secundario se enfatiza su calidad de decoración, esto es, como *marginalia* del tema central que es la comida. Esto nos remarca la victoria de los sentidos sobre las historias, de lo descriptivo sobre lo narrativo, a partir del desdibujamiento de la jerarquía de géneros pictóricos en el siglo XVII.

Si bien no puede asegurarse que única y específicamente se tomó en cuenta *Cristo en Casa de Marta y María* de Pieter Aertsen para diseñar *El Gusto*, no puede ignorarse el hecho de que las naturalezas muertas invertidas y otros tipos de metaimágenes abundaron en el Flandes de la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII, lo que hace plausible que ambos pintores estuvieran en contacto con este tipo de *picture theory*.¹³¹ Hasta ahora hemos descubierto cómo lo que a primera vista parecen ser meras coincidencias terminan por revelar una compleja y profunda red de diálogos sobre la problematización de cánones pictóricos que parte de la tensión entre géneros y elementos narrativos y descriptivos; así que no es descabellado pensar que detectamos referentes entre estas imágenes debido a que se encuentran atravesadas por una teoría visual compartida.

Es importante remarcar que mientras en las naturalezas muertas invertidas se identifican dos o hasta tres mundos separados, estos coexisten en el mismo espacio, es

¹³⁰ *Ibid.*, p. 25.

¹³¹ *Ibid.*, p. 11.

decir, mantienen continuidades. De no ser así el metacomentario se perdería y regresarían a la simple relación texto-no texto.¹³² Esta es la riqueza de las naturalezas muertas invertidas flamenco-holandesas: al mismo tiempo que cuestionan el canon narrativo-italiano mantienen diálogos con él. No lo ignoran, sino que Brueghel y Rubens juegan con esta tradición desde su lenguaje visual local.

Esta misma subversión del canon de géneros pictóricos conlleva no sólo a un cuestionamiento de su jerarquía sino, además, a una antítesis entre lo sacro y lo profano, cualidad evidente en *El Gusto* y, sorprendentemente, también en *Las bodas de Caná* de Nicolás Correa. Stoichita se sorprendió del nivel de contraste que implicó oponer un mundo de objetos, presidido por un pedazo de carne, al mundo donde reina la palabra de Cristo.¹³³ Esto es importante en la medida que la oposición de lo profano (*pro-fanum*, “fuera del templo”) sólo cobra sentido mediante su oposición a lo sacro (*fanum*, “templo”), en otras palabras, potencia las tensiones entre los géneros narrativos y descriptivos.¹³⁴

Nos alejamos un poco de las pinturas flamencas y regresamos nuestra mirada a *Las bodas de Caná* de Nicolás Correa. Una tensión entre lo profano y lo sacro, y en consecuencia entre elementos narrativos y descriptivos, se manifiesta claramente en el enconchado. Si nos basamos meramente en el título, podría argumentarse que las escenas narrativas poseen el protagonismo visual. Sin embargo, los fondos y los planos secundarios, contenedores de lo profano, de los placeres y lujos terrenales en oposición a la sacralidad del frente, se imponen mediante el énfasis de sus recursos descriptivos e incluso materiales. De forma similar a como Victor Stoichita se sorprendió del nivel de contraste en *Cristo en casa de Marta y María*, igualmente nosotros nos sorprendemos al ver cómo es que en esta composición ni siquiera es necesario enviar la narración a un plano secundario o al fondo para cuestionar su hegemonía visual. Aquí son los planos secundarios los que se rehúsan a ser meras decoraciones y fondos y se imponen por encima del primer plano.

Debemos plantear matices ya que no podemos afirmar que Nicolás Correa tuviera pleno conocimiento de la intención de artistas como Pieter Artsen o Jan Brueghel el Viejo de subvertir el canon narrativo en sus naturalezas muertas invertidas. Más bien

¹³² Stoichita señala como en el siglo XVI, antes del interés del siglo XVII por problematizar los cuadros, los marcos aún no manifestaban su potencial meta-artístico, sino que se presentaban como formas balbuceantes de separación entre espacios. *Ibid.*, p. 95.

¹³³ *Ibid.*, pp. 28-29.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 29.

identificamos cómo en dos contextos distintos existen diálogos artísticos tan afines que resuelven el mismo problema pictórico de forma diferente, al mismo tiempo que hacen referencia a la obra de De Vos. En el caso de obras flamencas como *El Gusto* el metacomentario se dispara al enviar la narración al fondo, mientras que en *Las bodas de Caná* se produce al agrandar la *marginalia*, es decir, elementos propios del género de las naturalezas muertas —comida, cubiertos, saleros, telas, cristalería, platos y marcos— se alzan y exigen ser vistos con la misma atención que el primer plano.

Para interpretar mejor las implicaciones del juego frente-fondo de Nicolás Correa se recupera una metáfora del lenguaje cinematográfico empleada por Stoichita al hablar sobre *Cristo en Casa de Marta y María* pero que también describe la teoría visual de *Las bodas de Caná*: “al someter su «cámara» a un «travelling hacia atrás», consigue englobar en su campo visual lo que normalmente quedaba «fuera de encuadre» (lo «pro-fano», lo «fuera de texto», la «no imagen».”¹³⁵ Es así que lo que antes era mera escenografía de la escena principal gana protagonismo, y logra que el fondo resalte igual o en ocasiones aún más que el frente.

En consecuencia, *Las bodas de Caná* es también una metaimagen dialéctica. Al reconocer la maquinaria teórica que se oculta detrás del fenómeno de tensionar los géneros narrativos y descriptivos a través de su ubicación en los planos de la composición, igualmente se origina una doble lectura inversa en el enconchado de Correa: hay espectadores que priorizarán el pasaje de Juan 2:1-13 e interpretarán los planos posteriores como mera escenografía; en contraste, otros podrán percibir que la intención del artista fue describir un mundo opulento —a partir de los utensilios, la vajilla y la habitación misma— y que el pasaje evangélico es una mera excusa temática. Pero habrá otros, como la gran mayoría de espectadores del siglo XVII, que verán ambas lecturas simultáneamente, e interpretarán que la imagen de Correa es un diálogo al mismo tiempo que una tensión entre valores doctrinales que parten de la escena narrativa, y una sublimación de la ostentación reforzada mediante recursos descriptivos —texturas, volumen, variedad cromática, perspectiva, claroscuros, entre otros—.

En síntesis, aunque *Las bodas de Caná* no es una naturaleza muerta invertida, definitivamente es una metaimagen ya que cuestiona el mismo quehacer y teoría artísticas vigentes en su contexto de producción. Nuevamente, vemos cómo la teoría visual flamenca del siglo XVII, cuna de complejos y extendidos debates sobre el estatus de la

¹³⁵ *Ibidem.*

imagen misma y las miradas, conecta la composición de Correa con la de Brueghel y Rubens y sus respectivos horizontes de producción. Más aún, remarca que no todas las imágenes novohispanas del siglo XVII fueron exclusivamente de temática religiosa, aspecto en el que se profundizará más adelante.

2.2. Límites difusos entre realidades: entradas, marcos y pseudomarcos

Si bien es cierto que existía una preferencia por parte de los tratadistas del siglo XVII por los géneros narrativos sobre los descriptivos, debemos reconocer que los límites entre estos eran más ambiguos de lo que clamaron la teoría y crítica del arte posteriores. Hasta ahora hemos visto cómo era común en Flandes la producción de imágenes que integraban más de un género, lo que hizo posible obras en donde lo narrativo se funde con lo descriptivo y viceversa. Esto se aprecia en las mismas imágenes que trabajamos.



Fig. 17. Nicolás Correa, *Las bodas de Caná*, 1696, óleo sobre tabla e incrustación de madre perla, 58.8 x 75.5 cm, Hispanic Society of America, Nueva York. (Detalle).

En *Las bodas de Caná* de Nicolás Correa percibimos que lo descriptivo, aunque tiene sus espacios privilegiados, no está completamente separado de lo narrativo. Veamos el grupo principal (Fig. 17) Este grupo resalta del resto ya que las teselas y pigmentos dorados, corales y rosas se contraponen con las paredes negras y las figuras en tonos más oscuros. En esta escena se aprecia cómo la imagen misma nos concede pistas de una tensión entre dos mundos que ocurren simultáneamente alrededor de la mesa. Más próximos a los espectadores se encuentra la Virgen María y Jesús, ellos representan la

historia sacra. Detrás de ellos se encuentran los invitados a la boda, quienes conforman una escena de vida cotidiana, una celebración. Absortos en la bebida y en la degustación, parece que no tienen idea del milagro que toma lugar justo frente de ellos. A pesar de compartir el mismo espacio, ambas secciones se ignoran mutuamente. Aún así, Correa, al igual que Maerten de Vos e incluso que Pieter Aertsen, decidió no representar una separación tajante de ambos mundos. El efecto de perspectiva en la mesa, que va de los personajes evangélicos hacia los invitados, brinda una sensación de continuidad. Esto se ve reforzado también por el mismo color en que se muestran. El artista bien pudo solamente usar el dorado y coral para las vestimentas de la Virgen y Jesús, mas el resto de los personajes alrededor de la mesa también lo llevan. De esta forma, aunque la narración se encuentra en el frente, su fondo lo absorbe y hace que pierda autonomía visual.

Entonces, ¿dónde empieza la narración y dónde termina la escena de vida cotidiana? La respuesta es que no hay límites tajantes entre ambos momentos. Ambos mundos están permanentemente unidos, y aunque podemos identificar elementos que los separan, al final es imposible identificar concretamente dónde empieza uno y termina el otro. Y es aún más difícil en una imagen como *Las bodas de Caná* ya que ambas secciones multiplican sus sentidos de manera recíproca: los invitados del fondo dan contexto al milagro que toma lugar, al mismo tiempo que la narración nos explica que los personajes de atrás son los invitados de una boda y serán los catadores del vino producto de la transformación del agua. Es así que nos percatamos de cómo en este tipo de *picture theories* los límites entre escenas y géneros narrativos y descriptivos son, más que nada, difusos.

Uno de los aspectos distintivos de la tradición flamenco-holandesa del siglo XVII, en cuanto a las posibilidades que ofrece su multiestabilidad semántica, es que las composiciones también juegan con los frentes y fondos desde la perspectiva de los espectadores. Nos motivan a ser partícipes de sus intrincados mundos que cambian sus implicaciones constantemente. En otras palabras, los límites entre nuestra realidad y la de las imágenes se difuminan. Sobre este fenómeno, Wolfgang Kemp escribió que estas composiciones, al borrar los límites tajantes entre nuestro mundo y el mundo del cuadro, lo que hacen es llevar a los espectadores, lo externo, hacia el interior de la imagen. Ello

da como resultado un problema aún más complejo que parte del problematizar los frentes y fondos de las imágenes.¹³⁶

De esta forma, las tensiones frente-fondo se vuelven aún más complejas al tomar en cuenta la mirada y el lugar del espectador al mismo tiempo que las imágenes, como diría Moxey, nos devuelven la mirada.¹³⁷ En consecuencia, aunque identifiquemos disrupciones entre elementos y géneros narrativos y descriptivos, las búsquedas por encontrar fronteras rigurosas entre el texto y el no-texto, entre el adentro y afuera, entre el exterior y el interior, así como entre la imagen y el espectador, son inútiles.¹³⁸ Irremediamente, estas reflexiones nos regresan al plano de los elementos metadialécticos, pues distinguimos cómo este fenómeno parte del identificar dos o más lecturas que coexisten en la misma imagen o composición.

Las formas en que *El Gusto* y *Las bodas de Caná* juegan con sus respectivos límites entre realidades y con la de los espectadores varían en complejidad. Algunos se identifican a partir de recursos visuales específicos como marcos y entradas, pero otros afectan a la totalidad de la obra e incluso a nuestro propio mundo, el “de este lado” de la imagen. Y si hay un “aquí”, que son los espectadores, debe existir un “allá”, que son las imágenes mismas. Al afirmar que las producciones visuales tienen agencia es posible cuestionar el modelo objeto-sujeto, lo que permite vernos a nosotros también desde el espacio del “allá”, de lo extraño respecto a la imagen.¹³⁹ En esa medida, y con la intención de distinguir cómo es que los límites ambiguos entre “interior” y “exterior” afectan tanto a las escenas de las imágenes como a la forma en que las vemos, debemos adentrarnos en la materialidad de ambas producciones visuales.

Lo primero que nos llama la atención es que ambas imágenes son de pequeño formato (Fig. 18). Alejandro Vergara ha comentado, respecto a la serie de *Los Cinco Sentidos* y sobre el trabajo de Jan Brueghel el Viejo en general, que sus dimensiones incentivan a los espectadores a verlas muy de cerca, y que es mucho mejor si se analizan con una lupa debido a la calidad de los detalles. El preciosismo de la factura se debe a la técnica del óleo, que permite colocar varias capas de pintura y retoques sobre el mismo soporte, a diferencia de técnicas como el fresco en la cual una vez que se seca el

¹³⁶ Wolfgang Kemp, *Rembrandt. La Sagrada Familia o el arte de correr la cortina*, México, Siglo XXI, 1994, pp. 40, 47, 51. Kemp reflexionó sobre la tensión exterior-interior entre una imagen y el espectador a partir de analizar *La sagrada familia* de Rembrandt (Anexo Fig. 42).

¹³⁷ Keith Moxey, *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, Trad. Ander Gondra Aguirre, Barcelona, Buenos Aires, Sans Soleil Ediciones, 2015, p. 144.

¹³⁸ Kemp, *op. cit.*, p. 21.

¹³⁹ Moxey, *op. cit.*, pp. 103-104.

aglutinante no se puede colocar más pigmento. Sus dimensiones y calidad técnica nos motivan a acercarnos a mirar muy de cerca, lo que aísla aquello que queda fuera del marco físico del óleo y a recorrer cada milímetro de la pintura. En otras palabras, es una imagen diseñada para mirarse de forma próxima y meticulosa.¹⁴⁰

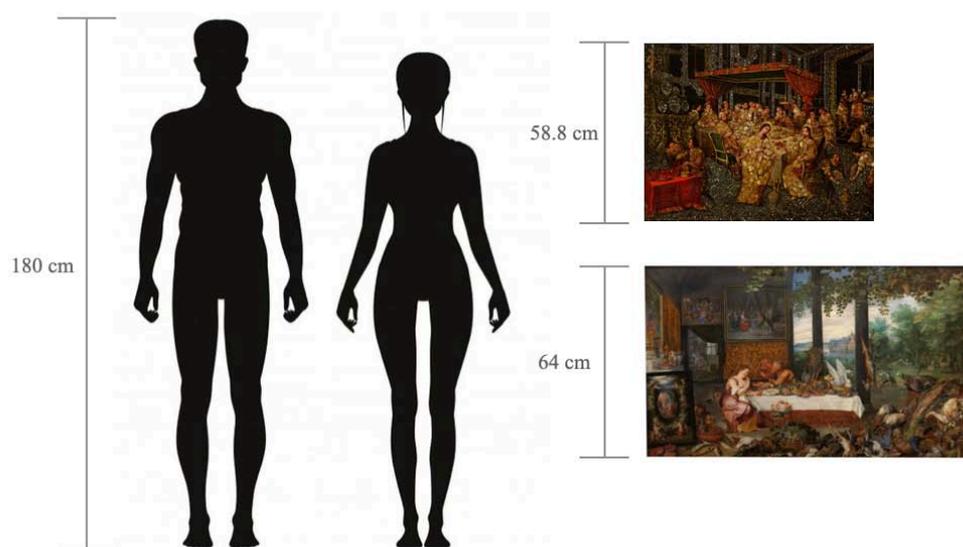


Fig. 18. Luz Angélica Camacho Rodríguez, *Representación de las dimensiones de Las bodas de Caná y El Gusto en proporción a una persona física*, 2022, imagen digital.

Vergara resaltó que la abuela de Jan Brueghel el Viejo, Mayken Verhulst Bessemers, era una miniaturista y fue seguramente ella quien le enseñó a pintar con tal detalle en superficies pequeñas. También señaló que las miniaturas eran una tradición artística flamenca que fue considerada anticuada para el canon italiano de ese entonces, por lo que podemos ver cómo desde la misma materialidad de la obra *El Gusto* es una imagen que se afirma frente al canon que privilegiaba los modos italianos.¹⁴¹ Ya hemos visto cómo el contexto en que se insertaba este óleo era la corte de los archiduques Isabel Clara Eugenia y Alberto de Austria, y a la par que nos describe elementos materiales propios de este espacio cortesano, con discursos sobre la riqueza de los Países Bajos Españoles, la imagen también refiere a las representaciones de los gabinetes de pintura, obras en las cuales los artistas mostraban colecciones con piezas reales o imaginadas, y en las que se manifestaba el gusto y conocimiento de sus dueños sobre la pintura así como

¹⁴⁰ Alejandro Vergara, “Rubens y Jan Brueghel en pequeño formato” en Manuela B. Mena Marqués (coord.), *La belleza encerrada*, España, Museo Nacional del Prado, 2013, pp. 169-171.

¹⁴¹ *Ibidem*.

sobre otras disciplinas artísticas y científicas.¹⁴² En otras palabras, el cuadro refiere al fenómeno del coleccionismo europeo de principios del siglo XVII.

Por otro lado, la materialidad de *Las bodas de Caná* también nos revela información sobre prácticas del coleccionismo en Nueva España, y por extensión, en el mundo hispánico del siglo XVII. Más específicamente, este es un ejemplo del interés por adquirir piezas “achinadas”, es decir, que provenían de China y llegaban a América a través del Galeón de Manila, aunque en realidad los orígenes de estos objetos eran también japoneses, indios, filipinos, y demás.¹⁴³ Entre estos objetos considerados de lujo se encontraban biombos, porcelanas, telas, lacas, muebles y soportes de madera con incrustaciones de madreperla. Dichos bienes eran empleados como símbolos de estatus social y poder adquisitivo, especialmente por las élites criollas que, si querían reafirmar su estatus de nobleza americana, estaban obligadas a vivir con igual o mayor lujo que sus homólogos en el viejo continente.¹⁴⁴ Para satisfacer dicha demanda, los artistas locales empezaron a producir imágenes y objetos suntuarios que adaptaban manufacturas y estilos asiáticos a las necesidades, temáticas y gustos americanos.¹⁴⁵ Es en este contexto que surgió la producción de los enconchados novohispanos.

En el siglo XVII a este tipo de piezas y técnica se les conocía como “embutidos de nácar” y estaban inspiradas en las imágenes *namban* chinas y japonesas (Fig. 19).¹⁴⁶ Para el público hispanoamericano resultaba particularmente exótico el brillo de la madreperla.¹⁴⁷ Esto se lograba mediante la aplicación de aglutinantes transparentes sobre un soporte, lo que dejaba ver la concha debajo.¹⁴⁸ La gran mayoría de estas piezas estaban

¹⁴² Stoichita, *op. cit.*, p. 146. Schneider, *op. cit.*, pp. 156-169. Fernando Checa Cremades y José Miguel Morán Turina, *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 179-187, 213-214.

¹⁴³ Alberto Baena Zapatero, “Reflexiones en torno al comercio de objetos de lujo en el Pacífico. Siglos XVII y XVIII” en Carmen Yuste López y Guadalupe Pinzón Ríos (coords.), *A 500 años del hallazgo del Pacífico. La presencia novohispana en el Mar del Sur*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Históricas UNAM, 2016, pp. 220, 237.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 224.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 237.

¹⁴⁶ *Namban-jin* significa “bárbaros del sur”, que era como llamaban en china a los extranjeros de todo tipo, pero en este caso hacían referencia a cómo los japoneses llamaban a los portugueses. La peculiaridad de las imágenes *namban* es que presentaban personajes, objetos y escenas hasta entonces ajenas para los asiáticos, y si bien algunas eran adquiridas por personas locales, la gran mayoría se exportó a Europa. Rivero Lake, *op. cit.*, pp. 151, 160, 164.

¹⁴⁷ Juana Gutiérrez Haces, “¿La pintura novohispana como una *koiné* pictórica americana?” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XXIV, n. 80, 2002, p. 88. Una versión posterior se publicó en la obra *La Pintura de los Reinos*. Ver Juana Gutiérrez Haces, “¿La pintura novohispana como una *koiné* pictórica americana? Avances de una investigación en ciernes” en Juana Gutiérrez Haces y Jonathan Brown (coords.), *La Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del Mundo Hispánico, siglos XVI-XVIII*, Vol. I, México, Fomento Cultural Banamex, 2008-2009, pp. 137-186.

¹⁴⁸ Ocaña, “Enconchados: gustos, estrategias...”, pp. 81-82.

destinadas a la exportación, por lo que desde América arribaron a Europa una gran cantidad de embutidos de nácar.¹⁴⁹ La distribución de enconchados y muchos más bienes de lujo desde Nueva España hacia todo el mundo hispánico posicionaron al virreinato como el puente comercial, cultural y artístico que unía al Atlántico con el Pacífico, al menos durante la segunda mitad del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII.¹⁵⁰

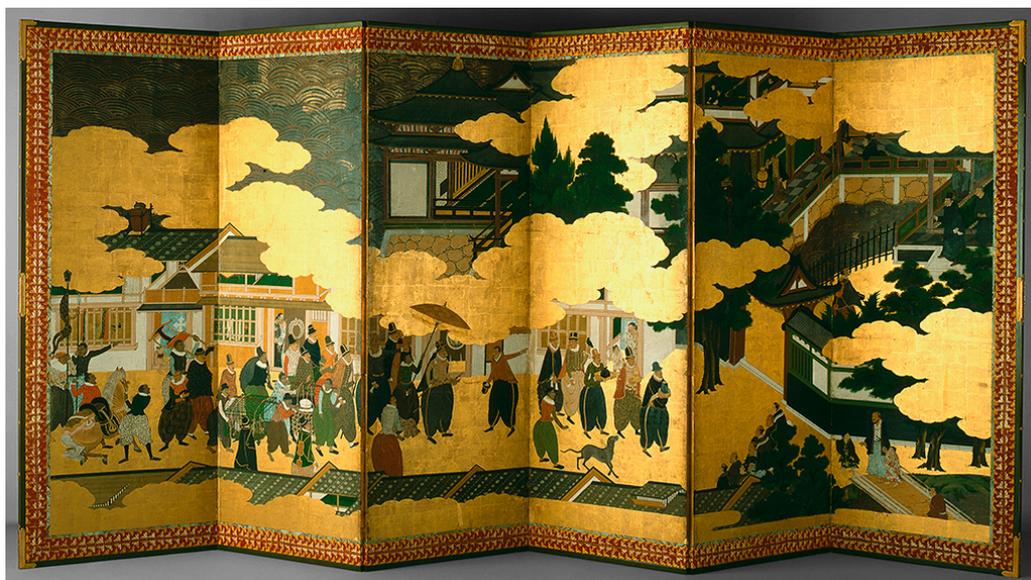


Fig. 19. Domi Kano (atribuido), *Biombo Namban*, c. 1593-1600, témpera sobre papel, hoja de oro, marco lacado y de metal, 172 x 380 cm, Museo Nacional de Arte Antigo, Lisboa.

Así pues, se aprecia cómo tanto el óleo de Brueghel y Rubens como el enconchado de Correa eran, a partir de sus materialidades, usos y discursos, símbolos del lugar y poder socioeconómico de sus propietarios. Asimismo, las dos imágenes se insertaban y respondían ante distintas prácticas del coleccionismo en el mundo hispánico del siglo XVII. He aquí la importancia de resaltar la necesidad de vincular los estudios visuales con los estudios materiales e incluso con la historia del comercio transpac fico y transatlántico, pues ello brindará invaluable pistas para profundizar y expandir las investigaciones sobre los diálogos artísticos, culturales y mercantiles entre América, Europa y Asia.

Regresemos a las imágenes. Como objetos materiales, ambas estaban diseñadas para cautivar y retener la mirada con ayuda de las materialidades y técnicas con las que fueron hechas, pues pretendían ser miradas de cerca y provocar reacciones de asombro

¹⁴⁹ Julieta Ávila Hernández, *El influjo de la pintura china en los enconchados de Nueva España*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1997, p. 9.

¹⁵⁰ Mariano A. Bonialian, *La América española: entre el Pacífico y el Atlántico. Globalización mercantil y economía política, 1580-1840*, México, El Colegio de México, 2019, pp. 21, 166, 171-172. Baena, *op. cit.*, p. 217.

en sus espectadores.¹⁵¹ Es pertinente aclarar que si bien *Las bodas de Caná* alude a una historia sacra, ello no significó que sus usos fueran exclusivamente devocionales. Por ende, a la par de formar parte de un programa doctrinal, el enconchado también es una descripción visual del refinamiento y riqueza material de los dueños y espectadores para los cuales fue originalmente confeccionada.

Consecuentemente, reafirmamos que no todas las producciones visuales hechas a finales del siglo XVII en Nueva España eran exclusivamente religiosas ni que sus fines eran sólo devocionales, lo que da pie a reconocer que en muchas de las imágenes novohispanas en donde visualmente predominan temas sacros también hay notables presencias y usos de los elementos y géneros descriptivos.¹⁵² Identificamos prácticas artísticas flamencas del siglo XVII que rompieron con la idea del cuadro como un objeto exclusivamente litúrgico y con un lugar de exposición fijo, y lo convirtieron en el centro de un fenómeno de contemplación diferente que dio origen a las cámaras de maravillas y, posteriormente, a las galerías de imágenes.¹⁵³

Otra manera en que ambas obras refieren a prácticas del coleccionismo en el mundo hispánico del siglo XVII es a través de representaciones de cuadros (Fig. 7 y 9). Más allá de ser citas visuales a otras imágenes, en ambos casos se identifican tensiones entre dos o más espacios que incrementan la ambigüedad entre sus respectivas fronteras. Las que nos interesan en este momento son las puertas o entradas, pero para entender la importancia de este elemento que marca un límite al mismo tiempo que detona continuidad entre dos espacios, debemos detenernos un momento en los marcos.

Stoichita describió al siglo XVII como un periodo de obsesión por la “frontera estética”, lo que conllevó a que los marcos, tanto físicos como pintados, se vieran como problemas teóricos del encuadre que respondieron a búsquedas y experiencias sobre el límite de la imagen y la relación de este con el mundo real.¹⁵⁴ Los marcos, en palabras del historiador, separan la imagen de todo lo que “no es imagen”, pero al mismo tiempo forma parte tanto de lo que está “afuera” como de lo que está “adentro” de ella. En esa medida, estos elementos son íconos dialécticos ya que al mismo tiempo que enmarcan la separación entre dos espacios o momentos detonan su continuidad. Los marcos pintados

¹⁵¹ Ocaña, “Enconchados: gustos, estrategias...”, p. 89.

¹⁵² Angélica Velázquez, Antonio Rubial, Fausto Ramírez y Gustavo Curiel, *Pintura y Vida Cotidiana en México: siglos XVII-XX*, México, Fomento Cultural Banamex, Fundación Caixa de Girona, Fundación del Monte, 2002, pp. 19-22.

¹⁵³ Stoichita, *op. cit.*, pp. 14.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 107.

en las imágenes flamencas del siglo XVII se presentan mayormente como hornacinas, ventanas y puertas. En este caso, nuestro interés se centra en el último tipo.

Plasmadas en *El Gusto* y en *Las bodas de Caná* como huecos, las puertas nos permiten ver desde un interior hacia otro interior, lo que nos sitúa decididamente en un espacio doméstico.¹⁵⁵ Esto es relevante en la medida que el uso de la puerta en la *picture theory* flamenca del siglo XVII era un *topos* usado como método de autodefinición en las pinturas de interiores, y en consecuencia, de las pinturas con escenas de vida cotidiana, género predominantemente descriptivo.¹⁵⁶ Este fenómeno lo encontramos en *El Gusto* en el cuadrante superior izquierdo, y se manifiesta como un marco negro con una cortina levantada que nos permite ver una cocina (Fig. 20).



Fig. 20. Jan Brueghel el Viejo, Pedro Pablo Rubens, *El Gusto*, 1618, óleo sobre tabla, 64 x 109 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid. (Detalle).

A primera vista este espacio puede confundirse con una más de las pinturas que abordan el tema del comer, y si bien existen pistas que apoyan su lectura como un cuadro dentro del cuadro, en este caso nos enfocaremos en su presencia como entrada. Este espacio se lee como una habitación situada detrás del exorbitante y lujoso mundo cortesano en el que habita la alegoría junto al banquete, la naturaleza muerta, los terrenos de caza, el mostrador y las obras de arte.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 91.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 95.

Esta habitación es, acorde con el tema central del óleo, una cocina. Es aquí en donde las maravillas de los primeros planos son producidas. A pesar de ser el origen de tantos deleites y en donde lo salvaje, la naturaleza, pasa por un proceso de humanización que la vuelve digna de ingresar a la cultura, esta cocina dista mucho de formar parte del mundo cortesano que la precede. Lo primero que notamos es que en ella resaltan colores fríos (azules, grises y verdes) en contraste con los colores cálidos del espacio de la alegoría. Si bien también es un lugar lleno de abundancia por el número de utensilios, platos y comida dispuesta, su reclusión al fondo y su contraste cromático nos dan a entender que, si bien es necesario para procesar la comida, al final lo que más importa son los resultados finales, es decir, los alimentos de los planos frontales.



Fig. 21. Nicolás Correa, *Las bodas de Caná*, 1696, óleo sobre tabla e incrustación de madre perla, 58.8 x 75.5 cm, Hispanic Society of America, Nueva York. (Detalle).

Sorprendentemente, en *Las bodas de Caná* la abertura manifiesta un fenómeno dialéctico similar a la de *El Gusto*. En esta ocasión la puerta se localiza en el extremo derecho de la imagen (Fig. 21). Su estado como un ícono dialéctico surge, al igual que en *El Gusto*, al preguntarnos si es posible que dicha entrada pueda leerse como una pintura, pero una vez más, en este caso nos interesa su interpretación como habitación, específicamente, otra cocina. A través del marco decorado con irregulares conchas plateadas y detalles dorados vemos un fogón. Este también se muestra adornado con

madreperla plateada, lo que contrasta con las vestimentas en distintos tonos cafés de las cocineras y los sirvientes. Si bien elementos como la perspectiva de las losetas del piso y las paredes negras con bloques labrados hacen que se mantenga una continuidad espacial entre ambos interiores, el grueso marco de la entrada delimita ambas temporalidades.



Fig. 22. Nicolás Correa, *Las bodas de Caná*, 1696, óleo sobre tabla e incrustación de madre perla, 58.8 x 75.5 cm, Hispanic Society of America, Nueva York. (Con intervención digital).

Es interesante observar cómo esta cocina, además de ser una referencia a los grabados hechos a partir del diseño de Maerten de Vos (Fig. 11 y 29), no parece tener lugar propiamente dentro de la lectura que privilegia la escena narrativa. Sabemos que los invitados alrededor de la mesa, así como los dos pares de sirvientes forman, de una u otra manera, parte de la narración evangélica. Sin embargo, la presencia de la cocina es un buen ejemplo de esa *marginalia* a la cual los artistas del siglo XVII le han dado mayor presencia y cuyo efecto sobre el grupo principal, es decir, lo que visualmente se coloca enfrente de ella, produce la tensión texto-no texto, narración-descripción. Es así que la *marginalia* de *Las bodas de Caná*, al lograr poner en tela de juicio el protagonismo visual de la narración del primer plano y a casi encerrarla en un cuarto de la composición (Fig. 22), se convierte en un pseudomarco del pasaje evangélico.

Algo similar identificó Keith Moxey en la obra *La procesión del calvario* de Pieter Brueghel el Viejo, padre de Jan Brueghel el Viejo (Fig. 23). Su descripción de la obra y

su estatus de metaimagen es igualmente útil para interpretar lo que vemos en *Las bodas de Caná*:

La pintura consiste en un cuadro dentro del cuadro. Las figuras [localizadas] en el primer plano a la derecha se giran hacia el espectador, atrayendo la atención de este mientras la multitud tras ellos se preocupa por sus propios asuntos. [...] Mitchell sostiene que obras como esta tienen en cuenta la presencia del espectador ante ellas poniendo en cuestión su comprensión de lo que se ve. Él escribe: «Las metaimágenes no sólo provocan una visión doble, sino una voz doble y una doble relación entre el lenguaje y la experiencia visual.»¹⁵⁷

Al extrapolar estas observaciones se desprende que a partir de las tensiones frente-fondo del enconchado surgen una serie de complejas teorías visuales entre las que identificamos las tensiones entre narración-descripción, la problematización del canon italiano del siglo XVII y los cuestionamientos respecto a la relación imagen-espectador. Todo esto a partir de la simple pista visual de ver los fondos, los elementos descriptivos, con la misma importancia que el primer plano, es decir, la escena narrativa.



Fig. 23. Pieter Bruegel el Viejo, *La procesión del calvario*, 1564, óleo sobre madera, 124 x 170 cm, Kunsthistorisches Museum, Viena.

Esta forma en que lo profano, lo descriptivo, consume a lo sacro es reforzado por la misma materialidad de la imagen, ya que es a partir del uso de distintos tipos y tamaños

¹⁵⁷ Moxey, *op. cit.*, p. 149.

de teselas de nácar que se incrementa la tensión entre el frente, los escenarios secundarios y los fondos. El grupo principal, compuesto por la Virgen María, Jesús y los invitados sentados alrededor de la mesa, se distingue no únicamente por su lugar central dentro de la composición, sino además por la presencia de las teselas más grandes y vistosas debido a sus tonos dorados y corales en fuerte contraste con el fondo negro. Por otro lado, y con el posible objetivo de acentuar los colores del escenario central, las vestimentas de los cuatro personajes que flanquean la mesa principal se componen de piezas de nácar marrón y verde.¹⁵⁸ Estos no son detalles menores si tomamos en cuenta que en el siglo XVII una laca con incrustaciones de concha nácar de buena factura tomaba meses en su diseño y producción. Todo el proceso, desde la aplicación de la laca hasta la colocación del nácar, implicaba sumo cuidado y atención. En esa medida, se afirma que *Las bodas de Caná* es el resultado de una meticulosa planeación en donde cada tesela y su relación con las demás fue pensada cuidadosamente por el artista.

Nuevamente, se reconoce que la obra de Nicolás Correa no era simplemente una copia a partir del diseño de Maerten de Vos, sino una producción artística de gran complejidad en su producción que le permitió entablar diálogos activos con experiencias y obras flamencas de la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII, así como con experiencias artísticas asiáticas mediante la materialidad y la técnica.

Para concluir, es necesario considerar que en ambos casos la interpretación de la imagen no puede reducirse al enunciado del título con el que se ha identificado. Su verdadera riqueza semántica surge de su complejidad visual y sus referencias a la teoría del arte del siglo XVII. Es así que al enfocar nuestras reflexiones en las imágenes y no en los títulos reconocemos que tanto *Las bodas de Caná* de Nicolás Correa como *El Gusto* contienen y son atravesadas por ricas y complejas teorías visuales en las que abundan metacomentarios dialécticos, juegos de espacialidad y lecturas que problematizan las miradas de los espectadores ante las imágenes; todo esto a partir de juegos entre frentes y fondos así como entre exteriores e interiores que se leen tanto a nivel discursivo como material.

Es en estos rasgos distintivos donde se revela el vínculo entre la imagen novohispana y el lenguaje visual flamenco del siglo XVII. Si bien Nicolás Correa resaltó

¹⁵⁸ Pablo F. Amador reafirmó que el uso de una paleta de colores limitada en las tablas con incrustaciones de madreperla tenía el objetivo de potenciar valores como el brillo y la ornamentación. Pablo F. Amador, “Las obras desde su materialidad: impronta india” en Rafael López Guzmán (ed.), *Tornaviaje. Arte iberoamericano en España*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2021, p. 115.

la escena narrativa del primer plano sobre los elementos descriptivos que la rodean, la composición misma invierte la relación semántica. Lo que antes era considerado mero fondo, la *marginalia*, busca envolver, casi fundirse, con lo narrativo.

Es interesante observar cómo elementos descriptivos de la realidad material así como de las prácticas artísticas y culturales de finales y principios del siglo XVII capturan nuestra atención a la par o incluso más que las historias sacras. Lo fructífero de este contraste entre imagen novohispana y flamenca es que, si bien sus presentaciones de temas y jerarquías pictóricas son distintos, en ambos casos hay una consciencia de los sujetos que las miran, lo que produce tensiones entre frentes-fondos y entre exteriores-interiores similares aunque de manera invertida: en *El Gusto* vemos un traslado del pasaje de las Bodas de Caná hacia el fondo, lo que provoca que lo narrativo se pierda frente a lo descriptivo, al menos a primera vista, aunque se mantiene como un metacomentario respecto a lo que está frente a él: las abundantes y magníficas naturalezas muertas.

Por otro lado, en *Las bodas de Caná* parece que hemos dado algunos pasos hacia atrás y, al hacer esto, la *marginalia*, el mundo dominado por los objetos fuera-del-texto, ha ganado terreno y ahora, con toda su fastuosidad y contenido teórico-pictórico se dispone a enfrentarse al primer plano por nuestra atención. Es fascinante como al dejar de someter toda nuestra experiencia sobre un cuadro a su título o exclusivamente a sus primeros planos se desata una serie de lecturas complejas y diversas que, en palabras de Mitchell, dan pie a una serie de infinitas maneras de ver una misma imagen.¹⁵⁹

De este modo, al reconocer ambas composiciones como metaimágenes con comentarios dialécticos, es posible desentrañar parcialmente las *picture theories* de cada una, las cuales han quedado enterradas bajo una montaña de intentos posteriores a sus contextos de producción por brindarles significados. Lo que debemos hacer es, según la propuesta de Moxey, dejar que ellas nos hablen y nos digan qué es lo que son. Esto nos permite salir de las rígidas delimitaciones y clasificaciones impuestas por modelos históricos pasados y apreciar cómo es que para muchos artistas e imágenes flamencas y novohispanas del siglo XVII los límites entre frente-fondo, exterior-interior y sujeto-objeto se experimentaban de manera fluida. En otras palabras, nos permite problematizar y repensar la teoría del arte novohispana del siglo XVII.

¹⁵⁹ Mitchell dijo: “Si cada imagen sólo tiene sentido dentro de un marco discursivo específico, en el ‘exterior’ del lenguaje descriptivo e interpretativo las metaimágenes ponen en cuestión la relación del lenguaje con la imagen basada en una estructura de interior y exterior. Cuestionan la autoridad del sujeto hablante sobre la imagen vista.” Cita de Mitchell recuperada por Keith Moxey. Moxey, *op. cit.*, p. 149.

Capítulo III. Lo sacro y lo profano

A partir del análisis de los mecanismos con los que *Las bodas de Caná* de Nicolás Correa y *El Gusto* ponen en tensión sus elementos descriptivos y narrativos, se identificó la compleja red de teoría visual (*picture theory*) compartida que permite a las dos imágenes dialogar a pesar de las distancias entre sus respectivos contextos de producción. Pues bien, tras este extenso recorrido, es momento de regresar a la primera semejanza que se identificó al comparar por primera vez ambas imágenes, y es que las dos presentan mesas con alimentos en el centro de sus composiciones.

Este dato revela un tercer participante de la narración de Juan 2:1-11, cuya presencia es tan evidente que incluso puede llegar a obviarse, empero, su lugar céntrico en ambas producciones visuales nos remite a un nuevo asunto sobre las formas de mirar y representar en las culturas del mundo hispánico del siglo XVII. Esto es, la descripción visual de alimentos y actividades vinculadas con el comer. El protagonismo visual y discursivo de este tipo de referencias es clave para interpretar ambos cuadros, no solamente desde el ámbito artístico, sino también desde el cultural, el sensorial y el doctrinal.

Es aquí que surge un interés por continuar con el problema de los límites difusos, pero ya no sólo respecto a la jerarquía de géneros pictóricos, a los huecos y marcos representados o entre la realidad de la imagen y la nuestra. La investigación, sin desapegarse de las reflexiones de los capítulos anteriores, vira su enfoque hacia las fronteras diluidas entre formas de percepción, discriminación y representación de la realidad. Más específicamente, aquellas que parten de las relaciones entre el sentido de la vista y el sentido del gusto, entre las maneras en que se ve y se saborea el mundo, varias de las cuales quedaron registradas en las obras de Brueghel, Rubens y Correa.¹⁶⁰

Anteriormente, nos referimos de forma general a todos los elementos pictóricos fuera-del-texto (*exergo*) como elementos descriptivos. No obstante, la pertenencia de la mayoría de estos, tanto en *Las bodas de Caná* como en *El Gusto*, al mundo de las experiencias alimenticias no ha pasado desapercibida. Dejamos las categorías de análisis más abstractas y afirmamos que las descripciones visuales de platos, copas, cubiertos, vinos, terrenos de caza, frutas, verduras, aves, ciervos, pescados, panes, cocinas y, por supuesto, mesas con comensales —con implicaciones alegóricas o no— son las que

¹⁶⁰ Referencia al título y reflexiones en la obra de David Le Breton. David Le Breton, *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*, Trad. Herber Cardoso, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007, 367 p.

genuinamente ponen en tela de juicio el protagonismo visual del pasaje evangélico. Desde un inicio, nunca se nos ocultó el interés de Correa, Brueghel y Rubens por resaltar el lugar de la comida y la bebida en sus respectivos cuadros. Esto queda reforzado al recordar cómo desde el primer momento en que posamos nuestra mirada en cada imagen, antes de ver incluso una narración, percibimos primero un banquete.

Más allá de que la representación de experiencias alimenticias tenga que ver con la temática de ambas imágenes —una alegoría del gusto y un festejo nupcial—, veremos cómo ambas formas de representar historias sacras a la vez que descripciones visuales de objetos, espacios y prácticas cortesanas producen metacomentarios atravesados por dos visiones distintas, mas no necesariamente opuestas, del comer: en primer lugar, de la percepción del sentido del gusto como medio para conocer y dominar la realidad; y segundo, de los lugares, a veces antitéticos, que los comestibles ocupaban dentro de la doctrina cristiana. Este complicado tejido de tensiones discursivas traspasa el campo de los estudios visuales y nos inserta parcialmente en el de la historia cultural, algo nada descabellado si reconocemos que los artistas y sus obras responden, tanto en el pasado como en el presente, a sistemas culturales específicos. Es decir, las producciones visuales son también producciones culturales.¹⁶¹ Asimismo, se rescatan diálogos con la antropología de los sentidos que ayudaron a problematizar la historicidad de las experiencias sensoriales y sus representaciones.¹⁶²

Es desde esta perspectiva que se recupera el interés que suscitó en los espectadores del siglo XVII el que en una pintura se cuestionara la hegemonía visual de la palabra de Cristo a partir de alimentos y objetos de uso cotidiano, alusiones a actividades tan básicas que, a primera vista, parecerían ser completamente opuestas al mundo sacro del texto evangélico.¹⁶³ Victor Stoichita identificó este fenómeno con la paradoja que opone el *fanum* y el *profanum*, en otras palabras, lo sagrado con lo profano.¹⁶⁴ En esta ocasión, distinguimos que la presentación de lo sacro le concierne concretamente a los elementos narrativos —en ambos casos el relato de las Bodas de Caná— y a los referentes a la doctrina cristiana. Por el contrario, el espacio de lo profano está dominado por los

¹⁶¹ Svetlana Alpers recuperó la tesis de Clifford Geertz acerca de que el arte es una parte integrante de un sistema cultural. Alpers, *El arte de...*, p. 40.

¹⁶² La antropología de los sentidos es una disciplina que procura determinar cómo la estructura de la experiencia sensorial varía de una cultura a otra según el significado y la importancia relativa que se otorga a cada uno de los sentidos, así como al filtro de significados que se moldea según factores como la comunidad, la historia individual, el medio e incluso los gustos personales. Le Breton, *op. cit.*, pp. 12-13.

¹⁶³ Stoichita, *op. cit.*, pp. 28-29.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 29.

elementos descriptivos, es decir, por las referencias a experiencias alimenticias en las cortes y élites del siglo XVII, aunque, y como veremos más adelante, existían múltiples puntos de contacto entre ambos planos.

De esta forma, nos alejamos un poco de los metacomentarios que parten directamente de los debates teórico-artísticos del siglo XVII y nos acercamos más a la problematización, de manera visual, de experiencias del comer que coexisten en ambos objetos de estudio: los placeres carnales en tensión con advertencias morales, el papel del sentido del gusto como herramienta epistémica y las acciones de comer y cocinar como discursos de poder.¹⁶⁵ Es así que surge un nuevo nivel de metacomentarios dialécticos que, a partir de tensionar narraciones con descripciones visuales de prácticas y objetos relacionados con la degustación, permiten que los espectadores proyectemos más de una lectura sobre los usos y semánticas de los alimentos, o mejor dicho, de la descripción visual de estos.

En este punto se advierte que aunque estas reflexiones se apoyan en campos de investigación como la historia de la alimentación y la “filosofía del gusto”, nuestro interés permanece dentro del campo de los estudios visuales.¹⁶⁶ Se busca indagar en cómo para los espectadores del siglo XVII las ilustraciones de alimentos eran mucho más que descripciones visuales. Identificaremos cómo, en palabras de Julián Gállego, para el público del siglo XVII incluso aquellos objetos de apariencia “realista” —producidos con intención mimética y con un alto grado de verosimilitud— tenían también poderosas alusiones simbólicas.¹⁶⁷ Con esto no se pretende afirmar que las imágenes sean exclusivamente discursos cuyos significados deben ser revelados a toda costa; mas se reconoce que los espectadores del siglo XVII tenían una gran sensibilidad para asociar iconos con ideas y conceptualizaciones abstractas, lo que les permitía ver en todos los objetos de su vida cotidiana latentes referencias a experiencias y doctrinas espirituales.¹⁶⁸

¹⁶⁵ En otras palabras, las reflexiones se enfocan en una lectura semántica de ambas imágenes, aunque permanecen íntima e intrincadamente vinculadas con el diseño y materialidad de los objetos de producción.

¹⁶⁶ “Filosofía del gusto” es una traducción literal de *philosophy of taste*, término empleado por filósofos como Carolyn Korsmeyer y Sarah E. Worth. En los últimos años esta floreciente rama de la filosofía ha tratado cuestiones como la estética de la comida, la estética del sentido del gusto, la cualidad multisensorial de los sentidos, el lugar de la comida en las sociedades humanas, si la comida y la cocina son o no un arte, entre otras cuestiones. Carolyn Korsmeyer, *Making Sense of Taste. Food and Philosophy*, Estados Unidos, Cornell University Press, 1999, pp. 38-67. Sarah E. Worth, *Taste: A Philosophy of Food*, Londres, Reaktion Books, 2021, pp. 7-15.

¹⁶⁷ Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 189-190.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

3.1. La vista y el gusto: diálogos entre el cuerpo, la razón y el espíritu

Teóricos del arte como W. J. T. Mitchell y Keith Moxey se interesaron profundamente por la compleja relación entre el lenguaje escrito y las imágenes, lo que los condujo a desarrollar largas y profundas reflexiones respecto a los límites y alcances de la descripción textual de una imagen, la traducción de experiencias verbales a medios visuales y las formas en que las imágenes impactan simbólica, cultural y emocionalmente en nosotros. También observaron el papel intermediario que el lenguaje verbal tiene en las experiencias visuales. Toda esta serie de deliberaciones condujo a la propuesta de un nuevo modelo ontológico-metodológico dentro de los estudios visuales a finales del siglo XX conocido como el giro icónico o giro pictorial (*pictorial turn*).¹⁶⁹

Si bien es un tanto complejo y existen muchos matices al respecto, *grosso modo* lo entendemos como una postura teórica que acepta la agencialidad de los objetos, estéticos o no, con un énfasis en su calidad de entes físicos que, a su vez, crean y afectan de diversas maneras a sus espectadores.¹⁷⁰ De este modo, los límites tajantes en la relación sujeto-objeto son difuminados, ya que es imposible determinar con precisión en qué punto somos nosotros quienes dejamos de determinar y definir a las imágenes y en donde comienzan a ser ellas las que nos configuran.¹⁷¹

Es curioso que esta postura teórica de finales del siglo XX y principios del XXI resuene con el modelo epistémico-social de los Países Bajos del siglo XVII, en el cual las ilustraciones no únicamente eran un medio para conocer y describir la realidad al objetar la necesidad permanente del lenguaje verbal como intermediario en la relación imagen-espectador, sino que además, y como una consecuencia del reconocimiento de la presencia física de las producciones visuales, lograron disolver las fronteras tajantes entre los cuadros y sus audiencias.

Un ejemplo de esto, como vimos anteriormente, son las naturalezas muertas invertidas. Victor Stoichita identificó cómo en *Cristo en casa de Marta y María* (Fig. 16) Pieter Aertsen creó la ilusión de continuidad entre el cuadro y nuestro mundo:

Si observamos este cuadro con atención veremos que, desde el primer nivel de percepción (primer plano) se plantea el juego ficción/realidad. El cuadro mide 60 x 101,5 cm, y representa los objetos de tamaño natural. Su disposición sigue las normas codificadas por el ilusionismo, el borde inferior de la mesa que ocupa la

¹⁶⁹ Moxey, *op. cit.*, pp. 97-126.

¹⁷⁰ *Ibid.*, pp. 97-98. David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Trad. Purificación Jiménez y Jerónima G. Bonafé, Madrid, Cátedra, 2011, pp. 19-44.

¹⁷¹ Moxey, *op. cit.*, pp. 103-104.

parte izquierda del cuadro corre paralelo a la superficie de éste. La mesa repite el límite de la imagen. Su perspectiva desempeña un papel de trampolín entre el mundo real y el de la representación. El tamaño natural es una de las condiciones de lo que llamamos trampantojo. Así se consigue que la imagen invada el espacio del espectador [...]¹⁷²

Stoichita añadió que este tipo de naturalezas muertas solían decorar las cocinas flamencas, lo que permitía establecer una comunicación evidente entre la representación y el espacio de exposición, de forma que los cuadros con temáticas centradas en comida funcionaban como espejos y prolongaciones del entorno que los acogía.¹⁷³ Esta es una de las diversas e ingeniosas maneras en que las imágenes flamenco-holandesas logran penetrar e interactuar con nuestra realidad.

También existen naturalezas muertas invertidas que no se valen exclusivamente de la mimesis de alimentos y objetos materiales en tamaño natural para evocar su irrupción en nuestro mundo. Entre ellas está *El Gusto*. Si recordamos las dimensiones de este óleo, 64 cm de alto por 109 cm de largo, nos es evidente que elementos como la mesa con alimentos en el centro, los cuadros de la sección izquierda y los animales en la pila del primer plano no presentan dimensiones equivalentes a las de sus contrapartes reales. Si bien existe la posibilidad de experimentarla como un hueco-ventana que prolonga el espacio, por el momento nos enfocaremos en otra forma en que *El Gusto* logra difuminar los límites tajantes entre ella y su observador gracias a su poder de afectarnos visual, anímica e incluso físicamente. Dicha agencialidad proviene de la íntima y compleja relación entre el sentido de la vista y el sentido del gusto.

Veamos con detenimiento la mesa central en el óleo de Brueghel y Rubens (Fig. 24). Entre los elementos que más llaman la atención, después de la alegoría, están los cuellos y alas de aves que sobresalen de cuatro pasteles. Si bien la utilización de estas piezas con el fin de generar la ilusión de vitalidad será una cuestión que abordaremos más adelante, en este caso nos interesa un aspecto más primario: la ilusión de texturas y volúmenes. Si en nuestra vida cotidiana disfrutamos de comer pasteles de carne, entonces la esponjosidad de las tartas, su color dorado y sus atractivas decoraciones producirán en nosotros una sensación conocida como apetito. A pesar de saber que los pasteles frente a nosotros no son *reales*, muchos no pueden evitar el deseo por consumir algo similar al verlos.

¹⁷² Stoichita, *op. cit.*, p. 24.

¹⁷³ *Ibidem*.



Fig. 24. Jan Brueghel el Viejo, Pedro Pablo Rubens, *El Gusto*, 1618, óleo sobre tabla, 64 x 109 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid. (Detalle).

Si, por el contrario, nuestra preferencia son los sabores rostizados, entonces las diferentes aves emplataadas, con sus tonos cafés y rojizos serán aquellos que despierten nuestro apetito. Asimismo, si lo que más nos deleitan son los mariscos, entonces la langosta roja y el plato de ostras acapararán nuestra atención. Pero, si acaso, una persona goza más del sabor de las frutas, entonces puede que sean las manzanas y naranjas las que terminen por acaparar su interés gracias a sus vibrantes colores y perfectas formas. De igual manera, si alguien tiene debilidad por los dulces, entonces el tazón con galletas sobre el taburete se interpretará como toda una *delicatessen*, tanto para la sensibilidad artística como para el gusto alimenticio.

El reconocimiento de las conexiones entre el sentido de la vista y el sentido del gusto no es una novedad. Tanto estudiosos de la imagen como antropólogos y gastrónomos han identificado el poder que la vista tiene sobre los modos en que experimentamos los comestibles y las representaciones visuales de los mismos. Martha Chapa, pintora y gastronoma, escribió al respecto: “En relación con la degustación de alimentos, parte del gusto es visión y sensación, de manera que el color no sólo presenta al platillo: anticipa el sabor y es parte innegable del ritual propio de la comida.”¹⁷⁴ Sobre este asunto, David Le Breton escribió: “Un alimento es apetitoso a la vista o repulsivo [...] Un pollo rosado o un salmón blanco preocuparán a los consumidores. Un agua turbia no incita a beberla. [...] Los umbrales gustativos de los sabores básicos resultan alterados

¹⁷⁴ Marta Chapa, *El color de los sabores, pintura y gastronomía*, México, 2006, p. 17.

si su color habitual se modifica”.¹⁷⁵ Es así que se aprecia el profundo impacto que la vista tiene sobre el sentido del gusto.

Sin embargo, este fenómeno también ocurre en sentido opuesto, ya que el gusto igualmente perfila las maneras en que vemos los alimentos. Según Marvin Harris, los humanos, a pesar de considerarse omnívoros, no consumen todo lo que puede ser ingerido desde el punto de vista biológico. Ello se debe a que el gusto se educa dentro de una estructura de pensamiento subyacente a una cultura específica, lo cual provoca que a los alimentos se les asignen mensajes o significados que modifican la forma en que son apreciados entre sociedades, clases sociales, géneros, edades, valores morales, entre otros.¹⁷⁶

De esta forma, aquello que sea visto como apetitoso, lujoso, insípido, de calidad o desagradable variará según la cultura, las experiencias subjetivas, el medio e inclusive las preferencias personales.¹⁷⁷ Joan M. Minguet escribió sobre la relación entre las imágenes (mentales) y la comida: “la visualización en nuestra mente de alimentos, y sobre todo, de alimentos cocinados depende de múltiples factores: nuestro origen geográfico, los alimentos que conocemos desde pequeños, la comida que nos preparaba nuestra madre, o nuestra abuela...”¹⁷⁸ Por estas razones se afirma que “consumimos no tanto una comida, sino los valores que le están asociados.”¹⁷⁹ La memoria, el lenguaje verbal y el contexto histórico también juegan papeles relevantes en la relación gusto-vista. Dentro de esta intrincada red de conexiones lo que debe quedarnos claro es que los nexos entre el gusto y la vista son pluridireccionales y asimétricos, de forma análoga a como lo son entre el lenguaje visual y el lenguaje textual.

Este vínculo tan complejo entre nuestro sentido de la vista y nuestro sentido del gusto posee aún muchas vetas por explorar dentro del campo de los estudios visuales.¹⁸⁰ En esta ocasión, se parte de la tesis de teóricos de la imagen como David Freedberg quien se interesó profundamente por las distintas formas en que representaciones pictóricas de la realidad generan estímulos en nosotros, inclusive reacciones físicas como deseo

¹⁷⁵ Le Breton, *op. cit.*, pp. 258-259.

¹⁷⁶ Harris menciona el relativismo cultural en materia de gustos culinarios. Marvin Harris, *Bueno para comer. Enigmas de alimentación y cultura*, Trad. Joaquín Clavo Basarán y Gonzalo Gil Catalina, Madrid, Alianza, pp. 11-12. Le Breton, *op. cit.*, p. 278.

¹⁷⁷ *Ibid.*, pp. 12, 24, 268.

¹⁷⁸ Joan Minguet, “El festín de tu visión: la cocina como representación del espacio” en *Disturbis*, n. extra 12, 2012, p. 148.

¹⁷⁹ Le Breton, *op. cit.*, p. 315.

¹⁸⁰ Una de las vetas más ricas es el campo de la publicidad y de los medios de comunicación masivos.

sexual.¹⁸¹ Es así que la sensación de antojo y deseo por devorar los comestibles que tenemos ante nosotros, aunque estos sean ilustraciones, se convierte en una nueva e interesante problematización acerca de los límites entre las imágenes y los espectadores. De esta manera, los campos de los estudios visuales y alimenticios se encuentran, a la vez que expanden los problemas resaltados por el giro pictorial.

Es posible afirmar que las descripciones visuales de Jan Brueghel el Viejo son tan meticulosas que genuinamente producen una asociación entre lo que vemos y lo que degustamos, y sin necesidad de apoyarse en escalas de tamaño natural. Aunque distantes en el tiempo y en el espacio cultural, las (re)presentaciones de alimentos transgreden los límites de la obra al resonar con nuestras experiencias, deseos e incluso rechazos personales y colectivos. Es así como la *techné* y no la narración —aunque la segunda también tenía su forma particular de resonar con el público del siglo XVII— impacta y afecta la realidad de sus espectadores. Poco a poco, y mientras más atentos y de cerca miremos estas referencias alimenticias, más somos envueltos por la realidad de la imagen. Somos consumidos al mismo tiempo que deseamos consumir. Muy acorde con el tema y título de la obra. Sin embargo, es preciso aclarar que hay más de una forma de interpretar “el gusto” en la obra de Brueghel y Rubens.

Primero, debemos considerar que lo que se entiende como “sentido del gusto” es histórico y cambia de definición según el contexto.¹⁸² En su concepción más primigenia, es la capacidad de percibir, mediante receptores especiales en la boca y garganta, estímulos químicos conocidos como sabores, los cuales nos ayudan a discernir entre aquello que es seguro y lo que es venenoso o dañino para nuestro cuerpo.¹⁸³ Desde la antigüedad se han reconocido cuatro sabores primarios para el ser humano: dulce, ácido, amargo y salado —aunque en la actualidad se acepta un quinto conocido como umami—.¹⁸⁴ La información que percibimos pasa a través de nervios craneales y de ahí se traduce en señales químicas al cerebro.¹⁸⁵ Hoy sabemos que la experiencia de degustar no es una actividad limitada únicamente al sentido del gusto, sino que incluye, parcialmente, a todos

¹⁸¹ Freedberg, *op. cit.*, pp. 475-488.

¹⁸² Kevin W. Sweeney, *The Aesthetics of Food: The Philosophical Debate About What We Eat and Drink*, Londres y Nueva York, Rowman & Littlefield International, 2017, p. 9.

¹⁸³ *Ibid.*, pp. 9, 11-12. Viktoria von Hoffmann, *From Gluttony to Enlightenment. The World of Taste in Early Modern Europe*, Urbana, Chicago y Springfield, University of Illinois Press, 2016, p. 10 [versión digital]. Carolyn Korsmeyer (ed.), *The Taste Culture Reader: Experiencing Food and Drink*, Oxford y Nueva York, Berg, 2005, p. 5.

¹⁸⁴ Sweeney, *op. cit.*, p. 10. Ha de aclararse que la lista de sabores varía según la cultura y su contexto, por lo tanto, es posible conocer sociedades, tanto en el pasado como en el presente, en donde el número se modifica. Es decir, los sabores son también culturales e históricos. Le Breton, *op. cit.*, pp. 269, 272.

¹⁸⁵ Sweeney, *op. cit.*, p. 11.

los otros sentidos, así como a nuestras emociones, intelecto y compromiso con lo que comemos.¹⁸⁶ De este modo, se afirma que el gusto es una experiencia multisensorial, algo ya anunciado con el impacto de la vista en la forma de percibir lo que ingerimos.¹⁸⁷

Por otro lado, en el siglo XVII, el término “gusto” también se empleaba para referirse a la apreciación y sensibilidad crítica de objetos estéticos.¹⁸⁸ Este segundo significado también está presente en *El Gusto*. Anteriormente identificamos que este óleo y el ciclo al que pertenece tenían entre sus funciones originales presentar pinturas, esculturas, objetos científicos, curiosidades naturales y demás elementos que fueran apreciados por la cultura cortesana por su cualidad de demostrar el conocimiento y sensibilidad de sus dueños sobre disciplinas artísticas y naturales. En resumen, se usaba para mostrar “el buen gusto” de sus propietarios y de sus colecciones. Este uso simbólico de la palabra “gusto” partía de su uso literal, ya que se consideraba que la apreciación estética genuina debía ser inmediata.¹⁸⁹ Ello partía de la forma en que filósofos desde la antigüedad y en el siglo XVII interpretaban el sentido del gusto: como una forma inmediata de conectar con la realidad.

A lo largo de la antigüedad, filósofos como Aristóteles, Platón y Epicuro reflexionaron acerca de los sentidos y su papel como medios para conocer el mundo.¹⁹⁰ Si bien diferían en sus posturas respecto a confiarse de ellos como herramientas epistémicas, tenían en común el sostener una jerarquía entre los cinco sentidos básicos.¹⁹¹ La vista y el oído pertenecían a los sentidos mayores, ya que, supuestamente, eran los más útiles en la adquisición de conocimiento al manifestar cierta distancia entre el mundo físico y la mente —aunque no estaban exentos de caer en ilusiones—; mientras que el gusto, el olfato y el tacto eran considerados sentidos menores porque aparentemente no conllevaban ningún nivel de raciocinio y eran experiencias primordialmente corporales.¹⁹²

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 163.

¹⁸⁷ *Ibidem*. David Le Breton escribió: "Los estímulos se mezclan y se responden, rebotan los unos en los otros en una corriente sin fin. [...] Lo gustativo no es concebible sin lo visual [...] La unidad perceptiva del mundo se cristaliza en el cuerpo entero." Le Breton, *op. cit.*, p. 45.

¹⁸⁸ Sweeney, *op. cit.*, pp. 2-3. Korsmeyer, *The Taste Culture...*, p. 195. Hoffmann, *op. cit.*, p. 10 [versión digital].

¹⁸⁹ Sweeney, *op. cit.*, p. 2.

¹⁹⁰ *Ibid.*, pp. 19-70. Hoffmann, *op. cit.*, p. 14 [versión digital].

¹⁹¹ Para precisar, la jerarquía de los sentidos clásica, en orden ascendente, es: tacto, gusto, olfato, oído y vista. *Ibid.*, pp. 13-14 [versión digital].

¹⁹² Sweeney, *op. cit.*, p. 24. Korsmeyer, *The Taste Culture...*, pp. 1-2. Hoffmann, *op. cit.*, p. 14 [versión digital].

Dicha clasificación de los sentidos en espirituales o corporales se transpoló a la filosofía cristiana, en donde el sentido del gusto estaba íntima y negativamente asociado con los placeres carnales, aunque debe puntualizarse que el dogma no condena explícitamente el acto de comer.¹⁹³ Es más, “Jesús participa en los banquetes y no pronuncia ningún discurso donde desprecie la comida.”¹⁹⁴ Sin embargo, algunos doctores de la Iglesia, ascetas y místicos criticaron a la comida por, a su criterio, carecer de cualquier valor espiritual.¹⁹⁵ Por ejemplo, Agustín de Hipona estaba convencido de que la cocina no podía conducir directamente hacia lo divino; en cambio, esta era una tentación de los placeres sensoriales que cegaba mediante el disfrute material y los alejaba del enfoque espiritual.¹⁹⁶ Empero, y a pesar de las reprobaciones, estas tuvieron poca incidencia en la conducta de los fieles católicos, contrariamente al protestantismo puritano que condenaba fiestas y banquetes, y que rebajaba la alimentación a una mera necesidad fisiológica.¹⁹⁷

Según el filósofo Kevin W. Sweeney, el cristianismo mantiene una actitud ambivalente respecto a la comida y el vino ya que, por un lado, estos ocupan una importante posición dentro de la fe en actos como el primer milagro de Jesús, en la Última Cena (Lucas 22:17-20) que instituyó la Eucaristía —sacramento en el cual, según la tradición cristiana, el pan y el vino consagrados se convierten en el cuerpo y la sangre de Jesucristo (transubstanciación)— y la multiplicación de los panes y peces (Mateo 14:13-21).¹⁹⁸ Por otro lado, desde la doctrina muchos religiosos incitaban a los creyentes a que se enfocaran en la vida espiritual más allá de la muerte y a que rehuyeran de los placeres carnales como el comer y el beber.¹⁹⁹ De hecho, el dejarse llevar por los deseos desenfrenados de engullir es considerado un pecado capital y lleva el nombre de gula.²⁰⁰

La gula, o glotonería, se define en la doctrina cristiana como el acto de comer y beber que rebasa las necesidades de nutrición.²⁰¹ Una de sus características principales es el placer en el exceso.²⁰² Esta visión de la glotonería como pecado por parte de la Iglesia impactó en diversas interpretaciones y representaciones del sentido del gusto (Anexo Fig.

¹⁹³ Le Breton, *op. cit.*, p. 15.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 284.

¹⁹⁵ *Ibid.*, pp. 283-285.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 92. Sweeney, *op. cit.*, p. 62.

¹⁹⁷ Le Breton, *op. cit.*, p. 284.

¹⁹⁸ Sweeney, *op. cit.*, p. 60.

¹⁹⁹ *Ibidem.*

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 60. Para los antiguos también tenían connotaciones negativas vinculadas con la salud, pues el comer en exceso implicaba descuidar el bienestar y buen estado del cuerpo. *Ibid.*, p. 26.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 60. Hoffmann, *op. cit.*, p. 21 [versión digital].

²⁰² Korsmeyer, *The Taste Culture...*, pp. 1-2.

43).²⁰³ Como explicó Viktoria von Hoffmann: “Aunque el pecado de la gula y el sentido del gusto son dos cosas muy diferentes, los peligros del primero continuamente corrompían el valor del segundo, ya que sin los placeres del gusto no habría excesos en la comida, y en consecuencia, no habría pecado.”²⁰⁴ Más que el acto de comer en sí, lo que preocupaba era que en la búsqueda de gratificación la persona permitiría que los placeres corporales sobrepasaran su raciocinio, a la par que remarcaban el estatus del gusto como un sentido menor carente de valor crítico o estético.²⁰⁵

Este enrevesado debate entre el dejarse llevar por los placeres del comer y la precaución frente a los excesos se manifiesta de forma visual en *El Gusto*, particularmente en la manera en que Brueghel y Rubens nos permitieron ver una realidad que exaltaba las experiencias sensoriales sólo para también colocar sutiles advertencias sobre las consecuencias del perderse ante dichos estímulos. El caso más evidente es el de la metarreferencia a *La Boda de Caná* de Maerten de Vos (Fig. 4) y su ubicación estratégica detrás del banquete central.

Recordemos cómo nos perdíamos en los colores de las aves rostizadas, en la textura de los pasteles, en las formas de las frutas y el apetito que nos producían. De pronto, en un cambio súbito del discurso visual, una historia sacra nos aleja del festín para remitirnos a la virtud de la medida, del controlarse a uno mismo. Colocada por encima del banquete, parece que la narración vigila y juzga desde lo alto aquello que está fuera y debajo de ella. Es lo sacro en oposición y en diálogo con lo profano. No hay que olvidar la capacidad de los espectadores del siglo XVII para ver lo simbólico en los objetos materiales y viceversa. Es así que la referencia visual al diseño de De Vos se transforma de una presentación de “un cuadro dentro de otro cuadro” a una advertencia moral, lo cual cumple con la función didáctica de los textos hechos imagen que se desarrolló en el Capítulo I. Así pues, el recuperar esta obra y oponerla con descripciones visuales de experiencias alimenticias produce metacomentarios sobre concepciones en perpetua tensión acerca del comer y los alimentos, al menos para las culturas católicas del siglo XVII: su estatus como bienes materiales y experiencias sensoriales; y su lugar ambivalente dentro de la doctrina cristiana.

²⁰³ Le Breton, *op. cit.*, p. 285. Hoffmann, *op. cit.*, p. 21 [versión digital].

²⁰⁴ “Although the sin of gluttony and the sense of taste are two very different, the dangers of the former would often corrupt the value of the latter, since without taste’s delights there would be no food excesses and therefore no sin.” *Ibid.*, pp. 16-17.

²⁰⁵ Sweeney, *op. cit.*, p. 60.

Otro ejemplo de la comida como camino a la perdición ocupa un lugar muy discreto en *El Gusto*, casi imperceptible para la mirada no atenta. Si bien puede parecer de poca importancia en una primera lectura, dentro de esta tensión espíritu-cuerpo, sacro-profano, este elemento nos transmite mucho desde la visión judeocristiana acerca de los peligros del comer, y eso es un cuadro con la historia de Adán y Eva (Fig. 25). Según las religiones abrahámicas, Eva fue la primera mujer, creada de una costilla de Adán. Ella y su pareja podían gozar de todo cuanto estuviera en el Jardín del Edén, empero, cuando una serpiente la convenció de comer el fruto de un árbol —tradicionalmente representado como una manzana (Anexo Fig. 44)—, y ella a su vez convenció a Adán de hacerlo, Dios los castigó desterrándolos del paraíso (Génesis 3: 1-23).



Fig. 25. Jan Brueghel el Viejo, Pedro Pablo Rubens, *El Gusto*, 1618, óleo sobre tabla, 64 x 109 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid. (Detalle).

Es curioso que Brueghel no plasmó la manzana dentro de la escena con Adán y Eva. Más allá de si se refiere a otro cuadro que existió en tiempos del artista, lo realmente interesante es que sin necesidad de ver la fruta los espectadores del siglo XVII entendían perfectamente la metarreferencia a dicha historia a partir del espacio —un lugar lleno de vegetación, reminiscencia al Jardín del Edén— y de los personajes —presentados como una mujer y un hombre desnudos—. Nuevamente, lo que se leía, además de una cita a una pintura, era una advertencia moral que se potencializa ante todos los elementos descriptivos que le arrebatan el protagonismo visual al relato. De nueva cuenta, lo profano

se introduce en una compleja tensión con lo sacro, tanto a nivel doctrinal como artístico, y ambos casos de forma simultánea.

Percibimos una tercera advertencia sobre los perjuicios que conlleva el comer en exceso en la misma alegoría del gusto (Fig. 24). Es posible reconocer en el semblante de la mujer una expresión de preocupación y vacilación mientras un sátiro, con expresión pícaro, le llena su copa. Una vez que asumimos la preocupación judeocristiana y antigua sobre los excesos del comer y los daños que esto puede causar en el cuerpo, no podemos evitar leer en el gesto de la mujer una actitud titubeante y reflexiva frente al exuberante banquete que tiene frente a ella. De este modo, la alegoría se interpreta como una meditación sobre las consecuencias corporales y espirituales que implican los excesos en la alimentación.

Es interesante descubrir cómo, de nueva cuenta, existen lecturas similares aunque inversas entre el objeto de estudio flamenco y el novohispano: mientras *El Gusto* nos invita en una primera lectura a perdernos en aquel mundo sensorial para posteriormente advertirnos tener cuidado y no dejarnos llevar por los placeres corporales; en *Las bodas de Caná* de Nicolás Correa lo primero que percibimos es el plano de lo sacro para después ser seducidos completamente por lo profano: el aumento tan notable de la *marginalia*, es decir, de los elementos descriptivos, nos aleja de cualquier lección moral que pudiéramos leer y nos invita a perdernos en el mundo del banquete, la fiesta y el lujo, en otras palabras, en los placeres terrenales.



Fig. 26. Nicolás Correa, *Las bodas de Caná*, 1696, óleo sobre tabla e incrustación de madre perla, 58.8 x 75.5 cm, Hispanic Society of America, Nueva York. (Detalle).

Hay una diferencia clave en cómo ambas imágenes despliegan la riqueza de sus mesas y, por ende, plasman las tensiones entre lo sacro y lo profano. *El Gusto* lo hace mayormente mediante la cantidad y lo vistoso de sus platillos, mientras que *Las bodas de*

Caná lo hace a través de objetos que remarcan el nivel de refinamiento que alcanzaban algunas reuniones, por ejemplo: saleros —en ese entonces la sal era un producto de lujo—, cubiertos, cristalería y platos individuales (Fig. 26). En estas formas de resaltar la variedad y suntuosidad en los rituales alimenticios de las élites del mundo hispánico del siglo XVII, se refuerza el estatus de los alimentos y la acción del comer como producciones y actos culturales—.

De este modo, las representaciones de comida y experiencias alimenticias, ya sea de manera visual o narrativa, son más que meros elementos secundarios o fondos dentro de las imágenes e historias. Además de referenciar su valor más básico que es el proporcionar nutrientes para vivir, los alimentos se encuentran en el centro de numerosas narraciones sacras, no sólo en el mundo cristiano sino también en muy diversas épocas y culturas.²⁰⁶ Son también el centro de debates filosóficos, tanto en la antigüedad como en el mundo contemporáneo. Son parte de ritos y experiencias culturales, así como símbolos de poder adquisitivo y posición social.

En concreto, la descripción de alimentos en oposición a una narración traducida al lenguaje visual traspasa el mundo de la teoría artística y deja claro su vínculo con el campo de la historia cultural, lo que permite forjar puentes con la filosofía, la antropología y las doctrinas religiosas. Es así que en la tradición visual flamenca compartida se percibe cómo las tensiones narración-descripción se incrementan desde la experiencia cultural y se perciben también como una oposición-diálogo entre experiencias espirituales y experiencias sensibles.

3.2. Banquetes y pinturas: las artes manuales al servicio de los discursos de poder

Antes de continuar, es pertinente que definamos qué es “el arte de la cocina”, con el objetivo de hacer más explícito los puntos de unión entre este y el arte de la pintura contenidos en *El Gusto* y *Las bodas de Caná* de Nicolás Correa. Actualmente se entiende “cocinar” como el acto de elaborar un plato de forma artesanal, es decir, requiere de conocimientos sobre las propiedades de los materiales y las técnicas de preparación, así como la posesión de los instrumentos y utensilios adecuados.²⁰⁷ A principios del siglo

²⁰⁶ Una de las historias mitológicas más antiguas es la de Gilgamesh y la Enkidu, de la cultura sumeria, en donde el segundo, tras consumir pan y cerveza, es decir, comida producida por el ser humano, se transformó de un animal salvaje en una criatura civilizada. *Ibid.*, p. 21.

²⁰⁷ Antonio García, Gloria Lapeña, “Arte y cocina: nuevas formas de expresión artística a través de los alimentos” en *Arte y sociedad. Revista de investigación*, n. 5, octubre, 2013, p. 1. En la actualidad utilizamos los conceptos “cocina” y “gastronomía” como sinónimos, sin embargo, a lo largo de la historia han poseído

XVII, “cocina” se definía, además del espacio en donde se guisaba la comida, como la acción de cocer (cuecer) alimentos como carnes, legumbres y demás productos.²⁰⁸

Ahora bien, el asunto adquiere un matiz aún más interesante al tomar en cuenta cómo se definía “cocinero” a principios del siglo XVII. El *Tesoro de la lengua castellana* dice que un cocinero “[es un] oficial de la cocina de un señor, porque la gente ordinaria no se sirve de cocineros. Estos son [artistas] liberales, pero no muy limpios; son costosísimos y gastan gran cantidad de especias, y manteca, y vino; y todo de lo demás.”²⁰⁹ De aquí sobresalen dos cosas: la primera, que el tener a alguien más para que preparara los alimentos implicaba tener un alto nivel socioeconómico; y la segunda, que los cocineros eran considerados “artistas”.

Esto queda claro al consultar tratados de cocina y repostería que se publicaron en los siglos XVI y XVII. Por ejemplo, Robert de Nola, cocinero mayor en la corte del rey Fernando de Nápoles, escribió un libro de recetas al que se refirió como “tratado del arte de su oficio”, es decir, un tratado de cocina. Dicho libro tenía la intención de ayudar a los asistentes de De Nola para que adquirieran los fundamentos en el arte de aderezar la comida y de guisar manjares y potajes.²¹⁰

Otro caso es el de Domingo Hernández, cocinero en el Colegio Mayor de San Salvador de Oviedo en Salamanca, quien desde el título de su obra, *Libro del arte de la cocina*, dejó en claro que reconocía la habilidad técnica de su disciplina, y aún más, declaró que su texto tenía la función de facilitar dichos conocimientos a aquellos interesados en practicarla.²¹¹ Sobre esto último resalta el interés del cocinero por difundir y perpetuar los alimentos y recetas que, desde su punto de vista, eran usuales y necesarios en las mesas de los príncipes y señores. Entre estos estaban cortes de lechones, cortes de liebres y conejos, cortes de pierna, estofado de carnero, empanadas rellenas de carnero, ternera o pichones; perdices, capones, pollo asado, riñones de vaca, arroz con leche, caldo de lentejas, peces como el atún, el besugo, el mero y el barbo; anguilas, langostas, peras, melocotones, membrillos, entre muchos, muchos más alimentos.²¹²

distintos matices, especialmente en lo que respecta a técnicas y utilidades. Algunas personas definen la gastronomía como un proceso artesanal que eleva la comida a un acto cultural simbólico. Carlos Iglesias, “Historia y gastronomía” en *Ábaco*, n. 57, 2008, p. 63.

²⁰⁸ Covarrubias, *op. cit.*, pp. 231-232 [en formato digital].

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 232.

²¹⁰ Robert de Nola, *Libro de guisados, manjares y potajes*, Zaragoza, Pedro Bernus, 1568, f. 2v.

²¹¹ Domingo Hernández de Maceras, *Libro del arte de la cocina*, Salamanca, Antonia Ramirez, 1607, s.p.

²¹² *Ibid.*, pp. 143-150.

Si ponemos atención, identificaremos que varios de estos comestibles fueron plasmados en *El Gusto*, algo muy pertinente con su función original de reflejar la cultura sensorial en la corte de los soberanos de los Países Bajos españoles. Es así que se identifican similitudes entre la pintura y la cocina, al menos en el mundo hispánico del siglo XVII: su percepción como arte (existencia de técnicas), la publicación de tratados y su lugar al servicio de las cortes y casas más pudientes.²¹³

Aunque en los albores de nuestra historia el alimentarse era una práctica que tenía como único objetivo satisfacer una necesidad física primaria, con el paso del tiempo los humanos dejamos de comer sólo alimentos crudos y aprendimos a cocinarlos. Aquellos primeros *Homo sapiens* que lograron controlar el fuego y crearon los primeros caldos comenzaron nuestra travesía para convertir el comer y el cocinar en actividades variadas, complejas y cargadas de significados.²¹⁴ Es decir, alimentarse se transformó en un acto cultural. Por todo el mundo se descubrieron diversos métodos para mejorar el sabor y consistencia de los alimentos, tanto de origen vegetal como animal, así como distintas maneras de presentarlos.²¹⁵

En el siglo XVI el comer adquirió nuevos niveles de refinamiento dentro de las cortes y hogares europeos, lo que promovió la creación de nuevos rituales que complejizaron aún más dicha actividad, entre ellos los horarios para las comidas y el uso de mesas, manteles, servilletas, vajillas, vasos, cubiertos y demás utensilios.²¹⁶ De esta forma, comer alimentos producidos y atravesados por el ingenio humano dejó de implicar meramente la ingesta de nutrientes y se transformó en un medio para reafirmar la identidad económica, social, política e incluso religiosa de ciertas personas y grupos, varios de los cuales empleaban a cocineros y ciertos ingredientes como parte de sus discursos de poder.

Tras estas puntualizaciones, es posible interpretar las entradas a las cocinas en *El Gusto* y *Las bodas de Caná* como ventanas que nos dejan echar un vistazo dentro de los espacios de trabajo de estos cocineros-artistas (Fig. 20 y 21). En ambos casos las

²¹³ Otro aspecto que le interesó a los cocineros en sus tratados fue la salud. Por ejemplo, Robert de Nola señaló que varias de sus recetas estaban destinadas a los enfermos. De Nola, *op. cit.*, p. 2. Sobre este tema resaltan textos que reflexionan sobre las repercusiones del cacao y el chocolate en la salud e incluso en los regímenes religiosos. Ver Antonio Colmenero de Ledesma, *Curioso tratado de la naturaleza y calidad del chocolate*, Madrid, Francisco Martínez, 1631, 26 p. Antonio de León Pinelo, *Question moral: si el chocolate quebranta el ayuno eclesiástico*, Madrid, viuda de Juan González, 1636, 288 p.

²¹⁴ Paulina Monroy de Sada, *Introducción a la gastronomía*, México, Editorial Limusa, 2002, p. 9.

²¹⁵ *Ibidem.*

²¹⁶ *Ibid.*, p. 10. Cecilia Isabel Gutiérrez de Alva, *Historia de la gastronomía*, México, Red Tercer Milenio, 2012, pp. 99-100.

cocineras y el cocinero se encuentran cerca de un fogón y están en el medio de la cocción y elaboración de los alimentos, entendidos ahora como efímeros artículos de lujo, que enaltecerán y aumentarán los banquetes que toman lugar en el centro de sus respectivos cuadros. Ahora, además de las pinturas, los platillos, bebidas y utensilios que forman parte del ritual de la comida son considerados vehículos para mostrar el buen gusto y refinamiento de la corte archiducal de Isabel Clara Eugenia y Alberto de Austria, así como de una opulenta residencia novohispana del siglo XVII.



Fig. 27. Jan Brueghel el Viejo, Pedro Pablo Rubens, *El Gusto*, 1618, óleo sobre tabla, 64 x 109 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid. (Detalle).



Fig. 28. Jan Brueghel el Viejo, Pedro Pablo Rubens, *El Gusto*, 1618, óleo sobre tabla, 64 x 109 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid. (Detalle).

A partir de aquí surge un nuevo nivel de relación entre elementos considerados sacros, es decir, propios de los espacios humanos, y aquellos entendidos como profanos por pertenecer al medio natural. En *El Gusto* se crea una interesante tensión entre objetos que podemos denominar como culturales o “civilizados” —aquellos que han sido transformados por manos humanas (Fig. 27)— y las representaciones de lo natural o “lo salvaje” —la entrada a un bosque y diversos animales (Fig. 28)—. Empero, dicha oposición no es completamente tajante. De forma parecida a los límites entre los elementos narrativos y descriptivos, las fronteras entre el mundo de la cultura y el de la naturaleza son ambiguas: existen diferenciaciones, sí, pero también continuidades visuales, discursivas y culturales.²¹⁷

Sobre la tensión que existe entre el escenario civilizado y el natural, se debe aclarar que el segundo no es un mundo completamente salvaje: el castillo de Tervuren, representado en el fondo, indica que el bosque que lo rodea estaba reservado para actividades de cacería, un ejercicio exclusivo de los nobles cuya restricción reforzó el gobierno de Isabel Clara Eugenia y Alberto tras su llegada al poder como soberanos de los Países Bajos españoles.²¹⁸ Asimismo, la mayoría de los animales que plasmó Brueghel son trofeos de cacería —faisanes, ciervos, jabalíes y liebres—. Además de ser por sí mismos indicadores de nobleza, estos también se utilizaban en extravagantes y exclusivos platillos. De ello resulta la siguiente interpretación: los animales, excepto aquellos domesticados como los perros y los gatos que asistían a los humanos en su dominación sobre otras especies, no podían ocupar un lugar en el mundo de la cultura cortesana; solamente se les asignaba algún valor si su carne había sido domada o transformada de alguna manera, entre ellas por los cocineros.²¹⁹ Era la cultura, lo humano, que consumía a la naturaleza.

Esta idea puede verse en *El Gusto* a partir de la posición céntrica del banquete en la composición: lo que conecta ese mundo semisalvaje con el mundo del artificio es el

²¹⁷ En el siglo XVII “naturaleza” o “natura” se asociaba generalmente con el orden divino de todas las cosas, es decir, se experimentaba como todo aquello que había creado Dios. Además, todo aquello considerado “natural” se oponía forzosamente a lo artificial, es decir, a aquello creado y transformado por los seres humanos. Covarrubias, *op. cit.* p. 574 [en formato digital].

²¹⁸ Luc Duerloo, “The Hunt in the Performance of Archducal Rule: Endurance and Revival in the Habsburg Netherlands in Early Seventeenth Century” en *Renaissance Quarterly*, Vol. 69, n. 1, 2016, p. 119.

²¹⁹ Marvin Harris realizó varias reflexiones respecto a los motivos por los cuales en los países occidentales comer perro se interpreta como una acción aberrante. Entre estas rescató que los occidentales se abstienen de comer aquellos animales que cuyos servicios prestados tienen mucho más valor que su carne, entre ellos los perros, los gatos y los caballos. En el siglo XVII, entre dichos servicios estaban la protección, la caza, el pastoreo, la captura de roedores y fungir como símbolos de pompa y lujo. Harris, *op. cit.*, pp. 224-225, 230, 238, 240.

acto de crear y diseñar platillos. Esto se interpreta de la siguiente manera: los alimentos son el resultado de la habilidad y las técnicas que permiten a nuestra especie transformar la naturaleza. Carlos Iglesias inclusive señaló que los humanos, al cocinar sus alimentos, y en consecuencia alterar su estado natural, están, en cierto modo, consumiendo algo *humano*, es decir, un producto cultural.²²⁰ La naturaleza y la animalidad se experimentan como otredades frente a la humanidad, con fronteras que siempre están en constante peligro.²²¹ De esta forma, apreciamos una contraposición entre algo percibido como sacro, la cultura, y algo considerado profano, la naturaleza.

Asimismo, a través del acto de cazar, cocinar y posteriormente consumir ciertos animales y productos se detona una condición sociopolítica. Este discurso se percibe en el ciclo de *Los Cinco Sentidos* al señalar otra de las funciones originales de la serie: fungir como vehículo de propaganda dinástica.²²² Esto queda en evidencia con la representación del castillo de Tervuren en *El Gusto*, puesto que, como un terreno de caza, era signo del poder y soberanía de los archiduques, y por ende de la Casa Habsburgo, sobre el territorio y sus bienes.²²³

El modelo que apelaba a la interpretación de ciertas experiencias alimenticias como vehículos de discursos de poder también tenía nexos con la teoría artística del siglo XVII. Para comprender esto, tenemos que tener en cuenta que en ese entonces las artes, como reminiscencias al acto creador del Dios judeocristiano, implicaban un dominio y perfeccionamiento de la naturaleza. No era solamente el imitarla, sino que se hablaba de una transformación sofisticada y “artificiosa” (humana) de esta.²²⁴ Entre los ejemplos más evidentes están los jardines, sin embargo, la pintura y la cocina también tenían sus modos de “perfeccionar” la realidad.²²⁵

Tomemos como ejemplo de esto último el distinto estado en que se muestran dos pavorreales en *El Gusto*: aquel que se encuentra dentro del grupo de la naturaleza muerta,

²²⁰ Iglesias, *op. cit.*, p. 60.

²²¹ Le Breton, *op. cit.*, p. 334.

²²² Welzel, *op. cit.*, pp. 91-92.

²²³ *Ibid.*, p. 86. Debemos tener en cuenta que el interés por remarcar la soberanía de Isabel Clara Eugenia y Alberto de Austria sobre los Países Bajos españoles se debía a que Felipe II de España había segregado este territorio de la Corona Española en 1598, para entregárselo a su hija como herencia para gobernarlo como una entidad independiente. Dicho régimen estaba precedido por un tiempo de guerra y crisis política, económica y cultural, por lo que los archiduques buscaron a toda costa afianzar y difundir su soberanía, empleando imágenes como propaganda de su legitimidad política. *Ibid.*, pp. 82, 94.

²²⁴ Checa y Morán, *El barroco*, p. 126. Alpers, *El arte de...* p. 159.

²²⁵ Fernando Checa y Miguel Morán escribieron sobre los jardines del siglo XVII: "imagen de la Naturaleza no sólo dominada, sino también medida, racionalizada y ordenada. [...] imágenes de la Naturaleza racionalizada y concebida como escenario apto para la visualización de los fastos de la Monarquía absoluta." Checa y Morán, *El barroco*, p. 127.

con su ojo cerrado y sus músculos relajados, reafirma su calidad de presa muerta. Por el contrario, el pavorreal presentado en la mesa del banquete, emplatado como un pastel, se mantiene erguido y con las alas extendidas. Esta es una referencia visual a un platillo común para de la nobleza en la Edad Media: “[se] presentaban entremeses preparados para alimentar la mirada de los invitados: [...] Los cisnes o los pavorreales se presentaban con su plumaje. Se les quitaba cuidadosamente su piel antes de asarlos y antes de llevarlos a la mesa la volvían a colocar.”²²⁶ Además de remarcar el vínculo entre el sentido del gusto y la vista, en este detalle se manifiesta el poder del ser humano, específicamente de cocineras y cocineros, para transformar la naturaleza, ya que incluso son capaces de “brindar vida” a un cadáver, lo que demuestra sus habilidades cuasidivinas de creación.

De forma similar al arte de la cocina, el arte de la pintura y sus producciones también eran un medio para manifestar la superioridad de la condición humana frente al resto de la naturaleza. Este fenómeno fue simultáneo al proceso mediante el cual pintores y tratadistas buscaron el reconocimiento de la pintura como un arte liberal, y por consiguiente, declaraban también su superioridad sobre todas las artes mecánicas.²²⁷ Sobre esto, Svetlana Alpers escribió:

Al concentrarse en la representación de materiales y objetos artificiales —las sedas de Ter Borch, los tapices y espinetas de Dou, Metsu, Mieris, incluso el pan en el caso de Vermeer— esos artistas están claramente pregonando su maestría como artesanos supremos de todos los que ellos representan. El tapiz del tejedor, el vidrio del soplador, los azulejos del ceramista, incluso el pan del panadero: todo pueden hacerlo suyo y contrahacerlo en pintura. La ostentación del virtuosismo que tan a menudo encontramos en esos pintores holandeses es una ostentación de técnica de representación.²²⁸

Si bien la cocina del siglo XVII también produjo tratados y recetarios, nada parece indicar que en el mundo hispánico de principios de esa época se le reconociera como un arte equiparable a la pintura.²²⁹ Entonces, la pintura declaraba ser superior a esta y a todas las demás artes por ser capaz de imitar y “perfeccionar” todo tipo de objetos y producciones artesanales, entre ellas la comida preparada por los cocineros. De tal suerte que, al representar con tal precisión comestibles como galletas, pasteles y pollos

²²⁶ Le Breton, *op. cit.*, p. 259.

²²⁷ Esta cuestión fue desarrollada con mayor profundidad en el Capítulo I.

²²⁸ Alpers, *El arte de...*, p. 172.

²²⁹ Magalí Ortiz Martín, “La experiencia gastronómica en el siglo XVII: el *Arte de cocina* de Martínez Montañó” en Carlos Mata Induráin y Miren Usunáriz Iribertegui (coords.), *“Mellior auro”*. *Actas del IX Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2019)*, España, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2020, p. 254.

rostizados; y espacios como cocinas y banquetes, lo que hizo Jan Brueghel el Viejo fue declarar la supremacía de la pintura sobre el arte de la cocina. Es el triunfo del sentido de la vista sobre el sentido del gusto, algo muy *ad hoc* con la jerarquía de los sentidos en el siglo XVII.



Fig. 29. Raphaël Sadeler I (tomado de Maerten de Vos), *Boda en Caná (Bruiloft te Kana)*, ca. 1583-1588, grabado en papel, 19.6 x 14.5 cm, Rijksmuseum, Ámsterdam.

Esta puede ser otra interesante respuesta al porqué tanto Brueghel como Nicolás Correa decidieron destacar la presencia de las cocinas en sus diseños (Fig. 20 y 21). Si prestamos atención a la obra original de Maerten de Vos (Fig. 3) y a muchas otras versiones y grabados que a partir de ella se hicieron (Fig. 11, 29; Anexo Fig. 45-49), los huecos en los extremos de las composiciones suelen conducir a patios o hacia interiores neutros; no notamos indicios explícitos de que lo que se encuentra detrás de los comedores sean cocinas. Sin embargo, en *El Gusto* y en *Las bodas de Caná* se elimina cualquier ambigüedad y se declara expresamente que estas habitaciones son los espacios de trabajo de cocineras y cocineros, en donde además se plasma una parte del proceso creativo de estos artesanos.

Es curioso que a pesar de las distancias en los contextos de producción, los artistas hayan decidido reconocer la presencia de estos espacios. Como una especie de

metacomentario que sólo cobra sentido al oponer las cocinas de los fondos con los banquetes centrales, parece que en ambos casos se interesaron por describir el proceso de preparar los alimentos, servirlos y degustarlos. Describieron de manera visual todo lo que implicaba y rodeaba el comer en su época: los materiales, los fogones, los utensilios, las mesas, los comedores, el servicio —los sirvientes en la imagen novohispana y el sátiro en la flamenca— y, por supuesto, los comensales. En otras palabras, a partir de las naturalezas muertas invertidas y de las metaimágenes se transmiten experiencias alimenticias que brindan pistas para estudiar las ideas, historia y cultura de la alimentación en los grupos de élite del mundo hispánico del siglo XVII.

La representación de cocineros y cocineras es un tema recurrente en la tradición artística flamenco-holandesa, específicamente, en las pinturas que retratan la vida cotidiana —entre las que se encuentra *La cocinera en la despensa* de Frans Snyders (Fig. 15)—. Aquí resalta una aparente paradoja *praxis*-teoría, pues a pesar de que los pintores declararon la superioridad de la pintura sobre todas las demás artes, las cocinas, cocineras y cocineros fueron los protagonistas de numerosos cuadros. Esto era posible ya que, como se ha mencionado anteriormente, se respondía a un contexto local cuyo interés por describir la realidad mediante el sentido de la vista y con posibilidades de diálogo entre distintos oficios permitió mantener cierta agencialidad temática y de *praxis* frente al canon italo-narrativo.

Sobre los potenciales símbolos y discursos de poder implicados en la creación de platillos y pinturas, lo que debemos considerar es que ambas disciplinas, la pictórica y la culinaria, son lenguajes. Joan Minguet afirmó que la cocina, como cualquier lenguaje, tiene dos puntos de inflexión: el del creador y el del receptor.²³⁰ Por ende, los símbolos y discursos contenidos en los materiales y técnicas para la elaboración de comestibles, así como en las imágenes, se manifiestan a partir del horizonte de producción. Quién los creó, dónde, cuándo y para quién son elementos esenciales al intentar recrear los significados y utilidades que poseían los bienes materiales según su contexto de creación.²³¹ En esa medida, es importante tomar en cuenta la existencia de un círculo social que entendía y legitimaba los discursos transmitidos en los platillos y en las pinturas.

²³⁰ Minguet. *op. cit.*, p. 150.

²³¹ En esa medida, existe un círculo social que legitima los productos creados a partir y para dicho grupo, que parte generalmente de los recursos formales: colores, formas, texturas, diseño, entre muchos otros. *Ibid.*, p. 152.

Si bien esto último es un tanto complicado para el caso de *Las bodas de Caná* debido a la escasez de información sobre quienes fueron sus comitentes y posteriores espectadores, en el caso de *El Gusto* —y de la serie de la cual forma parte— sabemos que su público original eran cortesanos de los Países Bajos españoles y España.²³² Si bien las realidades entre ambas cortes tenían sus rasgos distintivos, no debemos pasar por alto que las dos estaban dominadas por la Casa de Austria —Isabel Clara Eugenia fue infanta de España, hija del rey Felipe II—, por lo cual compartían ciertas similitudes en la interpretación y representación de símbolos y discursos. De esta manera, los alimentos representados en *El Gusto* no son meras alusiones a vegetales, animales y platillos. A los ojos de sus espectadores originales estos se convertían en símbolos del poder dinástico de los Habsburgo. Por ejemplo, el pavorreal y el cisne eran animales asociados a la nobleza, ya que se utilizaban para representar los atributos de los soberanos, al menos desde el siglo XV.²³³

A lo largo de este capítulo nos adentramos brevemente en las formas en que *El Gusto* y *Las Bodas de Caná* de Nicolás Correa nos hablan acerca de su posición como vehículos de discursos de poder, de propaganda dinástica y de la calidad de sus comitentes, al mismo tiempo que nos revelan la intrincada relación de las artes, en este caso la pintura y la cocina, con la naturaleza. Los metadiscursos de ambas imágenes, aunque aluden a descripciones visuales, narraciones y alegorías de manera distinta, convergen en su tratamiento de temas sobre experiencias alimenticias.

Cabe volver a remarcar que, así como la cultura visual, la cultura alimenticia es histórica. Los códigos para interpretar que lo plasmado en una imagen hace referencia a un platillo o a un comestible, a algo apetitoso o a algo desagradable, cambian según la zona geográfica, la temporalidad, las tradiciones culinarias —familiares y regionales—, el lenguaje verbal e incluso las preferencias personales.²³⁴ Evidentemente, esto lleva a afirmar que, así como entre las experiencias textuales y visuales, los procesos entre las experiencias visuales y alimenticias son paralelos mas no simétricos, lo que hace imposible que una fuente encierre en su totalidad cualquiera de los tres fenómenos. Es por ello que si bien las imágenes son fuentes admisibles para la historia de la alimentación, o los tratados de cocina para la filosofía del gusto, debemos mantener

²³² En 1636, dieciocho años después de la creación de la pieza, la serie completa ya se encontraba en la corte española. Welzel, *op. cit.*, p. 96.

²³³ *Ibid.*, p. 86.

²³⁴ Minguet, *op. cit.*, p. 149.

ciertas precauciones a riesgo de caer en aseveraciones perjudiciales como el creer que el sentido de la vista o el del gusto engloban completamente nuestra forma de conocer la realidad. De lo contrario, caeríamos en aquello de lo que tanto rehuyeron los teóricos adscritos al giro pictorial.

En un principio, cuando omitimos la historicidad de estos tres tipos de experiencias —verbales, visuales y alimenticias— nos podía resultar extraño que advertencias de la doctrina cristiana coexistieran con discursos visuales que exaltaban la riqueza material y los disfrutes terrenales. Empero, una vez rescatamos la condición de ambos objetos de estudio como metaimágenes dialécticas y sus alcances como aparatos culturales móviles —que tiene la capacidad de moverse a través de fronteras de discursos—²³⁵, reconocemos que los espectadores del siglo XVII estaban ampliamente instruidos en la lectura paralela de elementos narrativos y descriptivos, de historias sacras y escenas de la vida cotidiana, de atributos divinos y terrenales, sin que estos necesariamente se interpretaran como mundos totalmente divididos.

El aceptar la ambigüedad de los límites entre lo sacro y lo profano, tanto en el quehacer artístico del siglo XVII como en los estudios visuales contemporáneos, permite que analicemos las imágenes y el arte de la cocina desde una perspectiva mucho más rica y multidisciplinaria. Nos permite dejar de ver a los estudios visuales como una disciplina monolítica que sólo ha de poner atención en el sentido de la vista al acercarse a sus objetos de estudio. Una vez hemos aprendido que todos los sentidos están íntimamente interconectados, el tener presente la manera en que el sentido del gusto impacta en nuestra forma de leer una imagen se vuelve un asunto de gran importancia. En otras palabras, el gusto afecta el cómo vemos una imagen, tanto en el siglo XVII como en el presente.

Esto representa interesantes oportunidades para estudiar, desde diferentes posturas metodológicas, imágenes como la pareja y la serie de los *Cinco Sentidos*. (Fig. 2; Anexo Fig. 36-41) y *Las bodas de Caná* de Nicolás Correa, en donde se manifiesta un profundo interés por plasmar, de manera visual, nuestra relación con los sentidos y las experiencias alimenticias. Es así que se presenta una nueva posibilidad de análisis de la imagen desde el giro pictorial, en el cual no únicamente se problematiza la relación entre el lenguaje textual y el lenguaje visual y entre la imagen y los espectadores, sino que además añadimos nuevos elementos a la ecuación: las (re)presentaciones de alimentos, de experiencias alimenticias y del sentido del gusto.

²³⁵ Sobre las imágenes como aparatos culturales móviles, ver: Mitchell, *op. cit.*, p. 50.

Es sorprendente que toda esta serie de elaboradas reflexiones partiera del cuestionar el lugar de las mesas, las cocinas y las narraciones dentro de los cuadros. No olvidemos que, tal y como dijo W. J. T. Mitchell al recuperar ideas de Michel Foucault, a las metaimágenes les basta con dos elementos para desencadenar una relación infinita de metacomentarios.²³⁶ Aquí fueron suficientes dos banquetes. Esto es una respuesta contundente para aquellos que tanto en el pasado como en el presente demeritan a las naturalezas muertas y a las producciones visuales novohispanas del siglo XVII. Más allá de ser simples representaciones de frutas, interiores y platos; o de sólo representar temas evangélicos, estas imágenes se insertan y dialogan con intrincados y amplios debates teórico-artísticos, filosóficos, culturales, doctrinales, político-sociales y alimenticios, por nombrar algunos.

Al reconocer la complejidad y agencialidad de las imágenes insertadas en la tradición visual flamenca del siglo XVII, sean americanas o europeas, podemos identificar cómo es que los mecanismos que estas usaban para interactuar e impactar en nuestra realidad siguen vigentes después de casi cuatrocientos años. Su mundo y el nuestro aún colisionan, y ellas aún tienen poder sobre nuestros sentidos.

²³⁶ *Ibid.*, p. 13.

Reflexiones finales

Si bien en primera instancia el tema de las metaimágenes novohispanas y flamencas puede parecer limitado, todo hasta ahora indica lo contrario: este es un tema con muchas aristas, diálogos y niveles que pueden y deben abordarse desde la interdisciplina. Estos objetos de estudio trascienden fronteras geográficas, culturales y temporales; y los problemas que parten de su análisis son tan interesantes y complejos que es inevitable quedar embelesados ante las posibilidades que representan. Una de estas es, precisamente, los estudios de caso comparativo.

Si algo ha quedado en evidencia tras las diversas comparaciones entre *Las bodas de Caná* de Nicolás Correa y *El Gusto* de Jan Brueghel el Viejo y Pedro Pablo Rubens, es que ambas, a pesar de la distancia entre sus respectivos contextos de producción, comparten mucho más de lo que solemos reconocer los espectadores del siglo XXI. Teoría textual, teoría visual, códigos pictóricos, temas, funciones, tensiones entre elementos narrativos y descriptivos, juegos entre planos, debates doctrinales, discusiones sensoriales y filosóficas... son algunos de los aspectos que conectan ambas imágenes a través del Atlántico y de los extremos del siglo XVII. Sin embargo, y como ya se ha declarado, aún queda mucho por explorar.

Dicho esto, esta investigación no se plantea como un análisis de caso terminado, sino como un primer escalón en los estudios comparativos entre metaimágenes novohispanas y flamencas del siglo XVII, y por qué no, su impacto en el quehacer artístico novohispano del XVIII. Entonces, el siguiente paso, a partir de las reflexiones presentadas en cada uno de los capítulos, es ahondar en las teorías visuales que contienen ambas imágenes, enriquecer su microhistoria —principalmente la del enconchado— e intentar cubrir ciertos aspectos no considerados por la historiografía, lo que seguramente brindará una perspectiva más extensa y detallada de los diálogos metavisuales entre Nueva España y Flandes, así como su estudio en territorio mexicano.

Estas conclusiones no pretenden ser meramente un resumen general de todo lo abordado en capítulos anteriores. Más bien se busca señalar ciertas observaciones sobre temas, ideas, metodologías y posturas epistémicas que nos permitirán profundizar aún más en cuestiones como los estudios sobre la materialidad —particularmente sobre los enconchados—, el quehacer artístico novohispano —en especial el proceso creativo de Nicolás Correa—, la tradición y teoría visual compartidas entre Flandes y Nueva España en el siglo XVII, las relaciones entre experiencias verbales y visuales con experiencias

alimenticias y las metaimágenes novohispanas en general, cuyo estudio también nos revela bastante acerca de nuestra propia relación con las (meta)imágenes de hoy en día.

Comencemos con los estudios materiales. En un inicio se resaltó que los análisis especializados en soportes con incrustaciones de concha nácar se encontraban en la *marginalia* de los estudios sobre imágenes novohispanas, al menos hasta el último tercio del siglo XX.²³⁷ No eran consideradas exactamente pinturas y algunas personas las tacharon de meras “artes decorativas”; en consecuencia, se asumía que estas piezas solamente cumplían una función ornamental.²³⁸ La aceptación general del término “enconchado” nos interesa pues reafirma que la característica distintiva de estos objetos es su materialidad. Llamar la atención sobre esto puede resultar una obviedad, empero, permite resaltar un aspecto clave del interés visual que estas obras tuvieron para sus dueños y que se relaciona con su materialidad: el brillo y grado de ornamentación. Es decir, el valor que los espectadores del siglo XVII depositaban en los enconchados se debía a su materialidad, y en consecuencia, a su técnica.

Investigadores como Pablo Amador Marrero resaltaron la importancia de estudiar la materialidad de este tipo de producciones y cómo se insertaban dentro de los múltiples intercambios artísticos en el mundo hispánico.²³⁹ Si bien las técnicas eran de origen asiático, en el siglo XVII los objetos con incrustaciones de madreperla eran asociados estrechamente con el Nuevo Mundo, más si consideramos que varios de estos fueron producidos en este territorio.²⁴⁰ Consecuentemente, los enconchados son interpretados, *grosso modo*, como una fusión de técnicas asiáticas con temas europeos en suelo americano. Aquí percibimos la posibilidad de trabajar estas imágenes a partir de conceptos como la identidad y la otredad, en la medida en que para los americanos “lo otro” era lo asiático, y a su vez, ambos cumplían el rol de “lo exótico” a ojos de los europeos. De esta forma, vemos cómo la materialidad de las imágenes, su presencia física, se vincula con las representaciones e interacciones entre distintas identidades culturales y artísticas.

Asimismo, la materialidad nos permite interpretar de manera más precisa las microhistorias contenidas en las imágenes mismas, y así ir más allá de aquello que nos comparten los textos, o en casos como *Las bodas de Caná*, dialogar con ellas a pesar de

²³⁷ Amador, *op. cit.*, p. 115.

²³⁸ Rivero Lake, *op. cit.*, p. 11.

²³⁹ Amador, *op. cit.*, pp. 103-127.

²⁴⁰ *Ibid.*, pp. 103, 115.

la escasez de fuentes textuales. En palabras de Amador: “La dimensión material de una imagen encierra, a veces de manera imperceptible a primera vista, las huellas de la vida de ese objeto.”²⁴¹ Es por ello que recuperar la materialidad de los enconchados implica recuperar su historicidad y cualidad como objetos culturales móviles.²⁴²

De igual modo, solemos analizar este tipo de producciones únicamente en su estado final —si es que existe tal cosa— e ignoramos que para llegar a dicha condición hubo un procedimiento de por medio.²⁴³ Por lo tanto, recuperar la materialidad y técnica de las imágenes nos permite considerar el proceso creativo de los artistas que quedó registrado en su *techné*, así como la cultura visual en la que estos se insertaban y con la cual dialogaban. Esto es posible en piezas de la calidad de *Las bodas de Caná*, puesto que su técnica y uso de materiales no surgió de la espontaneidad, sino de una meticulosa planificación en donde el diseño previo y la ubicación anticipada de cada incrustación eran pasos necesarios para asegurar el resultado final.



Fig. 30. Miguel González, *San Felipe*, finales del siglo XVII a principios del XVIII, óleo, temple e incrustaciones de concha nácar sobre tabla, 84,8 x 106,2 cm (con marco), Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán.

Existe poca información respecto a los procesos de elaboración y materialidades de estas piezas. Entre aquellos que Sonia Ocaña rescató está un análisis material

²⁴¹ *Ibid.*, p. 103.

²⁴² Mitchell resaltó cómo las metaimágenes son “piezas de aparato cultural móvil”. Mitchell, *op. cit.*, p. 50.

²⁴³ Svetlana Alpers manifestó el interés por conocer al artista durante el proceso de realización de su obra a través de un análisis y ejercicio contrastivo de sus producciones. En su caso estudió a Rubens a través de una serie de imágenes que presentaban a la figura de Sileno. Alpers, *La creación de...*, pp. 117-181.

elaborado en 1990 por Alejandro Huerta sobre la tabla *San Felipe* de Miguel González (Fig. 30):

el soporte es cedro blanco, reforzado en la parte posterior con una tela. [...] La base de preparación consiste en una capa porosa de yeso aglutinado con cola animal, la capa de impregnación también es de cola animal. La imprimatura es muy fina y está hecha al temple, de blanco de plomo y blanco de España, con impurezas de negro carbón. En la capa pictórica se usan resinas de cobre, negro de carbón, blanco de plomo, laca de granza, cinabrio, siena tostado, negro de humo, polvo de oro, y sombra natural. El aglutinante es temple, excepto en las encarnaciones y el color del pelo, que son oleosos. Al parecer, el adhesivo de las placas de nácar es la goma laca.²⁴⁴

Un estudio similar respecto a *Las bodas de Caná* podría revelar interesantes datos sobre cómo Nicolás Correa trabajó los materiales que tenía a su alcance, la calidad de sus comitentes y su posición socioeconómica y gremial. También ofrecería la oportunidad para desarrollar un trabajo interdisciplinario con colegas provenientes de los campos de la química, la física y la conservación-restauración, ello con el objetivo de expandir los estudios sobre los enconchados y, particularmente, sobre el proceso creativo de Nicolás Correa.²⁴⁵

El interés por investigar sobre los procesos de creación de los artistas no se limita al campo de los estudios materiales. Ello también nos permite considerar las teorías textuales y visuales que atraviesan y rodean las imágenes, los lenguajes visuales que manejaron los artistas, los diálogos entre tradiciones y géneros pictóricos y las condiciones del mercado del arte en el contexto de creación de las piezas artísticas. Con excepción de la situación del mercado de enconchados a finales del siglo XVII, todos estos puntos se abordaron a lo largo de cada capítulo. Es por ello que este aspecto representa otra pregunta aún por responder sobre *Las bodas de Caná* de Nicolás Correa.

Ahondar en las características comerciales de este tipo de piezas implica la oportunidad de interpretar los conocimientos de Nicolás Correa sobre las demandas y movimientos en el mercado del arte novohispano, específicamente sobre los enconchados, a finales del siglo XVII y principios del XVIII. En consecuencia, podría significar una posible luz respecto a quienes fueron los dueños originales de esta pieza,

²⁴⁴ Ocaña, “Enconchados: gustos, estrategias...”, pp. 80-82.

²⁴⁵ Sobre la necesidad de promover trabajos interdisciplinarios en los estudios del arte novohispanos, ver: Amador, *op. cit.*, p. 103.

permitiéndonos comenzar un rastreo para conocer cómo esta imagen novohispana terminó en Nueva York y en posesión de la Hispanic Society of America. Bien lo expresó Rafael López Guzmán: “Importante es conocer las razones de la llegada de estas obras [novohispanas a territorio español], que tienen que ver con los contextos en que se producen y con el espacio concreto al que se envían, quiénes son los propietarios que, a veces, las acompañan y, en definitiva, cuáles son los objetivos de mecenazgo y movilidad que subyacen tras las mismas, entre la creación y el lugar de destino.”²⁴⁶

Sonia Ocaña nos dio un primer vistazo de dicho potencial al analizar brevemente *Las bodas de Caná* de Nicolás Correa en uno de sus artículos:

El artista [Correa] adapta cuidadosamente la labor pictórica para lucir al máximo el brillo del nácar —reservado a la escena, pues la obra no tiene marco enconchado. El efecto es poco común debido al contraste entre el inusual fondo negro y el brillo de los pequeñísimos fragmentos de nácar empleados con profusión [...] De las más de 250 obras conocidas, esta es la única que se vale de un fondo negro para potenciar la luminosidad de la concha; al parecer, este recurso no fue usado por los González.²⁴⁷

Este último detalle es importante ya que la familia González acaparó los encargos de enconchados más importantes a finales del siglo XVII y principios del XVIII.²⁴⁸ Esto brinda pistas acerca de cómo Correa respondía a las tendencias del mercado de enconchados en dicho contexto, e incluso deja entrever su deseo por manifestar su habilidad creativa e inventiva (*inventio*) frente a otros artistas, ya fueran coetáneos, como los González, o trasatlánticos, como los flamencos —ya identificamos los diálogos que Correa mantuvo con Rubens y De Vos—, un deseo que también presentaron artistas contemporáneos a él como Cristóbal de Villalpando y Juan Correa.²⁴⁹ En otras palabras, podemos identificar un fuerte sentido de identidad y originalidad que los artistas novohispanos de finales del siglo XVII plasmaron en sus obras mediante la *techné*.

Ahora bien, algunas posturas defenderán que investigaciones más minuciosas sobre el proceso creativo de Nicolás Correa deberán esperar hasta que se identifiquen inventarios o fuentes textuales, si es que las hay, que explícitamente nos hablen de ello.

²⁴⁶ Rafael López Guzmán, “Introducción” en Rafael López Guzmán (ed.), *Tornaviaje* Madrid, Museo Nacional del Prado, 2021, p. 15.

²⁴⁷ Ocaña, “Enconchados: gustos, estrategias...”, pp. 89-90. El marco actual del enconchado es de madera oscura con unas sencillas molduras doradas; El sí este es su marco original o si es que acaso fue le fue modificado, cuándo, dónde y por qué son interrogantes que quedan abiertas para futuras investigaciones.

²⁴⁸ *Ibid.*, pp. 87, 90.

²⁴⁹ Hyman, *op. cit.*, pp. 103-135.

Sin embargo, ya vimos que gracias a actitudes epistémicas como el giro pictorial — reconocer la presencia física (agencialidad) de las imágenes y su cualidad como bienes culturales— es posible recrear parcialmente dichos fenómenos. En otras palabras, las imágenes que se conservan hasta nuestro presente, entre ellas *Las bodas de Caná*, son fuentes de gran valor en la travesía por intentar comprender quién era y cómo trabajaba Nicolás Correa, sin depender enteramente de la disponibilidad de fuentes textuales, algo de gran urgencia si contrastamos lo poco que se sabe de él frente a lo que se ha escrito de otros artistas, entre ellos su tío.²⁵⁰

En concreto, todas las creaciones de Correa son piezas que, analizadas de forma simultánea, nos pueden aportar preciada información sobre la vida y obra que se ha perdido de este artista.²⁵¹ Después de todo, a lo largo de esta investigación fue evidente la cantidad y calidad de datos que pueden leerse y rastrearse a partir de un ejercicio de caso comparativo: conocimientos teóricos —textuales y visuales—, habilidades técnicas (*techné*), cultura visual, posición socioeconómica, posturas filosóficas, conocimientos teológicos... y muchos otros aspectos que posiblemente aún ahora ignoramos.

Sobre el tema de recrear el proceso creativo de los artistas a partir de sus obras, Svetlana Alpers escribió: “todas las obras pictóricas revelan las dificultades de los hombres respecto al acto creativo [...] El artista se confunde con su obra, no permanece ajeno a esta, sino que aparece en el proceso de creación misma.”²⁵² Por ende, se abre la posibilidad de analizar en conjunto las obras conocidas de Correa con el fin de esbozar un análisis general sobre sus modos de producir imágenes.

Asimismo, al analizar el proceso creativo de Nicolás Correa y las maneras en que dialogaba con el quehacer artístico flamenco, debemos ser conscientes de los complejos

²⁵⁰ Contrariamente a la figura de Nicolás Correa, actualmente se cuenta con una mayor cantidad de documentación y textos sobre la vida y obra de su tío, el también pintor Juan Correa. Para conocer más sobre la vida y obra de este personaje, ver Elisa Vargas Lugo y José Guadalupe Victoria (coords.), *Juan Correa: su vida y su obra*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 1985-2017, cuatro tomos.

²⁵¹ Sonia Ocaña mencionó sólo seis obras de Nicolás Correa, tres son enconchados: *Las bodas de Caná*, *Camino del Calvario* (paradero desconocido) y *Los Cinco Señores* (colección particular); y tres son pinturas: *Multiplificación de los panes y los peces* (Museo de América), *Desposorios místicos de Santa Rosa de Lima* (MUNAL) y *Virgen del Rosario y Santo Domingo de Guzmán* (Museo Regional de Querétaro). Ocaña, “Enconchados: gustos, estrategias...”, p. 90.

Sin embargo, desde entonces se han identificado más pinturas de Nicolás Correa, entre ellas: *La oración del huerto*, *La presentación del Niño en el templo* y *El taller de Nazareth* (las tres en colecciones particulares). Adelina Illán Gutiérrez y Rafael Romero Asenjo, “Escenas de la vida de Cristo, una serie pictórica realizada por Nicolás Correa: las singularidades de un conjunto técnicamente excepcional” en Fernando Quiles, Pablo F. Amador y Martha Fernández (eds.), *Tornaviaje. Tránsito entre los virreinos americanos y la metrópolis*, Santiago de Compostela y Sevilla, Andavira Editora, EnredArs, Universidad Pablo de Olavide, 2020, p. 534.

²⁵² Alpers, *La creación de...*, pp. 161, 163.

procesos de nivelación pictórica, previos y coetáneos, a su contexto de producción.²⁵³ Recordemos que los artistas novohispanos no dialogaban únicamente con una tradición, sino que su *praxis* estaba atravesada por elementos de diversos orígenes y temporalidades. Sería una equivocación simplemente clasificar una imagen cómo *Las bodas de Caná* dentro de una “escuela” específica o en un “estilo” delimitado, puesto que dentro de ella encontramos diversidad de diálogos interconectados. Esto es lo que precisamente multiplica las lecturas metapictóricas.

Es así que se remarca la necesidad de cuestionar el uso de categorías tan homogeneizantes y reduccionistas, las cuales soslayan que las (meta)imágenes, al estar dotadas de agencia, son también objetos culturales móviles que se relacionan sincrónicamente con diversos géneros, tradiciones pictóricas, teorías visuales y prácticas artísticas; de maneras tanto directas como indirectas.²⁵⁴ A esto Mitchell agregó que las metaimágenes también se mueven entre espacios como la cultura y la ciencia, la filosofía y la historia del arte, de posiciones marginales a lugares canónicos;²⁵⁵ aspectos que ya fueron abordados en cada uno de los capítulos de esta investigación. Por ende, el intentar sujetar completamente a las (meta)imágenes al modelo estilístico tradicional resalta por su inviabilidad en futuras investigaciones sobre el tema, puesto que, en lugar de brindarnos la posibilidad de construir puentes entre las diversas y pluridireccionales experiencias visuales, lo que termina por perpetuar son barreras.

De hecho, es precisamente el aceptar la movilidad de las metaimágenes dentro de los límites ambiguos que separan y unen distintas culturas visuales lo que nos permite realizar ejercicios comparativos entre dos producciones tan, aparentemente, diferentes y distantes como *Las bodas de Caná* de Nicolás Correa y *El Gusto*, sin soslayar la identidad y particularidades de cada una. En esa medida, es posible afirmar que ciertos artistas novohispanos de finales del siglo XVII dialogaron con la tradición artística flamenca de principios de la centuria, no porque sus obras sean calcos exactos ni pasivos de las producciones europeas, sino porque mantuvieron diálogos tan intrincados y complejos — entre ellos asumirse herederos de artistas como Rubens— que posibilitaron la existencia de elementos compartidos entre sus distintas *praxis* y *techné*.

En otras palabras, si bien hay elementos afines, la tradición novohispana y la tradición flamenca del siglo XVII son lenguajes distintos con sus propios matices de

²⁵³ Gutiérrez, “¿La pintura novohispana...?”, pp. 59-99.

²⁵⁴ Mitchell, *op. cit.*, pp. 50, 58.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 58.

extensión, diversidad y complejidad. Ello provocó que artistas e imágenes novohispanas y flamencas, a pesar de enfrentarse a problemas teórico-visuales similares, encontraran maneras diferentes de resolverlos. Entre los ejemplos más evidentes está el jugar con la tensión narración-descripción dentro de un diseño, problema representado de manera muy distinta entre Nicolás Correa y Jan Brueghel el Viejo.

Esto debe tomarse en cuenta en todo tipo de investigaciones que pretendan continuar la labor de contrastar imágenes, prácticas y artistas novohispanos y flamencos; puesto que, de lo contrario, se cae en riesgo de retornar a las pretensiones por buscar a toda costa la manera de asegurar que la producción artística novohispana estaba “al mismo nivel” que las del viejo mundo. Con esto no quiere decirse que una tradición sea superior a otra, en lo más mínimo. Más bien se busca enfatizar que debemos dejar de imponer categorías de una tradición a otra y esperar que, si las forzamos lo suficiente, tarde o temprano estas encajarán.²⁵⁶ De forma similar a las imágenes, si pretendemos reconocer las diversas voces y experiencias del quehacer artístico novohispano en el siglo XVII, debemos dejar que sean ellas las que hablen.

Ahora bien, una vez que cuestionamos el modelo histórico tradicional que recurre a la linealidad y unidireccionalidad para explicar las relaciones entre distintos lenguajes visuales, sería una limitación teórico-metodológica el no proponer otro modelo. Pero cuidado, pues este que se presenta a continuación no pretende ser un modelo explicativo totalizador, sino más bien ilustrativo, con el fin de que seamos conscientes del nivel de complejidad al que nos enfrentamos cuando analizamos y comparamos dos (meta)imágenes, en este caso, una novohispana y otra flamenca.

Interpretemos dicha red de relaciones a través del recurso de la metáfora, en este caso, una ramificación de coral (Fig. 31).²⁵⁷ Este esquema permite dimensionar cómo los diversos fenómenos humanos, entre ellos culturales y artísticos, se unen, separan, cruzan y alejan en diversas direcciones y sin un orden o sentido específico, al mismo tiempo que se reconoce la existencia de espacios que los diferencian entre sí. Este modelo permite ilustrar cómo distintos lenguajes visuales que coexisten en múltiples líneas de tiempo se tocan mutuamente en variados lugares y momentos (Fig. 32). Es decir, existen intercambios diversos, más estos no necesariamente son constantes ni se encuentran en

²⁵⁶ Alpers analizó y criticó este fenómeno en el lenguaje visual holandés y la historiografía que pretendía estudiarla y juzgarla a partir de códigos y conceptos italo-narrativos. Alpers, *El arte de...*, p. 20.

²⁵⁷ La metáfora surgió a partir de la lectura de Moxey y cómo recuperó la descripción de Bredekamp sobre un dibujo de Charles Darwin. Moxey, *op. cit.*, p. 118.

igualdad de condiciones. Ello nos permite afirmar que no existen lenguajes visuales puros, pues siempre están en contacto unos con otros de maneras dispares, desiguales y atemporales.



Fig. 31. Katsushika Hokusai, *Agaat*, 1822, xilografía en color y pulido, 20,6 x 18 cm, Rijksmuseum, Ámsterdam. (Detalle).

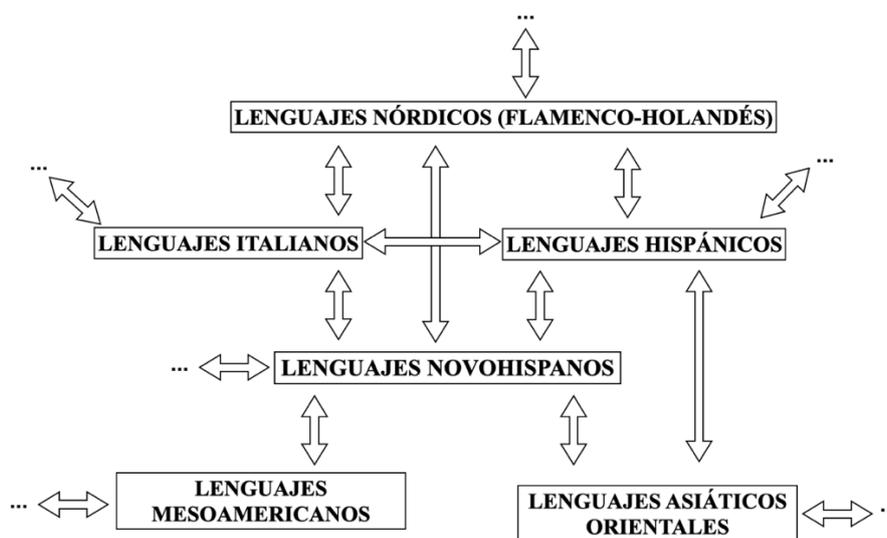


Fig. 32. Luz Angélica Camacho Rodríguez, *Modelo de relaciones pluridireccionales entre distintos lenguajes visuales en el siglo XVII*, 2023, imagen digital.

Por consiguiente, dicho esquema conduce al cuestionamiento del modelo centro-periferia que tanto tiempo se manejó al estudiar los diálogos entre producciones visuales europeas y americanas. De este modo, es posible reconocer la agencialidad de los artistas y obras pertenecientes a los virreinos, pero sin olvidar la existencia de relaciones de poder en sus intercambios con los cánones trasatlánticos. Es así que otra categoría que

debe recuperarse en futuras investigaciones es “poscolonialidad”. Será pertinente analizar cómo variaron los intercambios artísticos en el mundo hispánico del siglo XVII a partir de las relaciones de poder que, igualmente, determinaron las tradiciones visuales con las cuales dialogaron Nicolás Correa y sus contemporáneos.

Este esquema permite visualizar las posibilidades y los múltiples vínculos que, de forma pluridireccional, podrían plantearse en la problematización de diversas expresiones artísticas, sin soslayar las particularidades de los contextos de producción ni las singularidades de los espacios culturales y sociales acotados. Es así como interpretamos que un artista novohispano y su obra dialogaron simultáneamente con un lenguaje visual asiático mediante la técnica, y con un lenguaje visual flamenco a través de referencias a teorías artísticas, cuadros y personas.

De forma similar al fenómeno del *travelling* mencionado en el Capítulo II, si ampliamos nuestra perspectiva al investigar con qué lenguajes visuales mantiene diálogos *Las bodas de Caná*, nos percatamos que otras relaciones igual de interesantes y complejas se hacen presentes (Fig. 32). Dichos diálogos, que hasta ahora sólo se habían señalado de forma superficial o secundaria, consiguen ampliar y enriquecer los estudios de caso comparativos entre imágenes novohispanas y flamencas. Si bien a primera vista puede parecer una labor de proporciones descomunales, igualmente se interpreta como una valiosa oportunidad para ahondar aún más en las teorías visuales compartidas entre distintos lenguajes, culturas y temporalidades, particularmente, entre Nueva España y Flandes.²⁵⁸

En esta misma línea, es importante no depender, hasta cierto punto, de fuentes textuales para analizar la teoría visual compartida entre Nueva España y Flandes en el siglo XVII, pues tal y como se aclaró anteriormente, el punto fuerte al enfocarnos en la *picture theory* compartida es que las imágenes se vuelven nuestras fuentes principales

²⁵⁸ Es importante clarificar que el esquema de ramificación de coral no busca emular el modelo nacionalista, puesto que con ello nos contradeciríamos en aspectos cómo evitar emplear conceptos homogeneizadores y el intentar igualar a toda costa las obras coloniales con las europeas, esto con el fin de demostrar el valor de las creaciones pictóricas dentro de los territorios políticos de cada país. Bargellini, “La pintura colonial...”, p. 325. Pablo F. Amador, “IV. Impronta indiana” en Rafael López Guzmán (ed.), *Tornaviaje. Arte iberoamericano en España*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2021, pp. 258-259. Ello, a su vez, implicaría volver a ignorar la pluridireccionalidad y ambigüedad en los límites de las relaciones pictórico-culturales que se dieron, no solamente en el siglo XVII, sino también a lo largo y ancho de la experiencia humana. En ese sentido, clasificar imágenes y producciones artísticas dentro de escuelas rígidas conlleva a omitir que muchas de estas no responden a una nacionalidad o frontera política en concreto, ya sea porque en ese entonces el concepto de nación no existía o simplemente porque están atravesadas por tal diversidad de experiencias que sería imposible asociarlas exclusivamente con un país; aunque sí con espacios sociales y culturales acotados y con momentos concretos.

para estudiar los diálogos artísticos entre dos o más contextos de producción; aunque claro, poseer también fuentes textuales redondea el marco de las investigaciones. Es así que se afirma que los vínculos entre *Las bodas de Caná* y *El Gusto* se manifiestan directamente a través de las expresiones visuales —cuadros y grabados—, y de manera indirecta mediante las expresiones textuales —tratados de pintura e inventarios—. ²⁵⁹

De forma análoga a lo que se mencionó sobre la posibilidad de futuros estudios acerca del proceso creativo de Nicolás Correa, las investigaciones sobre la tradición visual compartida entre Nueva España y Flandes presentan interesantes alcances una vez que situamos las imágenes como nuestras fuentes principales. Esto nos permite complementar y, en cierta medida, sobrepasar ciertos postulados del giro lingüístico mediante el uso de herramientas metodológicas propias del giro pictorial.

Es importante remarcar cómo el expandir nuestros modelos epistémicos fuera de los textos no sólo nos ha motivado a afinar los estudios de otro tipo de fuentes, sino también de otro tipo de sentidos. En esa medida, y como una consecuencia de las actuales reflexiones sobre el cómo nos relacionamos con las representaciones visuales y la realidad, es de gran interés poner en la perspectiva de futuras investigaciones el giro culinario, también conocido como el giro gastronómico.

Vinculado con recientes reflexiones respecto a la historicidad de los sentidos, el giro culinario conlleva una serie de deliberaciones ontológicas, epistemológicas y metodológicas que expresan un cambio de actitud respecto a la comida y a la nutrición como objetos de estudio; esto es motivado por nuevas aproximaciones hacia la cocina y hacia el comer desde criterios como la técnica, la estética y el diseño. ²⁶⁰ En otras palabras, es posible considerar otros sentidos además de la vista en nuestras investigaciones sobre los estudios visuales y las relaciones entre imágenes-espectadores.

Es más, se puede vislumbrar un futuro espacio de encuentro entre campos como la historia de las imágenes, el giro gastronómico y la historia de las emociones y los sentidos. Bien lo señaló Nelson Goodman: “*las emociones funcionan cognoscitivamente*. La obra de arte se capta tanto con los sentimientos como con los sentidos. [...] [Debemos recordar] que el conocimiento que el arte nos brinda lo sentimos en nuestros huesos, nervios y músculos tanto como lo captamos con nuestras mentes; que el organismo entero,

²⁵⁹ Otras fuentes de gran interés son las colecciones de grabados que varios artistas poseían desde el siglo XVI, entre ellos Miguel Cabrera. Cristina Ratto, “Entre pinceles y cuadros. Los libros del pintor Miguel Cabrera” en *Revista Complutense de Historia de América*, n. 45, 2019, p. 97.

²⁶⁰ Nicolaj van der Meulen y Jörg Wiesel (eds.), *Culinary Turn. Aesthetic Practice of Cookery*, Alemania, Transcript, 2017, p. 10.

con toda su sensibilidad y capacidad de respuesta, participa en la interpretación de los símbolos.”²⁶¹

Esto es importante en tanto que nos interesa analizar las reacciones anímicas, mentales e incluso físicas que nos provocan las imágenes sobre banquetes, alimentos y cocinas. Es el tomar en cuenta el lugar de los sentidos y las emociones al relacionarnos con experiencias alimenticias en formato visual. He aquí otra fuente de estudios que mantiene en diálogo el giro pictorial y el giro culinario. Más aún, es crucial recordar que tanto las imágenes como la comida son parte de un sistema cultural y, por lo tanto, mantienen intrincadas conexiones que varían según el contexto y los sujetos.

Por ejemplo, existen imágenes como *El Gusto*, que a pesar de producirse en el siglo XVII, pueden despertar el apetito a través de la vista en pleno 2023; cuando nos ponen un platillo delante nuestro es el sentido de la vista —en colaboración con el olfato— lo que dispara nuestro deseo por comer; incluso hay ocasiones en las que comemos con la vista, al ver recetarios, programas de cocina, series, películas y, por supuesto, fotografías e imágenes en las redes sociales (Fig. 33).

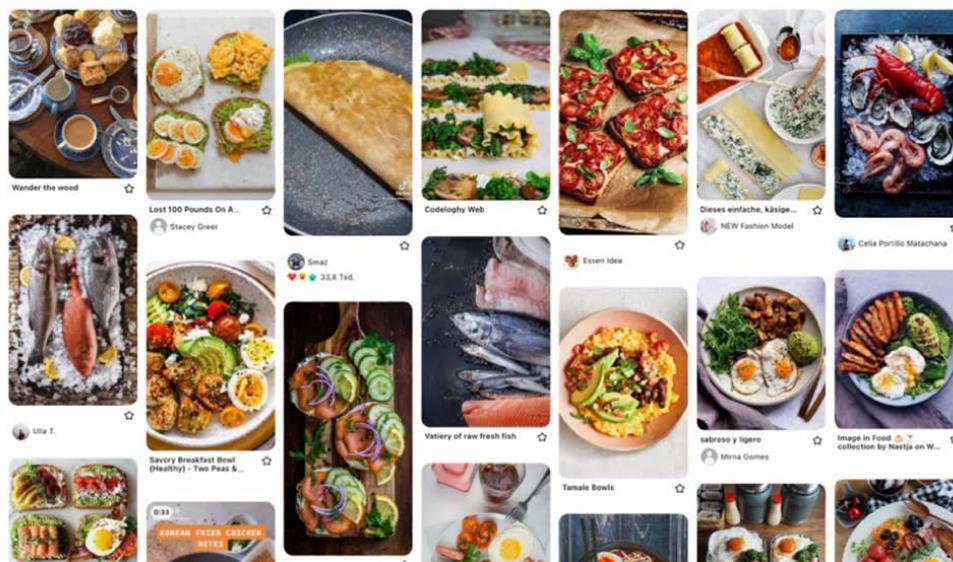


Fig. 33. Luz Angélica Camacho Rodríguez, *Captura de pantalla de las respuestas a la búsqueda “comida estética” en Pinterest, 2023, imagen digital.*

Este último es uno de los temas de investigación más llamativos, pues tiene el potencial de ser desarrollado desde el cruce de las experiencias alimenticias y las visuales, al mismo tiempo que problematiza los medios y el poder (agencialidad) que las imágenes digitales, especialmente aquellas que abordan la alimentación, tienen en las sociedades

²⁶¹ Freedberg citó a Goodman, y las letras en itálicas son del segundo. Freedberg, *op. cit.*, pp. 43-44.

globales y en la creación de conocimiento novedoso en plena era digital.²⁶² De hecho, se debe precisar que *Las bodas de Caná* y *El Gusto* fueron analizadas y criticadas en esta investigación a partir de versiones digitales.²⁶³ Sin embargo, ello no elimina las respuestas que las (re)presentaciones de carnes, frutas, verduras, pasteles, mariscos, panes y vino pueden causar en aquellos espectadores que nos encontramos al otro lado de una pantalla. Es más, podemos sugerir que esta es una situación que amplía el interés por estudiar los límites difusos entre imágenes y espectadores, así como la agencialidad que estas producciones conservan hasta nuestros días, independientemente de si cambia el medio en que se les representa.²⁶⁴

Por esto debemos tomar en cuenta no sólo a la imagen misma, sino además a la forma en que distintas culturas y tiempos históricos la perciben e interpretan. En palabras de Hans Belting: “las imágenes se parecen a nómadas, que cambiaron sus modos con las culturas históricas; [...] A lo largo de la sucesión de medios, el teatro de las imágenes se restaura una y otra vez. Esto obliga a los espectadores a aprender nuevas técnicas de percepción, con el fin de reaccionar a las nuevas formas de representación.”²⁶⁵ Por lo tanto, las imágenes digitales, sean reconstrucciones de imágenes análogas o no, son fuentes valiosas para analizar las formas en que se perciben e interpretan las experiencias alimenticias y la relación imagen-medio-espectador, especialmente en el tiempo presente, puesto que la pantalla es el medio dominante de la actualidad.²⁶⁶ Esto implica diversas oportunidades de colaboración con otras disciplinas, entre ellas la psicología, la antropología, la sociología, las ciencias de la computación y, por supuesto, la filosofía.

Regresemos a los estudios sobre el siglo XVII. Todos los postulados hasta ahora recuperados conducen a interesantes oportunidades para estudiar diversas imágenes novohispanas que, de una u otra forma, refieren a experiencias alimenticias. Algunas incluso presentan alimentos y banquetes en el centro de las composiciones, tal y como el

²⁶² El concepto “medio” se entiende como el portador de la imagen que le proporciona una superficie al mismo tiempo que un significado y una forma de percepción. Belting, *op. cit.*, p. 25.

²⁶³ Ver Nota 12. Debe aclararse que, con el fin de tomar en cuenta la presencia física de las imágenes a pesar del obstáculo que resultaba la lejanía de sus respectivos repositorios, para esta investigación se llevaron a cabo diversos métodos para reflexionar acerca de los trampantojos, dimensiones y juegos entre los límites objeto-sujeto, a partir de la reproducción casera de los objetos de estudio. De esta forma, algunos procesos realizados fueron impresiones a escala de *Las bodas de Caná* y de *El Gusto*, así como dibujos en soportes duros.

²⁶⁴ De forma un tanto irónica, este poder que reconocemos en ellas también provoca que la paradoja de la “naturaleza muerta” se intensifique, puesto que a pesar de plasmar objetos “inmóviles”, estas nos mueven y se mueven a través del tiempo, las culturas y los formatos. Freedberg, *op. cit.*, pp. 15-17.

²⁶⁵ Belting, *op. cit.*, p. 42.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 40.

caso de *Las bodas de Caná* de Nicolás Correa, por lo que el tomar en cuenta los vínculos entre el sentido de la vista y el gusto no se reduce a una cuestión menor en los análisis de este tipo de imágenes.²⁶⁷

Es pertinente dejar en claro que estas posturas teórico-metodológicas no buscan soslayar la consulta de fuentes textuales —ya vimos la riqueza que se puede encontrar en tratados de cocina del siglo XVII—. Lo que se pretende es llamar la atención sobre la irreductibilidad de las experiencias alimenticias y visuales en el lenguaje textual y viceversa. Por lo tanto, si bien ninguno de estos tipos de experiencias engloban la realidad en su totalidad, lo cierto es que podemos apreciar una perspectiva más amplia y detallada de la misma al trabajar las tres de manera simultánea.²⁶⁸

Recordemos que los diálogos entre experiencias visuales, textuales y alimenticias no se limitan a temporalidades y temáticas exclusivas del virreinato de la Nueva España o del mundo globalizado del siglo XXI, puesto que la representación visual de experiencias alimenticias, al igual que las metaimágenes, es una *praxis* existente en diversos contextos y culturas, y que, al interpretarse como elementos culturales móviles, permiten también el intercambio entre dos contextos de apreciación artística distintos.

Un ejemplo de esto lo identificamos en la reciente exposición *Festín de sabores. Banquete mexicano*, realizada por el Museo Nacional de Arte (MUNAL).²⁶⁹ En ella vemos como la comida es un tema que, desde la mirada de los espectadores e investigadores del siglo XXI, atraviesa distintos procesos creativos, temas y temporalidades en la historia de las imágenes en México, y se deja en claro que actualmente la tendencia por estudiar este cruce de experiencias va en aumento.

Finalmente, sólo queda hablar de la situación de los estudios metapictóricos en la actualidad. Es fascinante el identificar similitudes entre las formas en que artistas y espectadores en el mundo hispánico del siglo XVII se relacionaban con las imágenes, y las formas en que lo hacemos hoy en día. De hecho, es posible sugerir que fue debido a

²⁶⁷ Varios ejemplos de este tipo de imágenes se localizan en el Anexo de imágenes Fig. 47-50.

²⁶⁸ De hecho, de estos diálogos brotan diversas oportunidades de investigación como el rastreo del impacto y extensión de la alegoría del gusto en el quehacer artístico novohispano, algo que vincularía en un nivel aún más profundo la tradición visual compartida entre Nueva España y Flandes. El estudio puede iniciar a partir de las investigaciones recientes sobre muebles taraceados en la Villa Alta de San Ildefonso, en Oaxaca, en donde varias de estas piezas presentan alegorías a los cinco sentidos, entre ellas la alegoría al gusto. Ver Gustavo Curiel (coord.), *Carpinteros de la Sierra: el mobiliario taraceado de la Villa Alta de San Ildefonso, Oaxaca (Siglos XVII y XVIII)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 2019, dos volúmenes.

²⁶⁹ La exposición se encuentra abierta del 12 de mayo de 2022 al 26 de febrero de 2023. Museo Nacional de Arte, “Festín de sabores”, Museo Nacional de Arte, <https://www.munal.mx/es/exposicion/festin-de-sabores>, (consultado el 9 de febrero de 2023).

dichas semejanzas entre las maneras en que vemos que fue posible percibir y analizar los metacomentarios visuales contenidos en *Las bodas de Caná* y en *El Gusto*. Es decir, dentro de la compleja red de intercambios y conexiones entre lenguajes visuales, reconocemos que el lenguaje nórdico del siglo XVII y el lenguaje global actual mantienen al menos un punto de diálogo: cómo nos relacionamos y dialogamos con los metadiscursos visuales, lo cual basta para desencadenar la serie infinita de metarreferencias de la que tanto hemos hablado.

Tal y como se comentó al inicio de esta investigación, nuestra realidad actual se encuentra tapizada de imágenes en todos los ámbitos, espacios y tiempos; lo que permite afirmar que, efectivamente, vivimos en una cultura de las imágenes, dentro de un mundo de semejanzas y simulacros.²⁷⁰ La metarreferencialidad y los metadiscursos pictóricos tienen más presencia que nunca, tal vez no en calidad, pero definitivamente sí en cantidad: los vemos en *memes* que son conscientes de su ubicación al otro lado de una pantalla, en series de televisión cuyos personajes rompen la cuarta pared y hablan directamente a los espectadores, en películas individuales que puestas en conjunto forman universos cinematográficos, en videos donde se reacciona a otros videos... y en muchos, muchos más formatos y maneras en que se deja en claro lo borroso y frágil que son los límites entre los espectadores y las imágenes hoy en día.

Asimismo, todos estos fenómenos nos hablan de las relaciones tan enrevesadas, diversas y en ocasiones bizarras, que existen entre los espectadores del siglo XXI y las metaimágenes provenientes de todo tipo de espacios, temporalidades y culturas. Esto nos permite reconocer un sentimiento similar al que identificó Mitchell en su propio contexto: una ansiedad respecto al poder de la cultura visual.²⁷¹ A ello agregó: “Lo que necesitamos es una crítica de la cultura visual que permanezca alerta ante el poder de las imágenes para bien y para mal, capaz de discriminar entre la variedad y especificidad histórica de sus usos.”²⁷²

Es por ello que el estudiar las metaimágenes, sean novohispanas o no, se percibe como un interés de primer orden que responde a la necesidad por comprender cómo miramos, somos mirados, y buscamos que nos miren en la realidad actual. Animarnos a estudiar dichas relaciones implica un interés por analizarnos a nosotros mismos, la manera en que percibimos y nos desenvolvemos en la realidad, cómo estos metadiscursos entran

²⁷⁰ Mitchell, *op. cit.*, p. 13.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 10.

²⁷² *Ibidem.*

en contacto con nosotros todos los días y cómo nos afectan en el campo de lo mental, lo anímico y lo físico.

Ahora bien, es posible que algunos aún consideren que la producción de metaimágenes en Nueva España fue algo prácticamente inexistente y que la cualidad metapictórica en *Las bodas de Caná* de Nicolás Correa es un caso único. Empero, previamente y a la par del desarrollo de esta investigación, se identificaron varias imágenes novohispanas que igualmente pueden ser analizadas desde la perspectiva metavisual. Existen interesantes ejemplos de imágenes que refieren a otras imágenes (Anexo Fig. 50 y 51), que presentan pseudomarcos pintados (Anexo Fig. 52) y que generan el efecto de trampantojo (Anexo Fig. 53-55). Lo que no puede negarse es que, si bien hay algunos ejemplos de finales del siglo XVII, la gran mayoría se concentra en el siglo XVIII. Es así que se confirma la existencia de varias metaimágenes novohispanas que problematizan su propia condición de representaciones visuales y los límites con sus espectadores.

El problema, como se sugirió anteriormente, es que los estudios metavisuales dentro del campo de las imágenes novohispanas, y dentro de los estudios visuales en general, permanecen en la *marginalia*. Esta postura epistémica abre las puertas a nuevas investigaciones sobre el quehacer artístico novohispano, pues permite extraer ricas y fascinantes lecturas de imágenes ampliamente catalogadas como *Las bodas de Caná*, pero de las que desgraciadamente no poseemos mayor información textual. El análisis metavisual, postura surgida del giro pictorial, nos permite rebasar, nuevamente, la carencia de información textual para regresar nuestra mirada y esfuerzos a leer las imágenes mismas, las cuales, ya sea desde su composición, tensión entre elementos y materialidades, nos brindan información hasta ahora ignorada, tal y como se desarrolló en todo este escrito.

Es increíble que dos imágenes que a primera vista parecían no tener conexión alguna mantengan una relación tan profunda en lo que respecta a la teoría visual compartida. Empero, sería un error afirmar que esto es todo lo que puede decirse sobre ambas imágenes en el terreno de lo metadiscursivo. En este punto, y a modo de conclusión, es importante recuperar otra categoría empleada por W. J. T. Mitchell: las meta-metaimágenes. En sencillas palabras, mientras una metaimagen “simple” manifiesta un único plano metavisual, las meta-metaimágenes contienen varios de ellos, interconectados de diversas y laberínticas maneras. Esto, como ya vimos, es el caso del

enconchado novohispano y del óleo flamenco, pues son imágenes que refieren a otras imágenes al mismo tiempo que son imágenes dialécticas y con componentes dialécticos.



Fig. 34. Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656, óleo sobre lienzo, 320,5 x 281,5 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Mitchell recurrió a una pintura de Diego Velázquez, *Las Meninas* (Fig. 34), para ejemplificar lo que es una meta-metaimagen y cómo se superponen y conectan sus metacomentarios. Él la llamó la encarnación más compleja, articulada y exaltada de lo que es una meta-metaimagen.²⁷³ Más allá del interés que suscita la figura y obra de Velázquez como componentes bisagras entre los quehaceres artísticos flamencos y novohispanos del siglo XVII —algo que también valdrá la pena analizar en otro momento—, lo que se busca resaltar es cómo, en el terreno de la filosofía de las imágenes y los análisis metapictóricos, *Las bodas de Caná* y *El Gusto* poseen un grado de complejidad similar al del cuadro de Velázquez. Es por ello que, en futuras investigaciones sobre ambas imágenes, será interesante realizar ejercicios de caso comparativos entre los recursos compositivos de Jan Brueghel el Viejo, Pedro Pablo Rubens, Diego Velázquez y Nicolás Correa.

²⁷³ *Ibid.*, p. 59.

Asimismo, a partir de la descripción de Mitchell sobre *Las Meninas* se resume, aunque toscamente, el fenómeno de interpretación multinivel que surge al leer una metaimagen. El historiador identificó dos tipos básicos de metacomentarios en *Las Meninas*: la imagen que habla de sí misma —al insinuarse que el cuadro que crea Velázquez es el mismo cuadro que vemos los espectadores— y la imagen que refiere a otras imágenes —tanto por la presentación de cuadros dentro del cuadro como por la autorreflexión visual sobre la imagen del pintor y su quehacer dentro de la corte—. ²⁷⁴ Mitchell escribió que la estructura formal de esta imagen “es un laberinto enciclopédico de autorreferencia pictórica, que representa el juego entre el espectador, el productor y el objeto o modelo de representación, como un ciclo complejo de intercambios y sustituciones.” ²⁷⁵

Ahora bien, este “laberíntico ciclo de complejos intercambios” debe ser entendido a partir de los análisis y reflexiones que se trataron en *Las bodas de Caná* y *El Gusto: grosso modo*, a partir de las tensiones entre los elementos narrativos y descriptivos se reconoce la presencia de los espectadores quienes, de forma consciente o no, escogen privilegiar un conjunto sobre otro o, si acaso, ver ambos mundos de forma simultánea. Consecuentemente, al reconocer los diálogos vivos entre las imágenes y sus espectadores, los límites tajantes entre sujetos-objetos se difuminan. Este fenómeno se ve acrecentado a partir de los juegos entre frentes y fondos, pues ello permite problematizar la forma en que leemos e interactuamos con las producciones visuales y los temas que tratan.

Subsecuentemente, esto vuelve inútil intentar encontrar el momento específico en que dejamos de ser los creadores y en donde empiezan a serlo las imágenes, al menos en lo que se refiere a nuestras reacciones anímicas, mentales e incluso físicas respecto a ellas. Lo clave ahora es analizar estos complejos fenómenos que nos contienen tanto como nosotros y nosotras los contenemos a ellos, algo incluso pertinente con nuestra realidad posmodernista, en donde ya no nos colocamos fuera del mundo, sino que reconocemos nuestra existencia dentro de él.

Cabe aclarar que este resumido modelo del fenómeno (meta-)metaimágenes-espectadores no es de ninguna forma lineal ni tiene un tipo de orden específico, sino que dichas tensiones y metacomentarios son multinivel y se manifiestan de forma simultánea:

²⁷⁴ *Ibid.*, pp. 58.-61.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 58.

no tienen un momento específico de inicio ni de fin. Bien hizo Mitchell en denominarlo un ciclo y, posteriormente, un vórtice.²⁷⁶

También debe quedar claro que los distintos debates y referencias mencionados a lo largo de los tres capítulos no son todos los niveles metapictóricos que pueden contener ambos objetos de estudio. Es probable que existan muchos otros, por no decir que la probabilidad de infinitas lecturas es una amenaza siempre presente, pero por esta ocasión, nos quedaremos con las tres tensiones extensamente abordadas (narración-descripción, frente-fondo y sacro-profano) a partir de dos tipos de metacomentarios en permanente diálogo: las imágenes que refieren a otras imágenes y las imágenes dialécticas. Por eso mismo, podemos sugerir que las reflexiones hasta ahora expresadas no representan una puerta cerrada, sino un nuevo y deslumbrante camino en los estudios de caso comparativos entre metaimágenes novohispanas y flamencas.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 72.

Anexo de imágenes



Fig. 35. Diego Velázquez, *Las hilanderas o la fábula de Aracne*, 1655-1660, óleo sobre lienzo, 220 x 289 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.



Fig. 36. Jan Brueghel el Viejo y Pedro Pablo Rubens, *El Olfato*, 1617-1618, óleo sobre tabla, 66,5 x 110 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.



Fig. 37. Jan Brueghel el Viejo y Pedro Pablo Rubens, *La Vista*, 1617, óleo sobre tabla, 64,7 x 109,5 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.



Fig. 38. Jan Brueghel el Viejo y Pedro Pablo Rubens, *El Tacto*, 1618, óleo sobre tabla, 64 x 111 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.



Fig. 39. Jan Brueghel el Viejo y Pedro Pablo Rubens, *El Oído*, 1617-1618, óleo sobre tabla, 64 x 109,5 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.



Fig. 40. Jan Brueghel el Viejo, Hendrick van Balen, Frans Francken II y otros, *La Vista y el Olfato*, c. 1620, óleo sobre lienzo, 176 x 264 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.



Fig. 41. Jan Brueghel el Viejo y otros, *El Gusto, el Oído y el Tacto*, c. 1620, óleo sobre lienzo sin forrar, 176 x 264 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.



Fig. 42. Rembrandt, *La Sagrada Familia*, 1646, óleo sobre madera, 46.5 x 69 cm, Staatliche Museen, Kassel.



Fig. 43. El Bosco, *Mesa de los Pecados Captales*, 105-1510, óleo sobre tabla de madera de chopo, 119,5 x 139,5 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid. (Detalle).



Fig. 44. Pedro Pablo Rubens, *Adán y Eva*, 1628-1629, óleo sobre lienzo, 238 x 184,5 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.



Fig. 45. Frans Francken II, *Las Bodas de Caná*, 1600-1610, Óleo sobre lienzo, 202 x 285 cm, Colección Banco de España.



Fig. 46. Willem van Herp II, *Las bodas de Caná*, siglo XVII, óleo sobre lámina de cobre, 66 x 92 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid. Depósito en otra institución.



Fig. 47. Anónimo, *Las Bodas de Cana*, 1676-1725, óleo sobre nácar, 69 cm x 102 cm (sin marco) Museo de América, Madrid.



Fig. 48. Juan Correa, *Bodas de Caná*, 1698, óleo sobre tela, 220 x 240 cm, Pinacoteca Virreinal Ex Convento de Nuestra Señora de Guadalupe, Zacatecas.



Fig. 49. José de Ibarra, *Las bodas de Canáa*, c. siglo XVIII, óleo sobre tela, Museo de Guadalupe, Zacatecas.



Fig. 50. José Juárez, *Milagro de San Francisco de Asís*, siglo XVII, óleo sobre tela, 456 x 347 cm, Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.



Fig. 51. Juan y Miguel González, *Conquista de México: La visita de Cortés a Moctezuma*, 1698, técnica mixta sobre tabla con incrustaciones en concha, 97 x 53 cm, Museo de América, Madrid.



Fig. 52. Juan Rodríguez Juárez, *La adoración de los Reyes*, c. siglo XVIII, óleo sobre tela, 84 x 63 cm, Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.



Fig. 53 Antonio Torres, *Jesús Nazareno del Hospital de Jesús (Divino Indiano)*, 1716, óleo sobre lienzo, 194 x 145 cm, Museo Conventual de las Descalzas, Málaga.



Fig. 54. Antonio Torres, *Nuestra Señora de Santa María de la Redonda*, 1716, óleo sobre lienzo, 194 x 145 cm, Museo Conventual de las Descalzas, Málaga.



Fig. 55. Juan Correa, *Nuestra Señora de los Remedios de Naucalpan*, c. 1700, óleo sobre lienzo, 163 x 106 cm, Parroquia de San Pedro de la Rúa, Navarra.

Fuentes y bibliografía

Fuentes textuales

- Carducho, Vicente, *Diálogos de la pintura*, ed. crítica por Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979, 483 p.
- Colmenero de Ledesma, Antonio, *Curioso tratado de la naturaleza y calidad del chocolate*, Madrid, Francisco Martinez, 1631, 26 p.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, 699 p. [en formato digital].
- Hernández de Maceras, Domingo, *Libro del arte de la cocina*, Salamanca, Antonia Ramirez, 1607, 159 p.
- León Pinelo, Antonio de, *Question moral: si el chocolate quebranta el ayuno eclesiástico*, Madrid, viuda de Juan González, 1636, 288 p.
- Nola, Robert de, *Libro de guisados, manjares y potajes*, Zaragoza, Pedro Bernus, 1568, 234 p.
- Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura y su antigüedad, y grandezas*, ed. crítica por Bonaventura Bassegoda i Hugas, España, Cátedra, 2001, 782 p.
- Sagrada Biblia. Versión directa de las lenguas originales, hebrea y griega, al castellano*, Trad. Eloíno Nácar Fuster, Alberto Colunga, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1944, 1408 p.

Fuentes visuales (lista de imágenes)

- Aertsen, Peter, *Cristo en Casa de Marta y María*, 1552, óleo sobre tabla, 69 x 101,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Viena.
- Alain, *Egyptian Life Class*, 1955, The New Yorker Magazine, Inc.
- Anónimo, *Las Bodas de Cana*, 1676-1725, óleo sobre nácar, 69 cm x 102 cm (sin marco) Museo de América, Madrid.
- Brueghel el Viejo, Jan, Balen, Hendrick van, Francken II, Frans y otros, *El Gusto, el Oído y el Tacto*, c. 1620, óleo sobre lienzo sin forrar, 176 x 264 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.
- , *La Vista y el Olfato*, c. 1620, óleo sobre lienzo, 176 x 264 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

- Brueghel el Viejo, Jan, Rubens, Pedro Pablo, *El Gusto*, 1618, óleo sobre tabla, 64 x 109 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.
- , *El Oído*, 1617-1618, óleo sobre tabla, 64 x 109,5 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.
- , *El Olfato*, 1617-1618, óleo sobre tabla, 66,5 x 110 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.
- , *El Tacto*, 1618, óleo sobre tabla, 64 x 111 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.
- , *La Vista*, 1617, óleo sobre tabla, 64,7 x 109,5 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.
- Brueghel el Viejo, Pieter, *La procesión del calvario*, 1564, óleo sobre madera, 124 x 170 cm, Kunsthistorisches Museum, Viena.
- Camacho Rodríguez, Luz Angélica, *Captura de pantalla de las respuestas a la búsqueda “comida estética” en Pinterest*, 2023, imagen digital.
- , *Modelo de relaciones pluridireccionales entre distintos lenguajes visuales en el siglo XVII*, 2023, imagen digital.
- , *Representación de las dimensiones de Las bodas de Caná y El Gusto en proporción a una persona física*, 2022, imagen digital.
- Collaert, Adriaen (tomado de Maerten de Vos), *Boda en Caná (Bruiloft te Kana)*, ca. 1598-1618, grabado en papel, 17.9 cm x 22 cm, Rijksmuseum, Ámsterdam.
- Correa, Juan, *Bodas de Caná*, 1698, óleo sobre tela, 220 x 240 cm, Pinacoteca Virreinal Ex Convento de Nuestra Señora de Guadalupe, Zacatecas.
- , *Nuestra Señora de los Remedios de Naucalpan*, c. 1700, óleo sobre lienzo, 163 x 106 cm, Parroquia de San Pedro de la Rúa, Navarra.
- Correa, Nicolás, *Las bodas de Caná*, 1696, óleo sobre tabla e incrustación de madre perla, 58.8 x 75.5 cm, Hispanic Society of America, Nueva York.
- El Bosco, *Mesa de los Pecados Capitales*, 1505-1510, óleo sobre tabla de madera de chopo, 119,5 x 139, 5 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.
- Francken II, Frans, *Las Bodas de Caná*, 1600-1610, Óleo sobre lienzo, 202 x 285 cm, Colección Banco de España.
- González, Juan y Miguel, *Conquista de México: La visita de Cortés a Moctezuma*, 1698, técnica mixta sobre tabla con incrustaciones en concha, 97 x 53 cm, Museo de América, Madrid.

- González, Miguel, *San Felipe*, finales del siglo XVII a principios del XVIII, óleo, temple e incrustaciones de concha nácar sobre tabla, 84,8 x 106,2 cm (con marco), Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán.
- Herp II, Willem van, *Las bodas de Caná*, siglo XVII, óleo sobre lámina de cobre, 66 x 92 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid. Depósito en otra institución.
- Hokusai, Katsushika, *Agaat*, 1822, xilografía en color y pulido, 20,6 x 18 cm, Rijksmuseum, Ámsterdam.
- Ibarra, José de, *Las bodas de Canáa*, c. siglo XVIII, óleo sobre tela, Museo de Guadalupe, Zacatecas.
- Juárez, José, *Milagro de San Francisco de Asís*, siglo XVII, óleo sobre tela, 456 x 347 cm, Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.
- Kano, Domi (atribuido), *Biombo Namban*, c. 1593-1600, ténpera sobre papel, hoja de oro, marco lacado y de metal, 172 x 380 cm, Museo Nacional de Arte Antiguo, Lisboa.
- Rembrandt, *La Sagrada Familia*, 1646, óleo sobre madera, 46.5 x 69 cm, Staatliche Museen, Kassel.
- Rodríguez Juárez, Juan, *La adoración de los Reyes*, c. siglo XVIII, óleo sobre tela, 84 x 63 cm, Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.
- Rubens, Pedro Pablo, *Adán y Eva*, 1628-1629, óleo sobre lienzo, 238 x 184,5 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.
- Sadeler, Raphaël I (tomado de Maerten de Vos), *Boda en Caná (Bruiloft te Kana)*, ca. 1583-1588, grabado en papel, 19.6 x 14.5 cm, Rijksmuseum, Ámsterdam.
- Snyders, Frans, *Bodegón*, primera mitad del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 121 x 183 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.
- , *La cocinera en la despensa*, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 189 x 254 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.
- Torres, Antonio, *Jesús Nazareno del Hospital de Jesús (Divino Indiano)*, 1716, óleo sobre lienzo, 194 x 145 cm, Museo Conventual de las Descalzas, Málaga.
- , *Nuestra Señora de Santa María de la Redonda*, 1716, óleo sobre lienzo, 194 x 145 cm, Museo Convencional de las Descalzas, Málaga.
- Velázquez, Diego, *Cristo en casa de Marta y María*, c. 1619-1620, óleo sobre lienzo, 60 x 103,5 cm, National Gallery, Londres.
- , *Las hilanderas o la fábula de Aracne*, 1655-1660, óleo sobre lienzo, 220 x 289 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

——, *Las Meninas*, 1656, óleo sobre lienzo, 320,5 x 281,5 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Vos, Maerten de, *La Boda de Caná*, siglo XVI, óleo sobre tabla, 268 x 235 cm, Catedral de Amberes, Bélgica.

Bibliografía

Alpers, Svetlana, “Describe or narrate? A Problem in Realistic Representation” en *New Literary History*, Vol. 8, n. 1, Otoño, 1975, pp. 15-41.

——, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Trad. Consuelo Luca de Tena, España, Herman Blume, 1987, 354 p.

——, *La creación de Rubens*, Madrid, Antonio Machado, 2001, 208 p.

——, *Por la fuerza del arte. Velázquez y otros*, Trad. María Luisa Balseiro, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008, 247 p.

——, *The Art of Describing*, Londres, The University of Chicago Press, 1983, 302 p.

Amador, Pablo F., Fernández, Martha, Quiles, Fernando (eds.), *Tornaviaje. Tránsito entre los virreinos americanos y la metrópolis*, Santiago de Compostela y Sevilla, Andavira Editora, EnredArs, Universidad Pablo de Olavide, 2020, 564 p.

Arroyo Lemus, Elsa Minerva, “Cómo pintar a lo flamenco: el lenguaje pictórico de Martín de Vos y su anclaje en la Nueva España”, Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, 379 p.

Ashida, Mónica, Martín del Campo, Jessica, Useda Miranda, Evelyn, Vandeweghe, Elizabeth (coords.), *Arte flamenco del siglo XVII*, México, Centre for Fine Arts Brussels, Museo Nacional del Arte, Koninklijk Museum Voor Schone Kunsten Antwerpen, 2012, 219 p.

Ávila Hernández, Julieta, *El influjo de la pintura china en los enconchados de Nueva España*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1997, 110 p.

Behar Bustos, Andrea, “Villalpando y Rubens: una relación pictórica. Pintura y patronazgo en el mundo hispánico en el siglo XVII”, Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2021, 145 p.

Belting, Hans, *Antropología de la imagen*, Trad. Gonzalo Vélez, Madrid, Katz, 2010, 321 p.

Biblioteca Nacional de España (coord.), *Rubens, Van Dyck y la Edad de Oro del grabado flamenco*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2015, 442 p.

- Bonialian, Mariano A., *La América española: entre el Pacífico y el Atlántico. Globalización mercantil y economía política, 1580-1840*, México, El Colegio de México, 2019, 446 p.
- Borchert, Till-Holger, *La pintura de los primitivos flamencos: artistas, contextos, audiencias*, Museo Thyssen-Bornemisza, Caja Madrid, 2013, 23 p.
- Brown, Jonathan, Gutiérrez Haces, Juana (coords.), *La Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del Mundo Hispánico, siglos XVI-XVIII*, México, Fomento Cultural Banamex, 2008-2009, cuatro volúmenes.
- Cabrera, Ana, Herrero, Maira (coords.), *El arte en la Corte de los Archiducos Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un reino imaginado*, España, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, 357 p.
- Chapa, Marta, *El color de los sabores, pintura y gastronomía*, México, 2006, 111 p.
- Checa Cremades, Fernando, Morán Turina, José Miguel, *El barroco*, Madrid, Istmo, 1989, 392 p.
- , Morán Turina, José Miguel, *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985, 306 p.
- Curiel, Gustavo (coord.), *Carpinteros de la Sierra: el mobiliario taraceado de la Villa Alta de San Ildefonso, Oaxaca (Siglos XVII y XVIII)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 2019, dos volúmenes.
- , Ramírez, Fausto, Rubial, Antonio, Velázquez, Angélica, *Pintura y Vida Cotidiana en México: siglos XVII-XX*, México, Fomento Cultural Banamex, Fundación Caixa de Girona, Fundación del Monte, 2002, 223 p.
- Duerloo, Luc, “The Hunt in the Performance of Archducal Rule: Endurance and Revival in the Habsburg Netherlands in Early Seventeenth Century“ en *Renaissance Quarterly*, Vol. 69, n. 1, 2016, pp. 116-154.
- Freedberg, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Trad. Purificación Jiménez y Jerónima G. Bonafé, Madrid, Cátedra, 2011, 503 p.
- Fullea, Fernando, *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*, Fernández Ciudad SL, Fundación Caja de Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1994, 36 p.
- Gállego, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1987, 290 p.

- García, Antonio, Lapeña, Gloria, “Arte y cocina: nuevas formas de expresión artística a través de los alimentos” en *Arte y sociedad. Revista de investigación*, n. 5, octubre, 2013, 12 p.
- Gutiérrez de Alva, Cecilia Isabel, *Historia de la gastronomía*, México, Red Tercer Milenio, 2012, 164 p.
- Gutiérrez Haces, Juana, “¿La pintura novohispana como una *koiné* pictórica americana?” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XXIV, n. 80, 2002, pp. 47-99.
- Harris, Marvin, *Bueno para comer. Enigmas de alimentación y cultura*, Trad. Joaquín Clavo Basarán y Gonzalo Gil Catalina, Madrid, Alianza, 1999, 330 p.
- Hoffmann, Viktoria von, *From Gluttony to Enlightenment. The World of Taste in Early Modern Europe*, Urbana, Chicago y Springfield, University of Illinois Press, 2016, 304 p.
- Hyman, Aaron H., “Inventing Painting: Cristóbal de Villalpando, Juan Correa, and New Spain 's Transatlantic Canon” en *Art Bulletin*, Vol. 99, n. 2, 2017, pp. 102-135.
- Iglesias, Carlos, “Historia y gastronomía” en *Ábaco*, n. 57, 2008, pp. 58-67.
- Kemp, Wolfgang, *Rembrandt. La Sagrada Familia o el arte de correr la cortina*, México, Siglo XXI, 1994, 74 p.
- Knox, Giles *Las últimas obras de Velázquez. Reflexiones sobre el estilo pictórico*, Trad. de Javier Rambaud, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2010, 192 p.
- Korsmeyer, Carolyn (ed.), *The Taste Culture Reader: Experiencing Food and Drink*, Oxford y Nueva York, Berg, 2005, 421 p.
- , *Making Sense of Taste. Food and Philosophy*, Estados Unidos, Cornell University Press, 1999, 256 p.
- Lang, Sabine, Ommer, Björn, “Transforming Information Into Knowledge: How Computational Methods Reshape Art History” en *Digital Humanities Quarterly*, Vol. 15, n. 3, 2021, s.p., <http://digitalhumanities.org:8081/dhq/vol/15/3/000560/000560.html> (consultado el 26 de abril de 2023).
- Le Breton, David, *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*, Trad. Herber Cardoso, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007, 367 p.
- López Guzmán, Rafael (ed.), *Tornaviaje. Arte iberoamericano en España*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2021, 304 p.

- Mata Induráin, Carlos, Usunáriz Iribertegui, Miren (coords.), *“Mellior auro”*. *Actas del IX Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2019)*, España, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2020, 358 p.
- Mena Marqués, Manuela B. (coord.), *La belleza encerrada*, España, Museo Nacional del Prado, 2013, 479 p.
- Meulen, Nicolaj van der, Wiesel, Jörg (eds.), *Culinary Turn. Aesthetic Practice of Cookery*, Alemania, Transcript, 2017, 324 p.
- Minguet, Joan, “El festín de tu visión: la cocina como representación del espacio” en *Disturbis*, n. Extra 12, 2012, pp. 146-156.
- Mitchell, W. J. T., *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Trad. Yaiza Hernández Velázquez, Madrid, Akal, 2009, 384 p.
- Monroy de Sada, Paulina, *Introducción a la gastronomía*, México, Editorial Limusa, 2002, 165 p.
- Morán Turina, José Miguel, Portús Pérez, Javier, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo, 1997, 295 p.
- Moxey, Keith, *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, Trad. Ander Gondra Aguirre, Barcelona, Buenos Aires, Sans Soleil Ediciones, 2015, 294 p.
- Ocaña Ruiz, Sonia I., “Enconchados: gustos, estrategias y precios en la Nueva España” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XXXVII, n. 106, 2015, pp. 75-112.
- , “Láminas de concha: un caso de autonomía en la pintura novohispana de los siglos XVII y XVIII”, Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 2011, 823 p.
- , “Nuevas reflexiones sobre las pinturas incrustadas de concha y el trabajo de Juan y Miguel González” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XXXV, n. 102, 2013, pp. 125-176.
- Palmeri, Frank, “A Profusion of Dead Animals: Autocritique in Seventeenth-Century Flemish Gamepieces” en *Journal for Early Modern Cultural Studies*, Vol. 16, Invierno, 2016, pp. 50-77.
- Pérez Rosales, Laura, Sluis, Arjen van der (coords.), *Memorias e historias compartidas. Intercambios culturales, relaciones comerciales y diplomáticas entre México y los Países Bajos, siglos XVI-XX*, México, Universidad Latinoamericana, 2009, 360 p.

- Pinzón Ríos, Guadalupe, Yuste López, Carmen, (coords.), *A 500 años del hallazgo del Pacífico. La presencia novohispana en el Mar del Sur*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Históricas UNAM, 2016, 426 p.
- Porter, Dot, “Manuscript Loss in Digital Contexts”, conferencia presentada en el 14º Simposio Anual Schoenberg sobre Estudio de Manuscritos en la Era Digital, 17 de noviembre de 2021, <http://www.dotporterdigital.org/manuscript-loss-in-digital-contexts/> (consultado el 21 de abril de 2023).
- , “The Uncanny Valley and the Ghost in the Machine: a discussion of analogies for thinking about digitized medieval manuscripts”, artículo presentado en el Seminario de Humanidades Digitales de la Universidad de Kansas, 17 de septiembre de 2018, <http://www.dotporterdigital.org/the-uncanny-valley-and-the-ghost-in-the-machine-a-discussion-of-analogies-for-thinking-about-digitized-medieval-manuscripts/> (consultado el 17 de abril de 2023).
- Ratto, Cristina, “Entre pinceles y cuadros. Los libros del pintor Miguel Cabrera” en *Revista Complutense de Historia de América*, n. 45, 2019, pp. 89-112.
- Rishel, Joseph J., Stratton-Pruitt, Suzanne (coords.), *Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492-1820*, Trad. Guillermina Cuevas Mesa, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, 576 p.
- Rivero Lake, Rodrigo, *El arte namban en el México Virreinal*, México, Estilo México Editores, 2005, 327 p.
- Schneider, Norbert, *Naturaleza muerta: Apariencia real y sentido alegórico de las cosas. La naturaleza muerta en la edad moderna temprana*, Trad. Sara Mercader, Colonia, Benedikt Tachen, 1992, 215 p.
- Schoonbaert, Lydia M.A., Vandamme, Erik, et al. (coords.), *America: Bride of the Sun. 500 Years Latin America and the Low Countries*, Bruselas, Comunidad Flamenca, Administración de Relaciones Externas, 1991, 528 p.
- Stoichita, Victor I., *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Trad. de Anna Maria Coderch, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 2011, 506 p.
- Sweeney, Kevin W., *The Aesthetics of Food: The Philosophical Debate About What We Eat and Drink*, Londres y Nueva York, Rowman & Littlefield International, 2017, 204 p.
- Toussaint, Manuel, *El arte flamenco en Nueva España*, Imp. Aldina, 1949, 13 p.
- Triadó, Joan-Ramón, *El Bodegón*, Barcelona, Caroggio, 2003, 198 p.

Vargas Lugo, Elisa, Victoria, José Guadalupe (coords.), *Juan Correa: su vida y su obra*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 1985-2017, cuatro tomos.
Worth, Sarah E., *Taste: A philosophy of Food*, Londres, Reaktion Books, 2021, 256 p.

Sitios de internet

Museo del Prado, “Brueghel el Viejo, Jan”, Museo del Prado, <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/brueghel-el-viejo-jan/98d5ac80-c7b2-464d-97c8-bc6bf51c15d0?searchMeta=jan%20brueghel>, (consultado el 9 de febrero de 2023).

Museo del Prado, “El Gusto”, Museo Nacional del Prado, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-gusto/2a722256-2d07-4082-8a32-7caee0a04b95?searchid=90799918-c87c-b0db-0c35-2bedd3f836f6>, (consultado el 25 de septiembre de 2022).

Museo del Prado, “La cocinera en la despensa” Museo Nacional del Prado, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-cocinera-en-la-despensa/a3378360-0302-4df8-9d21-0334dd91113a>, (consultado el 5 de agosto de 2022).

Museo Nacional de Arte, “Festín de sabores”, Museo Nacional de Arte, <https://www.munal.mx/es/exposicion/festin-de-sabores>, (consultado el 9 de febrero de 2023).

The Hispanic Society, “Las bodas de Caná”, The Hispanic Society, https://hispanicsociety.org/es/exhibition/exposiciones-y-obras-en-prestamo-actuales/tesoros-en-la-terraza_obras-maestras-de-la-hispanic-society-museum-and-library/bodas-de-cana/, (consultado el 18 de mayo de 2022).