

MARIA SYBILLA MERIAN Y ALIDA WITHOOS. MUJERES, ARTE Y CIENCIA EN LA EDAD MODERNA

MONTSERRAT CABRÉ I PAIRET
MARÍA CRUZ DE CARLOS VARONA
(Editoras)



Iris uniflora. Reg. 1



Editorial
Universidad
Cantabria

**MARIA SYBILLA MERIAN Y ALIDA WITHOOS.
MUJERES, ARTE Y CIENCIA
EN LA EDAD MODERNA**



CONSEJO EDITORIAL

Dña. Sonia Castanedo Bárcena
Presidenta. Secretaria General,
Universidad de Cantabria

D. Vitor Abrantes
Facultad de Ingeniería,
Universidad de Oporto

D. Ramón Agüero Calvo
ETS de Ingenieros Industriales y
de Telecomunicación,
Universidad de Cantabria

D. Miguel Ángel Bringas Gutiérrez
Facultad de Ciencias Económicas y
Empresariales,
Universidad de Cantabria

D. Diego Ferreño Blanco
ETS de Ingenieros de Caminos,
Canales y Puertos,
Universidad de Cantabria

Dña. Aurora Garrido Martín
Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Cantabria

D. José Manuel Goñi Pérez
Modern Languages Department,
Aberystwyth University

D. Carlos Marichal Salinas
Centro de Estudios Históricos,
El Colegio de México

D. Salvador Moncada
Faculty of Biology, Medicine and Health,
The University of Manchester

D. Agustín Oterino Durán
Neurología (HUMV), investigador del IDIVAL

D. Luis Quindós Poncela
Radiología y Medicina Física,
Universidad de Cantabria

D. Marcelo Norberto Rougier
Historia Económica y Social Argentina, UBA
y CONICET (IIEP)

Dña. Claudia Sagastizábal
IMPA (Instituto Nacional de Matemática Pura
e Aplicada)

Dña. Belmar Gándara Sancho
Directora Editorial,
Universidad de Cantabria

**MARIA SYBILLA MERIANY ALIDA WITHOOS.
MUJERES, ARTE Y CIENCIA
EN LA EDAD MODERNA**

**MONTserrat CABRÉ I PAIRET
MARÍA CRUZ DE CARLOS VARONA
(Editoras)**

Maria Sybilla Merian y Alida Withoos : mujeres, arte y ciencia en la Edad Moderna / Montserrat Cabré i Pairet, María Cruz de Carlos Varona (eds.). – Santander : Editorial de la Universidad de Cantabria, [2018].

173 p. : il. – (Analectas ; 129)

Publicado con motivo de la exposición celebrada en la Universidad de Cantabria, Santander, en 2018 (selección de dibujos de la colección Van Berkhey del Real Jardín Botánico de Madrid)

ISBN 978-84-8102-869-0

1. Merian, Maria Sybilla - Exposiciones. 2. Withoos, Alida - Exposiciones. 3. Mujeres artistas. 4. Mujeres en las ciencias. 5. Flores en el arte - Exposiciones. 6. Ilustración en Ciencias Naturales. 7. Coleccionistas y colecciones – Europa - Historia. I. Cabré i Pairet, Montserrat, editor de compilación. II. Carlos Varona, María Cruz de, editor de compilación.

75 Merian, Maria Sybilla

75 Withoos, Alida

582(0:75)(083.824)

IBIC: AFF, AGNB

Esta edición es propiedad de EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD DE CANTABRIA, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Este libro se edita con motivo de la exposición “Maria Sybilla Merian y Alida Withoos. Mujeres, Arte y Ciencia en la Edad Moderna”, celebrada en el Paraninfo de la Universidad de Cantabria del 18 de octubre de 2018 al 19 de enero de 2019, organizada por el Vicerrectorado de Cultura y Participación Social de la Universidad de Cantabria (Área de Exposiciones y Área de Igualdad, Conciliación y Responsabilidad Social) con la colaboración del Real Jardín Botánico del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. La identificación de las especies ha sido realizada por Juan Armada, Santiago Castroviejo, Juan Manuel Pardo de Santayana y Félix J. Sangari.

Digitalización: emeaov

Ilustración de cubierta: Alida Withoos (atribuido), *Iris unifloris* Roy 1. Archivo del Real Jardín Botánico-CSIC [cat. 1]

©Editoras: Montserrat Cabré i Pairet (UC) y María Cruz de Carlos Varona (UAM)

©De los textos: autores

©Traducciones: Eva Pelayo Sañudo

©Imágenes del catálogo: Real Jardín Botánico-CSIC

©Editorial de la Universidad de Cantabria

Avda. de los Castros, 52. 39005 Santander

Tlfn./Fax: 942 201 087

www.editorialuc.es

ISBN: 978-84-8102-869-0 (PDF)

ISBN: 978-84-8102-868-3 (RÚSTICA)

Santander, 2018

Hecho en España. *Made in Spain*

SUMARIO

PRESENTACIONES	9
<i>Ángel Pazos Carro</i>	
<i>Francisco Fernández Mañanes</i>	
PRÓLOGO	15
<i>Natalie Zemon Davis</i>	
ESTUDIOS	19
Maria Sybilla Merian y Alida Withoos. Mujeres, Arte y Ciencia en la Edad Moderna. Introducción a una exposición	21
<i>Montserrat Cabré i Pairet</i>	
<i>María Cruz de Carlos Varona</i>	
Género, autoría y autoridad en la empresa artística y científica de la Edad Moderna	27
<i>María Cruz de Carlos Varona</i>	
La pintura de flores en el norte de Europa	45
<i>Peter Cherry</i>	
Plantas e imágenes en el norte de Europa durante la Edad Moderna	57
<i>Jaya Remond</i>	
La historia natural y el coleccionismo en gabinetes de curiosidades y museos de papel	69
<i>José Pardo-Tomás</i>	
La colección Van Berkhey del Archivo del Real Jardín Botánico	77
<i>Esther García Guillén</i>	
El papel holandés en la colección Van Berkhey.....	89
<i>Gloria Pérez de Rada Cavanilles</i>	
CATÁLOGO	97
BIBLIOGRAFÍA	165

PRESENTACIONES

UNA de las misiones fundamentales de la Universidad de Cantabria es la transferencia del conocimiento en sus múltiples formas. Sin duda, esta faceta constituye una inquietud ineludible de la comunidad universitaria. Los lenguajes expositivos tienen la cualidad de facilitar el acceso de complejas aportaciones culturales para lograr el efecto de estimular el espíritu crítico de la ciudadanía, un espíritu crítico alimentado por su participación en los avances del conocimiento y la riqueza de las creaciones culturales y científicas que conforman nuestro acervo colectivo. Avanzar para la consecución de nuestras metas en este campo se concreta, regularmente, en el impulso de muestras que permitan exhibir nuestras propias colecciones o las de otras instituciones, asociaciones y fundaciones con las que nuestro diálogo está abierto en todo momento.

Este año 2018, respondiendo a la llamada que la Unión Europea ha realizado a las instituciones y a la ciudadanía en su conjunto, en la Universidad de Cantabria hemos querido sumarnos al Año Europeo del Patrimonio Cultural, con una contribución que incide en las raíces históricas de ese proyecto común. Se trata de una exposición, de producción propia, que reúne un conjunto de materiales de una colección científica europea, reunida durante años por el científico holandés del siglo XVIII, Jan Le Francq van Berkhey. La colección se compone de piezas elaboradas por el propio Van Berkhey (dibujos, herbarios, etc.), y por multitud de elementos procedentes de diversos lugares de Europa o llegados al viejo continente a través de redes internacionales de comunicación y circulación de objetos y saberes. Custodiada en la actualidad en el Real Jardín Botánico, esta colección llegó a España en 1785 a instancias de la Corona, aunque sus contenidos han permanecido hasta ahora inéditos para el público español.

Entre los valiosos materiales, la colección esconde una serie de dibujos de flores atribuidos a dos mujeres de origen alemán y holandés que vivieron durante la segunda mitad del siglo XVII y primeras décadas del XVIII. Estos dibujos conforman el núcleo de la exposición que ahora se abre. Se trata de ilustraciones botánicas de una gran calidad técnica y artística. Algunas contienen también representaciones de insectos, resultado de una observación cuidadosa de la naturaleza. Con su catalogación y estudio, por parte de un equipo de investigación internacional, se arroja luz sobre una esfera poco conocida de la historia de la ciencia y de la creación artística, mostrando las aportaciones significativas de las mujeres a la cultura.

La colaboración y lealtad institucional que distingue las relaciones entre el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y la Universidad de Cantabria ha permitido el desarrollo de

este complejo proyecto, que convierte la Sala de Exposiciones de nuestra universidad en la primera sede española de este valioso material. Por todas las razones expuestas, resulta justo agradecer muy especialmente al Real Jardín Botánico del CSIC el préstamo de las obras que aquí se presentan, así como su actitud de cooperación manifestada en todo momento para que esta muestra llegara a realizarse.

Como en otras ocasiones, el apoyo decidido de la Consejería de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Cantabria ha facilitado que el proyecto pueda concretarse en la edición de este catálogo, para que la investigación y contextualización histórica que ha requerido el riguroso desarrollo de este proyecto, resulte accesible de modo permanente y pueda servir de base para ulteriores estudios sobre esta colección.

Agradecemos sinceramente a ambas instituciones la confianza depositada en la Universidad de Cantabria para que podamos hacer posible esta comunicación franca entre pasado y presente a partir del dibujo científico, destacando la autoría femenina en este campo de actividad, en los momentos de desarrollo de la ciencia moderna y, finalmente, la labor del coleccionismo y el mecenazgo para el necesario fortalecimiento de la ciencia.

ÁNGEL PAZOS CARRO
Rector de la Universidad de Cantabria

LA exposición “Maria Sybilla Merian y Alida Withoos. Mujeres, Arte y Ciencia en la Edad Moderna” que se expone en el Paraninfo de la Universidad de Cantabria constituye un proyecto innovador en el ámbito de la difusión de la cultura científica y, al tiempo, da acceso a los lenguajes del dibujo científico del siglo XVII y permite acercar a la ciudadanía la participación femenina en una actividad imprescindible para el desarrollo de la botánica y, en general, de la ciencia moderna. Esta actividad exigía un enorme rigor y conocimiento, así como un muy alto grado de profesionalización ya en esta etapa de eclosión del conocimiento empírico.

Además, la muestra tiene como uno de sus objetivos dar a conocer una parte importante del patrimonio español: la relevancia que para la transferencia del conocimiento contienen las colecciones científicas que están en los orígenes de la ciencia moderna. En este caso, la labor se hace de la mano de una colección de origen holandés adquirida por la diplomacia española hace más de dos siglos pero que nunca hasta estos momentos ha sido objeto de exposición pública en nuestro país.

La iniciativa de la Universidad de Cantabria de estudiar la colección Van Berkhey conservada en el Real Jardín Botánico, facilita que Cantabria sea la primera que expone este legado tan ignorado por la historia de la ciencia como relevante para la misma. Este proyecto demuestra cómo la investigación histórica rigurosa hace emerger la excelencia científica y artística de mujeres en los inicios de la ciencia experimental, y ofrece muy positivos referentes femeninos a la sociedad en general y especialmente a las niñas y mujeres de nuestro tiempo.

FRANCISCO FERNÁNDEZ MAÑANES
Consejero de Educación, Cultura y Deporte
Gobierno de Cantabria

PRÓLOGO

CON esta espléndida exposición, la Universidad de Cantabria nos presenta unas imágenes que han permanecido durante más de doscientos años sin mostrarse al público —desde 1785—, cuando el rey de España ordenó la compra de una colección que había reunido en el siglo XVIII el médico y naturalista holandés Jan Le Francq van Berkhey y de la cual formaban parte. Examinando las numerosas imágenes que conforman la sección dedicada al Reino vegetal dentro de la colección Van Berkhey, Montserrat Cabré y María Cruz de Carlos se encontraron con varias acuarelas realizadas por la afamada artista, botánica y entomóloga Maria Sybilla Merian, así como una muestra más extensa de su compañera más joven Alida Withoos. Este potencial hallazgo llevó a Cabré y de Carlos a preparar dicha exposición¹.

Usando esos dibujos a la acuarela y otros de la colección, incluyendo imágenes de plantas hechas por el propio Van Berkhey, las comisarias de la exposición y su equipo de especialistas internacionales ofrecen una nueva visión sobre el trabajo de las mujeres artistas y el contexto en el que este se desarrollaba, sobre los géneros y las prácticas comunes entre la observación artística y la representación pictórica, y en torno a los múltiples usos del coleccionismo en la Edad Moderna. Por ejemplo, en lugar de acomodarse en los principales talleres o academias, en que rara vez se admitía a mujeres, éstas establecían sus propias redes de contacto. Maria Sybilla Merian contaba con una red de alumnas al inicio de su carrera, en los años en que estaba realizando las imágenes de la colección de Van Berkhey. En la década de 1690, tanto Merian como Withoos trabajaron en el extraordinario jardín botánico de Agnes Block en Ámsterdam. También aparecen en este catálogo otras mujeres artistas y naturalistas, así como los distintos contextos en los que discretamente realizaron su trabajo de observación científica.

En este recorrido, se puede asimismo conocer mejor la fascinante figura del propio Jan Le Francq van Berkhey. A partir del gabinete de curiosidades que reunió en la ciudad holandesa de Leiden, en el siglo XVIII, decidió organizar una colección acorde a la clasificación elaborada por su colega holandés, el botánico Adriaan van Royen, en lugar de usar la del sueco Carl von Linné. Esta exposición refleja también el sistema de ordenación de Van Berkhey, ejemplo de cómo distintos paradigmas de conocimiento pugnan en el proceso de construcción de las teorías científicas.

1 Traducción de Eva Pelayo Sañudo.

Es particularmente interesante la práctica misma del coleccionismo y sus variantes históricas, sobre las cuales la exposición y el catálogo proporcionan nuevos datos y perspectivas. Tanto naturalistas como artistas aprendían de los especímenes y de las imágenes que agrupaban y comparaban. Artistas como Merian publicaban su trabajo en colecciones de imágenes, cuyo orden constituía en sí una forma de enseñanza. En realidad, el hecho de que las obras propias fueran objeto de una colección era a menudo la muestra de reconocimiento más importante para una mujer artista-naturalista.

Muchos hilos se entretajan en la rica historia de “Maria Sybilla Merian y Alida Withoos. Mujeres, Arte y Ciencia en la Edad Moderna” y la Universidad de Cantabria ha proporcionado un marco excelente en el que sus vidas y obras pueden ser mostradas y conceptualizadas de forma novedosa.

NATALIE ZEMON DAVIS
Universidad de Toronto

ESTUDIOS

MARIA SYBILLA MERIAN Y ALIDA WITHOOS.
MUJERES, ARTE Y CIENCIA EN LA EDAD MODERNA.
Introducción a una exposición

MONTSERRAT CABRÉ I PAIRET
Universidad de Cantabria

MARÍA CRUZ DE CARLOS VARONA
Universidad Autónoma de Madrid

LA exposición que presentamos pretende dar a conocer al público en nuestro país las extraordinarias obras y vidas de un grupo de mujeres que vivieron en el Norte de Europa entre la segunda mitad del siglo XVII y los primeros años de la centuria siguiente. Extraordinaria es, sin duda, la calidad de un trabajo que desafía las etiquetas preconcebidas y que la tradición historiográfica ha relegado a la invisibilidad y al olvido, a pesar de que el pasado está repleto de historias similares a las de nuestras protagonistas. De algún modo sus experiencias, la riqueza y la belleza de los vestigios que conservamos de ellas, condensan también las de otras muchas que desarrollaron formas originales de conocer y representar el mundo natural.

La mirilla desde la que aproximarnos a esas historias nos la ofrece un conjunto de dibujos conservado en el Real Jardín Botánico de Madrid, llegado a la corte hispana a mediados de la década de 1780. Originalmente parte de la colección del médico y naturalista holandés Jan Le Francq van Berkhey (Leiden, 1729-1812), las obras fueron compradas para el Real Gabinete de Historia Natural con sede en Madrid, por medio del Cónsul General de España en Ámsterdam, Ignacio Jordán de Asso y del Río (Zaragoza, 1742-1814), naturalista, jurista y diplomático. Fue él quien avisó al Secretario de Estado de Carlos III, Conde de Floridablanca, de la salida de la colección a la venta y quien recomendó su adquisición para el Real Gabinete. La colección constaba en su totalidad de cerca de 8.000 objetos, entre dibujos, estampas, minerales, libros y medallas. La parte adquirida para el Real Gabinete permaneció unida hasta principios del siglo XX, cuando en fecha no documentada fue repartida entre el Real Jardín Botánico, el Museo Nacional de Ciencias Naturales y la Biblioteca Nacional de España.

De los 458 dibujos originales que forman la llamada colección Van Berkhey del Real Jardín Botánico hemos seleccionado un conjunto de 21 obras que el coleccionista atribuyó a la famosa naturalista y artista Maria Sybilla Merian (Fráncfort del Meno, 1647-Ámsterdam, 1717) y a la pin-

tora y dibujante Alida Withoos (Amersfoort, c. 1662-Ámsterdam, 1730). Hemos querido respetar esas atribuciones en reconocimiento a su historicidad, pese a las posibles discrepancias o reservas de las que somos conscientes y que se expresan en el primero de los ensayos. Vaya por delante en esta introducción, que es precisamente este problema de la autoría artística y científica –su producción, sus contextos, su exhibición y el valor que a ella se atribuye– uno de los aspectos sobre los que nuestra exposición quiere reflexionar.

El núcleo de la muestra lo forman, pues, estos dibujos de Merian y Withoos que presentan una unidad temática –todos ellos son dibujos de flores–; técnica –todos están realizados en acuarela sobre papel–; y también formal. Todos se relacionan con un periodo específico de la producción de Merian, representado en su *Blumenbuch* o *Libro de Flores* (Núremberg, 1675-1680) y también con el tiempo en que ambas mujeres coincidieron trabajando en el entorno de Agnes o Agneta Block (Emmerich, Alemania, 1629-Ámsterdam, 1704), una de las más famosas coleccionistas botánicas de su tiempo y promotora de la labor de artistas y dibujantes. El *Blumenbuch* fue la primera obra publicada por Merian, de cierta rareza por la escasez de los ejemplares conservados y desde luego mucho menos conocida que sus mundialmente famosas *Metamorfosis de los insectos de Surinam* (1705). Este último libro, de algún modo, ha eclipsado otras importantes aportaciones de esta autora.

Ninguno de estos dibujos está firmado, aunque su propietario original, Jan Le Francq van Berkhey, anotó orgullosamente en ocasiones la autoría de Merian y Withoos en el segundo soporte en el que montó las obras tras su adquisición, o la hizo constar en el detallado inventario que publicó de su colección. En el catálogo de obras que sigue a los ensayos se presentan fotografías de cada uno de estos dibujos, junto con sus datos técnicos básicos, incorporando la transcripción de estas anotaciones manuscritas además de los datos de autoría que de ellas ofrece el listado de la colección publicado por el coleccionista. Se ha incluido también en la exposición una obra que llegó en 1785 junto a un grupo de dibujos de narcisos, según consta en el inventario de registro, aunque Van Berkhey no hizo referencia a ellos en su lista. Hemos atribuido aquí a Alida Withoos esa acuarela (cat. n.º 28) pues comparte los rasgos estilísticos de los dibujos atribuidos, además de las características técnicas y formales comunes al conjunto.

Aunque la exposición está dedicada principalmente al mundo de estas dos mujeres artistas y naturalistas, al mostrar el significado de su trabajo en los entornos en los que se desarrolló, emergen también las prácticas de un tipo de coleccionismo que desarrolló múltiples técnicas de estudio y representación de las flores en el marco de un proyecto amplio de investigación de la naturaleza.

Así, a este núcleo principal de obras le acompañan otros elementos que configuran una pequeña muestra del contexto original del que formaban parte: otros dibujos, estampas, pliegos de herbario y distintos elementos de cultura material de la misma colección. Entre los primeros, destaca un ejemplar realizado en China, quizá en el entorno de la Compañía de Jesús, dado que la filigrana que presenta el papel soporte muestra el nombre del papelero Jean Villedary, junto con el anagrama de los jesuitas. Con esta selección hemos querido mostrar la amplitud y diversidad de la colección

reunida por Van Berkhey, que la singularizan como ejemplo material de un modo de investigar el mundo natural que prevaleció en la Europa de los siglos XVII y XVIII. Otro de los dibujos que se exponen fue realizado por el propio coleccionista, interesado también en cultivar en primera persona las técnicas de representación de la naturaleza como forma privilegiada de estudiarla y, en última instancia, de poseerla. Una estampa muestra la dimensión más artística de la ilustración floral, también muy presente en este tipo de colecciones, permitiendo comparar miradas distintas al Reino vegetal que fueron perfectamente compatibles en el marco de un proyecto unitario de conocimiento del mundo.

El gusto por explorar nuevos sistemas de ordenación y clasificación de las especies, tan característico de la época, se ejemplifica en una composición creada por Van Berkhey a partir de estampas recortadas de un libro herbario de gran circulación en la Europa moderna. Técnicas como la impresión natural de plantas, posteriormente coloreadas, o de hojas sometidas a procesos de esqueletización y tintado ofrecen otras posibilidades para mostrar la riqueza de prácticas utilizadas para representar y estudiar las especies botánicas.

Un último grupo de materiales lo conforman unos pliegos de plantas secas, identificadas según una de las clasificaciones prevalentes en la época. Junto a las hojas del herbario, se presenta una de las cajas donde Van Berkhey archivaba los pliegos, atesorados individualmente entre guardas de papel, de modo similar al que conservaba otros elementos de la colección, como los dibujos y estampas. Estos cuidados procedimientos, han favorecido el magnífico estado actual de preservación de esta colección. Además de las cajas de almacenaje, se han conservado también las cartelas identificativas de las clases de especies custodiadas en las mismas y los dibujos conservan sus segundos soportes originales, donde fueron montados por el propietario tras su adquisición. Todos ellos presentan la misma filigrana en el papel y la contramarca del fabricante Jean Villedary, muestra tangible del proyecto sistemático que animaba las prácticas del coleccionista.

Prácticamente todas las obras de la colección Van Berkhey fueron realizadas en aguada sobre papel, aunque hay algún ejemplar en pergamino. Generalmente el dibujo destaca limpiamente sobre el color blanco original del soporte, aunque en casos como la *Piña* presente en la exposición, se optó por el color negro. La acuarela o aguada sobre papel fue la técnica para la realización de la mayoría de los dibujos, algo común a la ilustración botánica en Europa, por la rapidez de ejecución y secado del pigmento. Un dibujo de la colección, sin embargo, fue excepcionalmente realizado al óleo; se trata de la *Passiflora* obra de J. Cornelius, uno de los escasos dibujos firmados.

Acompañan al catálogo de obras un conjunto de textos en el que se distinguen tres bloques, cada uno de los cuales desarrolla los diferentes contenidos de la exposición. El primero de ellos, a cargo de María Cruz de Carlos Varona reflexiona sobre la autoría artística y científica de Merian y Withoos. Cómo se establece por el coleccionista esa autoría en base al reconocimiento de una manera de hacer, asociada a un círculo de artistas y estudiosas; cómo funciona en contextos no canónicos como el espacio doméstico, que se añade al laboratorio o taller como otro ámbito de producción del conocimiento; cómo se materializa mediante prácticas como la copia de dibujos o

el bordado, tradicionalmente consideradas como artes menores en la tradición histórico-artística. Como se expone en el ensayo, quizá es más apropiado empezar a repensar estas obras y prácticas a la luz del concepto de “autoridad” y no del de “autoría” entendida en el sentido tradicional.

El segundo bloque muestra la condición híbrida de los dibujos presentes en la muestra, que no pueden adscribirse taxativamente ni al ámbito del arte ni al de la ciencia, aunque participen de ambos. Los ensayos de Peter Cherry y Jaya Remond ponen de manifiesto la doble tradición representativa de la que parten nuestros dibujos y que explica el carácter más “científico” que vemos en alguno de ellos y la pulsión más “artística” en otros.

Esta condición mixta también está presente en la actividad coleccionista que se analiza en el tercer bloque. El ensayo de José Pardo-Tomás reconsidera el coleccionismo científico de la Edad Moderna, frecuentemente separado del coleccionismo artístico y cuestiona la pertinencia de términos como “eclecticismo” aplicado al análisis de estas colecciones. La propia colección de Van Berkhey muestra que tal separación, sencillamente, no existía para los coleccionistas de la época: Van Berkhey coleccionó dibujos de flores de una naturalista como Merian, los conservó junto a los de Alida Withoos, reconocida pintora de flores y en su clasificación no estableció aparentemente ninguna diferencia.

A la colección del médico holandés se dedican los dos últimos ensayos en este bloque. El de Esther García Guillén presenta los datos históricos relativos a Van Berkhey y su colección, así como su llegada a España, partiendo de documentos como el Catálogo de la subasta celebrada en Ámsterdam en 1784 donde se vendió la colección y el inventario redactado a su llegada a Madrid por Pedro Franco Dávila (Guayaquil, 1711-Madrid, 1786), primer director del Real Gabinete de Historia Natural. El ensayo de Gloria Pérez de Rada Cavanilles estudia los pormenores técnicos de los dibujos, fundamentalmente las filigranas que han permitido precisar un poco más su datación.

Agradecemos sinceramente a todas las autoras y autores sus textos y su generosa actitud a la hora de intercambiar datos y conocimientos con el resto del equipo.

A continuación de los textos se presenta el catálogo de obras de la exposición, en el que además de los datos técnicos básicos de las mismas se han transcrito las descripciones que hizo de ellas Jan Le Francq van Berkhey en el catálogo de la subasta de su colección. Ello permite situarlas en el universo al que en pertenecían en 1785, cuando llegaron a España, tanto en relación a su lugar en el conocimiento y clasificación del mundo natural como a la atribución de su autoría.

Por último, cierra este catálogo una selección bibliográfica de las obras utilizadas para la realización de esta exposición y para la elaboración de los ensayos que la acompañan, compilada por ámbitos temáticos para facilitar la consulta sobre los diversos aspectos que en ella se abordan.

Es un gran honor que la profesora Natalie Z. Davies, una de las primeras académicas en ocuparse de Maria Sybilla Merian en sus *Mujeres de los márgenes* (1995) haya aceptado escribir el prólogo a nuestro catálogo. Cualquiera que pretenda estudiar a la científica y artista alemana y su entorno es deudor de ese trabajo pionero y esencial, del que el nuestro tanto se ha beneficiado,

como se verá en las páginas siguientes. Nos sentimos muy honradas de que sean sus palabras las que abran este texto.

Como dijimos al comienzo, nuestra exposición pretende difundir las obras y las vidas de un grupo de mujeres artistas y científicas cuya labor estuvo en el centro de los proyectos de conocimiento del mundo de las sociedades en las que vivieron. El primer paso en este sentido lo dimos en la clase que dio origen a este proyecto, una sesión sobre la autoridad femenina en el marco del Seminario *Cultura artística y mujeres en tiempos de Clara Peeters*, impartido en el Centro de Estudios del Museo del Prado entre octubre y diciembre de 2016. Allí tuvimos la ocasión de presentar este material a las y los estudiantes del curso y compartir su entusiasmo ante los dibujos y las artistas con que se relacionan. Con esta exposición, nuestro objetivo primordial es continuar fomentando entre estudiantes y el público general el interés por la investigación de estas fascinantes figuras y su universo.

Deseamos dar las gracias a varias personas que nos han ayudado generosamente en las distintas fases de la elaboración de este proyecto: Elisa d'Ors; Sietske Fransen; John Loughman; Elaine Leong; Liesbeth Missel; Eva Pelayo; Michael Roth; Félix J. Sangari; Laura Selle; María Cruz Varona; Alejandro Vergara; Coen Vos, y las bibliotecas de la Universidad de Cantabria y del Max Planck Institut für Wissenschaftsgeschichte. Sin el entusiasmo y buen hacer de Nuria García y Tomás A. Mantecón, este proyecto no hubiera visto la luz.



Fig. 1: H. Pothoven (d.) y J. Houbraken (gr.). Retrato de Jan Le Frank van Berkhey, 1771. Estampa calcográfica, Londres, Wellcome Collection. Imagen cortesía de Wellcome Collection. CC BY.

GÉNERO, AUTORÍA Y AUTORIDAD EN LA EMPRESA ARTÍSTICA Y CIENTÍFICA DE LA EDAD MODERNA¹

MARÍA CRUZ DE CARLOS VARONA
Universidad Autónoma de Madrid

EN 1658, el pintor Johann Andreas Graff (1636-1701) retrató a Sara, la hija de su maestro, Jacob Marrel, absorta en su ocupación en un taller de artista, en un dibujo hoy conservado en el Städel Museum de Fráncfort del Meno [FIG. 1]. La joven está bordando en una pieza colocada sobre un bastidor el motivo que, probablemente, copia del papel que aparece junto a ella. Sobre el papel se distingue lo que podría ser un soporte para lápiz o grafito y, más hacia el primer plano, unas tijeras y útiles de costura. Al fondo en segundo plano observamos un caballete.

Muy pocos años después de la realización de este dibujo, en 1665, Graff se casaría con la hermana menor de Sara, la artista y naturalista María Sybilla Merian. A lo largo de su existencia, singular y variada respecto a la vida de la mayoría de las mujeres de su tiempo, Merian vivió en distintos lugares, entre ellos Ámsterdam. Allí conocería a la artista Alida Withoos cuando ambas realizaban dibujos botánicos para Agnes Block (Emmerich, Alemania, 1629-Ámsterdam, 1704), poseedora de uno de los más importantes jardines de la ciudad y orgullosa propietaria de la primera piña cultivada con éxito en Europa. En torno a estas mujeres se movieron otros y otras artistas, patronos, jóvenes aprendices y aficionadas eruditas. Previamente, Merian y —aunque no esté documentado— seguramente también Withoos, habían practicado las labores de dibujo, pintura y bordado en el contexto doméstico del taller familiar, donde también las habían enseñado a otras jóvenes artistas.

La imagen de Johann Andreas Graff nos permite recuperar en cierta manera uno de los espacios donde se gestaron dibujos similares a los que vemos en esta exposición e introducir a las protagonistas y los temas que abordaremos en las páginas siguientes. En ellas se presentan agentes, espacios y prácticas no canónicos que contribuyeron, a través de la actividad artística y científica, a la producción de conocimiento en la Europa Moderna. El taller o el laboratorio se contemplan como espacios para esa producción, pero no como los únicos posibles, dado que también se llevó a cabo en otros contextos como las casas donde las artistas enseñaron a sus discípulas o jardines

¹ Proyecto I+D *Historia y filosofía de la experiencia* (FFI2016-78285-R).



Fig. 1: Johann Andreas Graff, Sara, hija de Jacob Marrel, 1658. Sanguina, pincel y tinta gris sobre dibujo preliminar a lápiz en papel amarillento, 187 x 290 mm. Fráncfort del Meno, Städel Museum, Graphische Sammlung.
Photo: © Städel Museum – ARTOTHEK.

como Vijverhof, la residencia campestre de Agnes Block, donde se cultivaban especies botánicas que después se pintaban.

Si no ha de vincularse exclusivamente al artista o científico masculino, esa producción de conocimiento tampoco se desarrolló solo mediante los grandes géneros, especialmente el más “noble” de la pintura, y también lo hizo por medio de otros que la historiografía artística contemporánea ha considerado “menores”, como el bordado. En ella fueron esenciales procesos como la copia, también valorados por la historiografía artística negativamente al primar en esa valoración su consideración primordial como equivalente de la falta de aptitud y de originalidad.

Cuando tras la muerte de Merian y Withoos algunos de los dibujos producidos en espacios como el que muestra el dibujo de Johann Andreas Graff llegaron a manos del científico Jan Le Francq van Berkhey, este no los separó en una categoría aislada considerándolos “no-científicos” por haberse producido en contextos alternativos, sino que los integró en el resto de las representaciones botánicas de su colección; tampoco lo hicieron los visitantes de colecciones como la suya, como muestra el ensayo en este catálogo de José Pardo-Tomás. No parece que Van Berkhey los considerara “obras decorativas” o “menores” por asociarse al bordado y tener entre sus finalidades servir de modelo para otros y otras artistas: los incluyó con el resto de su colección en el catálogo de la subasta de sus bienes en Ámsterdam en 1784 y los atribuyó a Merian y a Withoos. Ello es expresivo de la reputación que ambas habían adquirido en su tiempo.

MARIA SYBILLA MERIAN Y ALIDA WITHOOS

Famosa ya en su tiempo, Maria Sybilla Merian ha sido objeto de numerosos estudios, algunos muy recientes como los producidos con ocasión del tricentenario de su muerte en 2017, que ha incluido la celebración de importantes exposiciones en Alemania y Holanda.

Nacida en 1647 en Fráncfort del Meno, fue hija del pintor Mathias Merian el Viejo y de su segunda esposa, Johanna Heim. Se formó en un entorno artístico gracias a su padre y al segundo esposo de su madre, Jacob Marrel, pintor, grabador y marchante. Sus hermanastros Mathias y Caspar trabajaron también como artistas, grabadores e impresores, es decir, que estaba familiarizada desde su infancia con el mundo del arte y con el mundo de los libros.

En 1665 se casó con Johann Andreas Graff, el discípulo predilecto de Jacob y cinco años después de la boda, el matrimonio se trasladó a Núremberg. Allí Graff trató de abrirse camino como grabador, aparentemente sin mucho éxito, y su esposa comenzó a pintar, a bordar y a trabajar como grabadora, además de iniciarse como editora. También tomó a un grupo de discípulas a quienes comenzó a enseñar en su casa, entre ellas Clara Regina Imhoff, hija de una familia patricia de la ciudad. Y siguió llevando a cabo una actividad que había comenzado en Fráncfort del Meno: la observación y el estudio de las orugas.

Entre 1675 y 1680 publicó su primer libro, el *Blumenbuch* o *Libro de flores* y en 1679 su *Der Raupen wunderbare Verwandlung und sonderbare Blumennahrung*, dedicado a las orugas, cuyo segundo volumen aparecería en 1683. Al igual que el primero, que comentaremos un poco más adelante, el segundo estaba editado por su marido y contaba con cien estampas, que salieron a la venta en edición monocroma o iluminadas a mano. El segundo volumen de las *Raupen* fue publicado en Fráncfort del Meno, donde se había trasladado el matrimonio tras la muerte de Jacob Marrel y donde Merian siguió trabajando y enseñando a pintar a un grupo de mujeres.

Cuando llegó el momento de volver a casa, y sin que sepamos exactamente por qué, Maria Sybilla no siguió a su esposo de vuelta a Núremberg sino que, con su madre viuda y con sus dos hijas partió para Wieuwerd (Frilandia) con la intención de unirse a una comunidad labadista allí establecida. Los labadistas, cuyo nombre deriva de su fundador, el ex-jesuita francés convertido al calvinismo en 1650 Jean de Labadie (1610-1674), tuvieron su epicentro en esta zona de los Países Bajos y fueron especialmente activos por los años finales del siglo XVII. Se caracterizaron por el retiro de sus miembros del mundo y por la renuncia a todo tipo de bienes, practicando una vida en común donde tuvo gran importancia el estudio de la Biblia y la aspiración a una Nueva Jerusalén, una iglesia de nueva fundación y totalmente reformada.

Johann Andreas intentó hacer regresar a su esposa, sin éxito, y terminó solicitando y obteniendo el divorcio y volviendo a casarse con otra mujer. Tras la muerte de su madre en 1690, Maria Sybilla y sus hijas permanecieron entre los labadistas hasta el verano del año siguiente, cuando abandonaron la comunidad con destino a Ámsterdam. Allí su hija mayor Johanna Helena se casó con Jacob Hendrik Herolt, quien empezó una floreciente carrera comercial con las compañías holandesas de las

Indias Occidentales y Surinam. Johanna empezó a trabajar con su madre y esta última retomó sus actividades artísticas y de enseñanza, moviéndose ambas en el entorno de Agnes Block.

En junio de 1699, en compañía de su hija menor, Dorothea, zarpó rumbo a Surinam, donde permanecieron hasta el verano de 1701. Cuatro años después, se publicaría en Ámsterdam su obra más famosa, la *Metamorfosis de los insectos de Surinam*. María Sybilla Merian murió en Ámsterdam en 1717, culminando así una existosa carrera como entomóloga, artista y, como pone de manifiesto el texto de José Pardo-Tomás, coleccionista y comerciante.

Nuestra segunda protagonista es menos conocida y tuvo una existencia más convencional. Nacida probablemente en Amersfoort hacia 1662, Alida Withoos también era hija de un pintor, Matthias Withoos (1627-1703) y de su esposa Wendelina van Hoorn (1618-ca. 1680).

La familia se trasladó a Hoorn en 1672, tras la invasión francesa de la República y allí, Alida y sus hermanos se integraron en un círculo de artistas especializados en pintar flores e insectos, siendo probablemente en esos años cuando entabló relación con Agnes Block, para la que realizó varios dibujos de flores en Vijverhof en torno a 1687. En 1694 cobró por la realización de trece dibujos de plantas en el Jardín Botánico de Ámsterdam, lugar en el que por esos años también trabajaba como pintora Johanna Helena, la hija mayor de Maria Sybilla Merian.

Withoos debió de establecerse entonces en Ámsterdam, donde en enero de 1701 se casó con el pintor Andries Cornelisz van Dalen (1672-?), diez años más joven que ella. Era entonces una mujer mayor para casarse según los estándares del siglo XVII, pues tenía treinta y nueve años. No tuvo hijos y desde su matrimonio no parece que volviera a trabajar, dado que todas sus obras firmadas lo están antes de 1701. Desde esta fecha hay muy poca documentación hasta su muerte, acaecida en su casa del Prinsengracht de Ámsterdam. Fue enterrada el 5 de diciembre de 1730 en la Westerkerk.

Al igual que su hermana, María, Alida aprendió a pintar seguramente con su padre, Mathias Withoos y se especializó en floreros y bodegones, aunque sus obras más conocidas son dibujos de flores; se conocen cincuenta y nueve por referencias documentales, de los cuales unos treinta y ocho están todavía en paradero desconocido. Casi todos los que conocemos están firmados con su nombre completo, destacando algunos conjuntos como los siete conservados en la Biblioteca de la Universidad de Wagening, formando parte del cuaderno de artista del aficionado y arquitecto de jardines Simon Schijnvoet, vecino de Withoos en el Prinsegracht a comienzos del siglo XVIII. Parte de su colección se subastó en Ámsterdam en 1728, entre otros dibujos este *Kunstboek*, que contiene, además de los de Alida, ciento veintitrés dibujos de Catharina Lintheimer, la hija de un rico comerciante luterano. Lintheimer produjo esos dibujos entre 1714 y 1741, en su propiedad campestre de Sluysna y los insertaría en el cuaderno de Schijnvoet con los de Withoos cuando lo adquirió.

Otro de los más famosos dibujos de Withoos, aunque hoy no lo conozcamos, fue realizado en 1687 por encargo de Agnes Block: la representación de la piña, de tamaño ligeramente inferior al natural (“na ’t leven”) que, junto con el *Cactus melocactus* se convirtió en un símbolo de la destreza de Block para cultivar especies exóticas. De hecho, se hizo representar con ambos al menos en dos ocasiones.

Block fue, como vemos, el punto de contacto entre nuestras dos artistas, que coincidieron en su entorno entre 1691, fecha de la llegada de Merian a la ciudad, y 1699, fecha de su partida hacia Surinam. Quizá siguieron tratándose a su regreso, aunque según Liesbeth Missel, experta en Alida Withoos, esta no volvió a trabajar después de su matrimonio.

LOS DIBUJOS ATRIBUIDOS A MERIAN Y WITHOOS EN LA COLECCIÓN VAN BERKHEY

Entre las diferentes obras de su colección, Van Berkhey atribuyó veintiún dibujos a María Sybilla Merian y a Alida Withoos, que son el centro de nuestra exposición. Cuatro de esas hojas se asignaron a Merian y las restantes a Withoos en el catálogo de la colección cuando esta salió a subasta. Solo en uno de los dibujos se hizo constar esta atribución al pie de la imagen: en el *Hyacinthus Muscatus flore albo* Van Berkhey anotó: “A. Withoos pinxit” (cat. n.º 8).

Todos los dibujos se realizaron a la aguada sobre papel verjurado —en la producción de Merian es, sin embargo, bastante frecuente la realización de dibujos en pergamino— y son representaciones de especies botánicas, en ocasiones acompañadas de insectos o mariposas.

Las obras muestran el ejemplar aislado de cualquier contexto, casi flotando sobre el fondo en blanco a modo de “retratos de flores” en palabras de Thomas Bürger. De hecho, los insectos o mariposas que aparecen en ellas carecen de la vida en movimiento que desprenden los dibujos de la Merian de las *Metamorphosis* o las *Raupen* donde, como señaló Natalie Z. Davis, lo que le interesa es la representación de los procesos de transformación. Nuestros dibujos presentan las especies botánicas y las criaturas que las acompañan como seres congelados en el tiempo. En ninguno hallamos la precisión científica del dibujo botánico, sino que prima en ellos una cierta pulsión artística, lo que no impide que sean representaciones rigurosas de las especies. Este carácter más artístico de las representaciones se ve incrementado por el marco ficticio de tinta en que su propietario las insertó tras pegarlas en los segundos soportes. Marcos fingidos que eran frecuentes en este tipo de dibujos, por ejemplo en el *Florilegium des Grafen von Nassau-Idstein* (Fráncfort del Meno, Städel Museum) encontramos un marco similar aunque en este caso realizado con pan de oro.

Debido a la ausencia de firmas, a la falta de documentación y a la no inclusión de nuestros dibujos en la bibliografía contemporánea sobre Alida Withoos y Maria Sybilla Merian, hemos tratado de relacionarlos con la producción conocida de ambas artistas, menos variada en el caso de la primera que en el de la segunda (en cuya carrera sí se distinguen varias etapas) para tratar de explicar las razones de la atribución de Van Berkhey.

Tipológicamente, estas obras se relacionan con dos momentos de la carrera de Merian. El primero es la publicación de su *Blumenbuch* o *Libro de Flores*, la primera y más rara de sus obras². Se publicó a lo largo de cinco años en tres volúmenes: *Florum Fasciculus Primus* (1675); *Florum Fasciculus Alter* (1677) y *Florum Fasciculus Tertius* (1680). Cada entrega contenía doce estampas, di-

2 Para las diversas ediciones véase Bürger, 1999: 89; bibliografía reciente sobre el *Blumenbuch* en Merian, Maria Sibylla, 2017.



Fig. 2: Maria Sybilla Merian (inv.; dib. y grab.) Frontispicio a *Neues Blumenbuch*, (Núremberg, 1680). Estampa calcográfica iluminada. Dresde, Biblioteca de la Universidad de Dresde, <http://digital.slub-dresden.de/id375332529/3>.

bujadas y grabadas por ella y editadas por su esposo, tal y como se hacía constar en el título. En 1680 se publicó una segunda edición, que contenía las tres partes juntas, más una nueva portada y un prólogo. En ella se introdujo un importante cambio al sustituir el título latino por el alemán *Neues Blumenbuch* o *Nuevo Libro de Flores* [FIG. 2]. Se ofrecía al público la posibilidad de comprar por separado la tercera parte, la nueva portada y prefacio, o bien la obra completa. Pero, como la primera edición, esta segunda se vendió sin encuadernar, por lo que en las seis copias que se conocen en la actualidad varía el orden en que se han dispuesto las imágenes, puesto que todas ellas se encuadernaron posteriormente.

El libro destaca por la variedad tipológica de representaciones florales, pues contiene guirnaldas, un cesto de flores y un florero. Merian demuestra su dominio de la tradición representativa de la pintura floral a partir de la obra de artistas como George Flegel (1566-1638), tal y como expone el texto de Peter Cherry. Sin embargo, la mayoría de sus imágenes son como las que presentamos en esta exposición, retratos florales. También contiene los primeros indicios de la futura “perspectiva ecológica”, en palabras de Bürger, que Merian desarrollaría más adelante, en su interés por los ciclos biológicos de flores e insectos.

Podemos establecer comparaciones entre aspectos concretos en algunos de nuestros dibujos y los contenidos en diferentes ediciones del *Blumenbuch*. Por ejemplo, la *Fritilaria alba* de la colección Van Berkhey (cat. n.º 9) puede compararse con la estampa número 3 de la copia del *Neues Blumenbuch* existente en la Biblioteca de la Universidad de Dresde [FIG. 3]. En ambos casos, una



Fig. 3: Maria Sybilla Merian (inv.; dib. y grab.), Ein Einfacher /Blauer hyacinth. Estampa calcográfica iluminada incluida en el Neues Blumenbuch, Núremberg, 1680. Dresde, Biblioteca de la Universidad de Dresde, <http://digital.slub-dresden.de/id375332529/11>.

mariposa “planea” en torno a la flor dotada de un carácter más bien ornamental y sin interactuar realmente con ella, como sucede en las obras posteriores de Merian.

Nuestro *Hyacinthus muscatus* (cat. n° 7) parece nacer directamente del papel en blanco, pues se ha representado sin un punto de apoyo o de anclaje como podría ser la tierra o un tallo lo suficientemente prolongado como para producir la ilusión de que se trata de una planta. Es un efecto parecido al que vemos en la estampa número 2 de la copia del *Neues Blumenbuch* en Dresde, donde los tallos de las flores “surgen” de la línea marcada por la huella de la plancha y parecen así flotar en el papel en blanco.

La representación de la colección Van Berkhey que más se asemeja a las estampas en el libro de Merian es la espectacular *Petilium Flavum* (cat. n° 10), tipo de planta que se incluyó como estampa número 4 en el *Florum Fasciculus Alter*, el tercero de los fascículos del mismo año 1680 de la publicación de la nueva edición [FIG. 4]. Quizá por esa semejanza Van Berkhey atribuyó a Merian el dibujo de su colección que representa a esta especie. En el dibujo, además, se incluyó una tela de araña en segundo plano, de la que cuelga el insecto. Se trata de un detalle que se aprecia también en la estampa número 10 de la copia del *Neues Blumenbuch* en Dresde, donde aparecen los mismos elementos, más desarrollados que en el dibujo del Botánico. Según expone en su texto Jaya Remond, elementos como esa tela de araña son característicos de la “aguda capacidad de observación” de la artista y suponen innovaciones originales en el contexto de la tradición visual en que se insertan sus obras.



Fig. 4: Maria Sybilla Merian (inv.; dib. y grab.), Estampa cuarta del *Florum Fasciculus Alter*, (Núremberg, 1680). Dresde, Biblioteca de la Universidad de Dresde, <http://digital.slub-dresden.de/id375354565/9>.

Otro elemento característico es el recipiente de porcelana china en el que Merian dispuso varios de sus floreros, que vemos en una de las estampas de la copia del *Neues Blumenbuch* existente en la Biblioteca de Leipzig y en un dibujo sobre pergamino hoy en el Museo de Berlín³. Un recipiente similar aparece en la representación de la *Nigella* (cat. n.º 22) en la colección Van Berkhey.

El segundo momento de la producción de Merian y en este caso también de Withoos con el que se relacionan tipológicamente los dibujos de esta exposición son los años en los que ambas coincidieron en Ámsterdam, entre 1691 y 1699, trabajando por encargo de Agnes Block en la representación a la acuarela de flores, especies botánicas y pájaros, cultivados por esta en su propiedad campestre de Vijverhof. Aunque Merian volvió a vivir en Ámsterdam desde 1701 hasta su muerte en 1717, fue en la década de 1690 cuando ambas coincidieron en el entorno de Block y, como vimos, parece que Withoos no siguió trabajando tras su boda en 1701. Además, Block murió en 1704.

Alemana de nacimiento como Merian, Agnes Block se casó en Ámsterdam en 1649, con diecinueve años, con el mercader de seda Hans de Wolf; tras enviudar veinte años después, compró con la herencia de su esposo De Vijverhof, una propiedad campestre cerca del río en Loenen aan de Vecht, donde plantó jardines y construyó estanques. Su colección fue famosa en su tiempo y es, en realidad, el núcleo del Hortus Botanicus de Leiden. Su segundo esposo fue el viudo padre de

³ Véase Merian, Maria Sibylla, 2017: 172, fig. 2 y cat. n.º 122, respectivamente. La primera representación no figura en el ejemplar de la Biblioteca de Dresde.

dos hijos Sybrand de Flines, y con todos ellos aparece retratada en Vijverhof, en el lienzo que se conserva en el Museo de Ámsterdam obra de Jan Weenix (1694).

Como señaló Joy Kearney, Block era una erudita de clase acomodada, pero se aproximó a la botánica tratando de formarse adecuadamente, leyendo obras especializadas y contratando artistas que documentaran todas las especies que se cultivaban en su propiedad. Entre ellos se encontraban Merian y su hija, Johanna Helena Herolt; Pieter y Alida Withoos, Pieter Holsteijn y Maria Moninckx. Las acuarelas realizadas por estos artistas se dispusieron en álbumes y se compraron después de la muerte de Agnes Block por Valerius Röver, de Delft, dispersándose posteriormente. Los dos son fundamentales para saber qué especies se representaron, ya que Block anotó en varios casos qué representación encargó a cada artista y Röver hizo un catálogo de su colección en 1730. Varios dibujos con instrucciones al dorso sobre lo que se tenía que pintar y cómo se consideran procedentes de la colección de Block, que sería la autora de esas anotaciones.

La web del Instituto holandés de historia del arte (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie o RKD) recoge trece de estos dibujos, retratos florales semejantes a los nuestros tipológica y técnicamente⁴. Se ajustan al retrato floral que hemos mencionado, en el que la especie se dispone sobre el fondo blanco, predominando la pulsión artística sobre el carácter científico. Desde el punto de vista técnico son similares en ejecución, pues los nuestros están hechos a la acuarela —aunque en algunos elementos como las mariposas se empleó gouache— sobre papel y el punto de partida en varios es un dibujo preliminar a lápiz. También los dibujos para Agnes Block están realizados en acuarela y gouache, en algunos casos con trazos preliminares a lápiz, sobre papel o pergamino.

Todos estos detalles confirman la vinculación tipológica de nuestros dibujos tanto con el *Blumenbuch* como con el círculo de artistas reunido en torno a Agnes Block y ello podría explicar por qué su propietario los consideró ligados al universo Merian-Withoos. Los dibujos representan unos motivos y se vinculan a una manera de hacer asociada con ese círculo. Sin embargo, no se han recogido como obras de Merian y Withoos en la bibliografía contemporánea y es que parece difícil poder atribuirlos con certeza a una o a ambas artistas.

Muchos elementos difieren entre las obras conocidas de Withoos y las que se le atribuyen en la colección Van Berkhey. Los existentes en la Universidad de Wagening y en el Rijksmuseum de Ámsterdam son por lo general de mayor tamaño que los nuestros. Además, casi todos los dibujos conocidos de Alida Withoos están firmados con su nombre completo, lo que no sucede en los dibujos de la colección Van Berkhey. En este punto, sin embargo, hay que advertir una diferencia entre las graffías de las supuestas firmas de la artista: el dibujo del *Acanthus mollis* existente en Wagening presenta una firma caligráfica más elaborada y diferente de otras hojas, como el *Lapine* y el *Tak Aalbesen* del Rijksmuseum; sí es la misma la firma en estas dos últimas.

4 Pueden compararse con los del Botánico dos ejemplos procedentes de la web del RKD: *Wallflower* de Johanna Helena Herolt realizada en torno a 1690 (<https://rkd.nl/en/explore/images/12011>) y *Fritillaria* de Herman Saftleven (<https://rkd.nl/en/explore/images/196665>) (Consulta de 24-06-2018).

Pese a ello y a las reservas que también presenta la atribución a Merian, hemos preferido respetar en la exposición la atribución a ambas artistas, por las razones que se exponen a continuación.

En primer lugar, se trata de una atribución histórica, emanada del primer propietario conocido de la colección, un médico holandés de la siguiente generación a la de ambas artistas, experto en este tipo de material; creemos que ello merece consideración. En opinión de H. Walter Lack y M^a Pilar de San Pío, dado que Van Berkhey tuvo que vender su colección por encontrarse en apuros económicos, es posible que “inflara” su valor mencionando algunos nombres prestigiosos en el ámbito científico-artístico. Esta afirmación, para la que no tenemos ninguna prueba, sería sin embargo contradictoria con la esgrimida por los mismos autores al sostener que las anotaciones en los segundos soportes pudieron ser realizadas por Van Berkhey o por el anterior propietario o propietaria de la colección. Un examen de los dibujos revela que, en los atribuidos a Merian y a Withoos, la grafía sí es consistente con la que vemos en el dibujo firmado por Van Berkhey (cat. n^o 14) y con las anotaciones en la hoja de herbario (cat. n^o 31). Pero las diferentes grafías tampoco pueden considerarse totalmente concluyentes, si tenemos en cuenta la amplitud y la diversidad de la colección Van Berkhey que pone de manifiesto el texto de Esther García Guillén: es seguro que el médico contó con ayudantes a la hora de clasificar y organizar en álbumes tal cantidad de imágenes.

En segundo lugar, algunos datos técnicos aumentan las posibilidades de que varios de los dibujos hoy en el Botánico procedan del entorno de Agnes Block. Tres de los dibujos de la exposición (cat. n^o 6, 7 y 8) fueron atribuidos por Van Berkhey a Alida Withoos y se trata de tres variedades de jacintos representados con diferentes tipos de mariposas. El soporte de los tres es papel holandés y todos comparten la misma filigrana: el escudo de la ciudad de Ámsterdam datado, según el ensayo de Gloria Pérez de Rada en este catálogo, en torno a 1685. Esto proporciona una fecha post quem para la realización de estos dibujos en fechas en las que Withoos ya trabajaba para Agnes Block pues, como recordaremos, en torno a 1687 están fechados sus primeros dibujos en Vijverhof. El hecho de que los tres dibujos sean técnica y formalmente muy similares y representen especies dentro de la misma familia, incrementa la posibilidad de su producción en el entorno de Block, donde la representación de las especies se llevó a cabo, por lo que sabemos, de manera sistemática. Los tres podrían corresponder a un encargo de representación de ese tipo de especies y sus características técnicas revelan que se realizaron a la vez. El cat. n^o 19 también contiene una filigrana holandesa que puede datarse a partir de 1665. Estos datos, aún sin ser como dijimos totalmente concluyentes, avalan la posible vinculación de nuestros dibujos con ese círculo determinado.

Por último, más que valorar la veracidad o no de la atribución, lo que nos interesa aquí es reflexionar sobre el proceso por el que se establece. Como hemos dicho, creemos que Van Berkhey formula esa atribución porque reconoce en esos dibujos una manera de hacer, artística y científica. Una manera de hacer que es prestigiosa, como revela el hecho de que los atribuya a Merian y Withoos. Incluso si fuera cierto ese intento de elevar el valor de su colección para venderla, el hecho de atribuirlos a ambas es significativo de que, en su tiempo, esa manera de hacer era prestigiosa.

Creemos que los dibujos atribuidos por Van Berkhey a Merian y Withoos emanan del entorno de Merian en los años de la realización del *Blumenbuch* o, más probablemente, del entorno de Agnes Block o de alguna otra de las mujeres que atesoraron colecciones de este tipo en la Holanda del siglo XVII. No se trata de copias porque en ese caso tendríamos que conocer alguno de los originales copiados.

Esa manera de hacer que mencionábamos antes se asoció en tiempos de Van Berkhey con los talleres convencionales y los gabinetes de estudio de pintores e ilustradores botánicos, pero también con círculos de mujeres que, coleccionaban, producían y aprendían al margen de esos espacios, en casas o jardines, donde eran enseñadas por otras mujeres. Quizá sea más adecuado analizar esos espacios teniendo en mente el concepto de “autoridad” como saber socialmente reconocido, frente al de una “autoría” normalmente entendida como individual de una obra, estudio o laboratorio. Aplicando el primer concepto ampliamos tanto nuestra visión de esos espacios y actividades como las herramientas de análisis a la hora de estudiarlos. No se trata, naturalmente, de negar la existencia de una autoría individual de creación artística o de investigación científica, sino de no considerarla siempre como la principal y única posible, de atender a la coexistencia de diferentes procesos, agentes y espacios de producción de conocimiento, y ser conscientes de la diversidad de contribuciones que generaron.

ESPACIOS, PRÁCTICAS Y AGENTES EN LA PRODUCCIÓN DE CONOCIMIENTO

El vínculo de nuestros dibujos con los años en que Maria Sybilla Merian realizó el *Blumenbuch* en Núremberg o, más probablemente, con el círculo de Agnes Block en el que Merian y Alida Withoos trabajaron de manera conjunta, los relaciona con prácticas como el dibujo botánico, la jardinería y el bordado, asociados a la sociabilidad de las mujeres pertenecientes a las élites y las que podríamos denominar clases medias urbanas en la Europa Moderna.

Uno de los escenarios donde estas actividades se llevaron a cabo fue el jardín de Vijverhof. Tal y como señaló Kearney, el tiempo en que se realizaron dibujos como los nuestros coincidió con la llegada de nuevas especies a través de la Compañía Holandesa de las Indias Occidentales (para la que, recordemos, trabajaba Jacob Hendrik Herolt, yerno de Maria Sybilla Merian) que importaba semillas, raíces y frutas. El propio Van Berkhey señaló que la República se había convertido en “un almacén de curiosidades, en particular de productos de naturaleza exótica” y que era difícil encontrar una ciudad sin gabinetes o aficionados curiosos a la investigación⁵.

La llegada de estas nuevas especies vino acompañada por el auge de su representación, surgiendo nuevos géneros pictóricos como los retratos florales. Tal y como relata en su texto Jaya Remond, las publicaciones e ilustraciones “sirvieron para documentar, clasificar y ordenar esas riquezas naturales, ya fueran viejas conocidas o recién exploradas: nombrarlas y dibujarlas constituía

5 Maas, 2010: 79.

un modo de afirmar la idea de propiedad sobre ellas. Este fenómeno consolidó la autoridad de la imagen como fuente válida de conocimiento”. La iniciativa de Agnes Block al cultivar estas especies y patrocinar la labor de una serie de hombres y mujeres especializados en su representación muestra hasta qué punto estaba consolidado este nuevo estatuto de la imagen como fuente válida de conocimiento en la Europa de finales del siglo XVII.

Especialmente en los Países Bajos, la botánica fue una de las especialidades de las colecciones de las mujeres, encontrándose entre los casos más conocidos María de Inglaterra (1662-1694), esposa de Guillermo III, a quien se considera la creadora de la tipología de jardín anglo-holandés. Otros casos de mujeres que podrían ser similares al de Agnes Block fueron los de Magdalena Poulle (1632-1699) o Petronella de la Court (1624-1707) cuya colección comprendía, además de una casa de muñecas hoy en el Museo de Utrech, porcelanas, pinturas y dibujos.

Un ejemplo del tipo de obras que llevaron a cabo las mujeres en estos contextos, muy similares a los ejemplos que presentamos en la exposición, son los dibujos de Catharina Lintheimer incluidos también en el cuaderno de artista de Simon Schijnvoet conservado en la Biblioteca de la Universidad de Wageningen. Catharina, hija de un rico mercader luterano, realizó hasta ciento veintitrés dibujos entre 1714 y 1741 en la propiedad donde vivía con su marido, Sluysna on the Vecht. En opinión de Liesbeth Missel probablemente insertó los dibujos en el álbum después de haberlo comprado tras la subasta de los bienes de Schijnvoet en Ámsterdam en 1728. En este punto cabe recordar también el ejemplo de Catharina Backer (1689-1766) mencionado en el texto de Jaya Remond.

Otro escenario relevante fue la casa de Merian en Núremberg, donde la artista enseñó a pintar y bordar a un grupo de mujeres de las élites urbanas. Merian denominó a su grupo de discípulas “Jungfern-Companie” (“Compañía de doncellas”) y de él formaron parte Clara Regina Imhoff, Magdalena y Rosina Helena Fürst y Dorothea Auer, entre otras. Para ellas y para otras mujeres autodidactas publicó su libro de flores: “Para copiar y pintar / para coser en el cuarto de las mujeres / para el uso y disfrute de todos los expertos amantes del arte”, según explica en el prefacio del Neues Blumenbuch de 1680. Se conservan bordados creados a partir de modelos similares a los contenidos en el libro en la Biblioteca y Archivo de Núremberg⁶.

Según las reglas de los maestros pintores de Núremberg de 1596, las mujeres no podían trabajar como pintoras profesionales; tampoco las aceptaba como miembros el gremio de pintores de Ámsterdam, aunque sí el de La Haya, como expone el texto de Peter Cherry. El bordado y la costura sí se consideraban tareas apropiadas para llevar a cabo en el cuarto de las mujeres. Una de las discípulas de Merian, Rosina Helena Fürst (1642-1709) publicó también en Núremberg un libro de modelos para bordar⁷ (FIG. 5). En el prefacio opina que cada sexo tiene su ocupación y

6 Pueden verse ejemplos en Grebe y Sauer, 2017, cat. n.º 21 y 22.

7 El ejemplar de la Stadtbibliothek de Núremberg se ha expuesto en Grebe y Sauer, 2017, cat n.º. 27 y en Wettengl, 1998: 19 y cat n.º. 27.



Fig. 5: Rosina Helena Fürst, Frontispicio a *Das Neüe Modelbuch...* (Núremberg, c. 1660). Aguafuerte y entalladura, 157 x 195 x 150 mm. Nueva York, *The Metropolitan Museum of Art*, Harris Brisbane Dick Fund, 1928. 28.45.5. Imagen en el dominio público.

que transgredirla era problemático, una opinión compartida con Margaretha Helm, que también publicó en 1700 un libro de modelos para bordar en la misma ciudad⁸.

De estas palabras podría deducirse que las mujeres aceptaron sin cuestionarla una participación en ciertas tareas desarrolladas en el contexto doméstico y no aspiraron a nada más. Sin embargo, esto es desmentido evidentemente por la propia carrera de Maria Sybilla Merian y también por sus palabras en el prólogo del libro de flores: las estampas que publicaba en él eran modelos para pintar y copiar en el “cuarto de las mujeres”, sí, pero también se destinaban al uso de “todos los expertos amantes del arte”. Estas palabras muestran que sus intenciones no carecían de ambición, al igual que el hecho de publicar un libro para instruir a otros (recordemos que sus modelos también eran “para copiar y pintar”), ya que revela, cuando menos, la conciencia de tener algo que aportar, una conciencia que compartió con algunas de esas discípulas en Núremberg como Rosina Helena Fürst.

Pero la valoración que la historiografía artística ha hecho de este tipo de obras (dibujos florales, bordados) y de los contextos en los que se produjeron (jardines, cuartos femeninos) es más bien peyorativa. Esto es lógico en una disciplina que ha privilegiado la identificación del concepto de arte con el de pintura, y ha considerado esta como una actividad ejercida por un artista en solitario,

⁸ Bürger, 1999: 89.

en el contexto del taller y en el marco de una carrera que contempla una formación pautada y, a finales del Antiguo Régimen, ligada a las Academias de forma generalizada. Nada de esto se da en el caso de mujeres que dibujan en conjunto, en un jardín o en una casa y que aprenden de forma autodidacta con los libros y modelos proporcionados por otras u otros. Este contexto de producción excluye, a priori, estas obras del discurso del “gran” arte y las reduce al ámbito de las aficionadas eruditas.

Además, frente a los cuadros al óleo que se incluyeron en las colecciones de los museos de manera simultánea a los inicios de la historia del arte como disciplina, dibujos como los producidos por estas mujeres circularon de forma más restringida y ello ha ocasionado que hayan sido menos vistos, conocidos y apreciados. Es cierto que Maria Sybilla Merian fue famosa ya en su tiempo, pero su *Blumenbuch* es mucho menos conocido que las extraordinarias representaciones de las *Metamorfosis*, realizadas tras el viaje y estancia de dos años en Surinam. Es posible en este sentido que la artista haya sido víctima del que Griselda Pollock denominó el “Art & Life problem” refiriéndose al caso de Artemisia Gentileschi. Este problema de confundir una trayectoria vital poco convencional con su arte lleva a ver, en cada obra producida por Artemisia, una evocación de su violación y en cada retrato de mujer fuerte un autorretrato de la pintora, por más que desmientan este extremo las diferencias entre los personajes en uno y otro cuadro. De la misma forma, la extraordinaria historia de una artista como Merian que se embarcó con su hija, también mujer y más joven, para pasar dos años estudiando insectos en un lugar remoto, ha podido ensombrecer el resto de su producción. Pero también lo ha hecho la finalidad con que se produjeron sus estampas para el *Blumenbuch* y para las *Metamorfosis*, pues las primeras no lo hacen en el que la historiografía ha considerado un contexto científico, sino doméstico. Las audiencias primordiales también difieren: las primeras son mujeres reunidas en casas y jardines; los segundos son consumidores de libros sobre botánica y entomología. Ello explica que las imágenes para las *Metamorfosis* hayan sido incorporadas con más facilidad a un sistema canónico de conocimiento que las primeras.

Sin embargo, los dibujos asociados a círculos femeninos como el de Merian-Withoos-Block fueron apreciados y coleccionados como muestra el caso de Van Berkhey. A él no pareció importarle la jerarquización de los géneros que, desde su fundación como disciplina, estableció la historia del arte y según la cual, los dibujos de flores para bordar hechos por mujeres están más cerca de la artesanía o de las llamadas “artes menores” que del gran arte. Si los coleccionó entre sus dibujos “científicos” es porque él sí los consideró como tales.

A otros autores contemporáneos suyos o anteriores tampoco pareció importarles. Por ejemplo, a Joachim von Sandrart, autor de la *Teutsche Academie* que recoge las vidas de los artistas alemanes y en cuyo segundo volumen publicado en 1679 se incluyó un capítulo dedicado a Merian y a su esposo. Tal y como señaló Thomas Burger, aunque en el encabezamiento del capítulo el autor se refiriera a ambos, en realidad su biografía se centró en Maria Sybilla. Mientras al primero lo llamó simplemente “pintor” de la segunda dijo que era “...delicada pintora de flores, que también las borda y graba”. Sandrart alaba las dotes pictóricas y de observación de Merian, para plasmar las transformaciones de los insectos y otras criaturas, pero destaca particularmente una técnica desarrollada

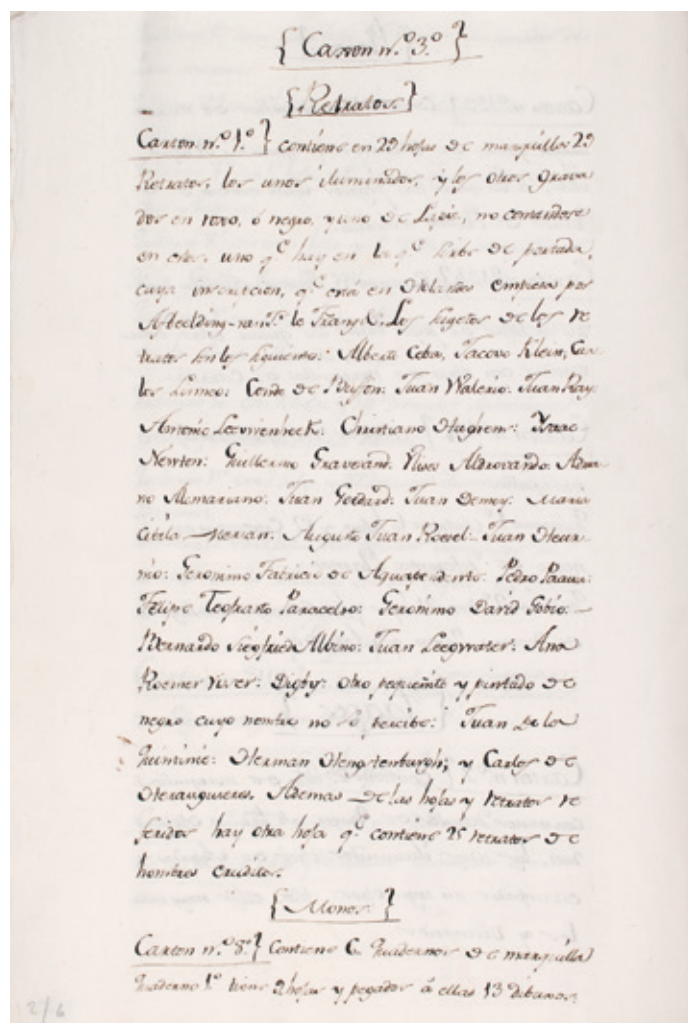


Fig. 6: Pedro Franco Dávila, Catálogo de los libros que han venido a este Real Gabinete en los 16 caxones comprobados en Holanda por Dn. Ignacio de Aso, de orden del Exmo. Sr. Conde de Floridablanca, caxón 3, 19 de febrero de 1785. Papel, 320 x 220 mm. Madrid, archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales-CSIC, ACN080/838. Imagen cortesía del Museo Nacional de Ciencias Naturales-CSIC.

por ella. Se trata de un tipo de acuarela en planchas de tela (seda, satén o lino) en la que pintaba todo tipo de flores o plantas, que aparecían con la misma perfección en ambas caras del soporte. Con todo, para él lo más digno de admiración es que la tela podía ser lavada una y otra vez sin riesgo alguno para los colores. Maria Sybilla no solo pintaba flores con esta admirable técnica, sino que también las bordaba y enseñaba a otras cómo hacerlo.

Lo más destacable de la cita no es que Sandrart incluya una biografía de Merian y ejemplos de las obras realizadas por ella, sino que incluya, en su libro sobre el arte y artistas alemanes, una invención tecnológica relacionada con ella y desarrollada en el contexto de sus lecciones domésticas de pintura. Esto demuestra, a mi juicio, que sus fronteras disciplinares no eran las mismas que las nuestras y que su valoración de estas actividades no era la que ha predominado en la historiografía

contemporánea, pues él sí consideró, no solo que las mujeres practicaban arte, sino también que aportaron tecnologías novedosas a la tradición artística. También es importante considerar que con esta inclusión la tecnología se pone en paralelo al saber intelectual con el que se asocia el ejercicio de la pintura y que, por tanto, ambos contribuyen al desarrollo de la producción artística.

Otros autores como Christoph Arnold (1627-1685) profesor en el Egidiengymnasium de Núremberg, compararon, en su introducción a las *Raupen* (1679), a Maria Sybilla Merian con los más eruditos autores de la Europa de su tiempo: Conrad Gesner, Pierre Pena o Thomas Mouffet entre otros. Los textos de esta inteligente mujer, en palabras de Arnold, plasmaban de manera definitiva lo que estos autores habían solo esbozado.

Merian no solo compartió esta ilustre compañía en los prólogos de los libros. También lo hizo en la galería de retratos reunida por Jan Le Francq van Berkhey con que se abrió la subasta de los bienes del médico en Ámsterdam. Las primeras páginas del catálogo de la venta están dedicadas a enumerar su colección de retratos, la mayoría de ellos estampas o dibujos. Abría el retrato del coleccionista (*Imago J.L.F. v. Berkhey, Huius Musaei extensissimi collector, cum Titulo ex Geographia Blauwii desumpti*) y seguían los de Linneo, Seba, Newton o Ulise Aldovrandi, entre otros. Junto a la enumeración de algunos de los retratos se añadió una línea, que describía cuál había sido la ocupación del efigiado: por ejemplo, *pictor animalium* junto al de Herman Hengstenberg, pero en el de Merian se anotó simplemente su nombre.

El inventario realizado por Pedro Franco Dávila a la llegada de la colección a Madrid [FIG. 6] no da muchas pistas acerca de la técnica o características de estos retratos, limitándose a enumerar veintinueve retratos en otras tantas hojas de marquilla “...los unos y luminados y los otros gravados en roxo ó negro y uno de lapiz”⁹. El retrato de Merian que perteneció a esta colección es una estampa calcográfica iluminada, que hoy pertenece al Museo Nacional de Ciencias Naturales [FIG. 7]. Se trata de una obra de Jacobus Houbraken (1698-1780), a partir del dibujo de George Gessell (1673-1740) yerno de Maria Sybilla, pues estuvo casado con su hija Dorothea Maria¹⁰. El ejemplar del Museo de Ciencias Naturales está recortado, apreciándose la firma del grabador en el ángulo inferior derecho, pero no la del dibujante o inventor, que deducimos por la comparación con otros ejemplares existentes.

Van Berkhey tuvo la estampa enmarcada en una montura hexagonal, como se deduce de la forma en que está recortada, seguramente en compañía de otras inventariadas en su colección formando una suerte de gabinete de hombres y mujeres ilustres. Como los textos de Sandrart y Arnold, como su presencia en la colección Van Berkhey, la imagen es otro reconocimiento a la autoridad artística y científica de Merian. A la derecha de la retratada, una figura femenina sedente

9 Catálogo, 1785.

10 G. Gessell (inv.) y J. Houbraken (gr.), Retrato de Maria Sybilla Merian. Estampa calcográfica iluminada, recortada 175 x 125 mm. Incripción en parte inferior: “MARIA SIBILLA MERIAN / Nat: XII Apr: MDCXLVII. Obiit. Jan. MDCCXVII”. Archivo del Museo de Ciencias Naturales. Fondo especial colecciones iconográficas. Col. Van Berkhey, ACN100C/002/01954.



Fig. 7: Georg Gsell (inv.) y Jacobus Houbraken (gr.), Retrato de Maria Sybilla Merian. Estampa calcográfica iluminada, recortada. 175x125mm. Madrid, Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales-CSIC. Fondo especial colecciones iconográficas. Col. Van Berkhey, ACN100C/002/01954. Imagen cortesía del Museo de Ciencias Naturales-CSIC.

con un casco emplumado y sosteniendo una lanza con un sombrero en el remate representa quizá a la Libertad, que contempla a un “putto” alado con una trompeta, aludiendo seguramente a la Fama. A sus pies aparecen dos estampas: una de conchas y especímenes marinos y la otra de flores, una guirnalda como las publicadas en el *Blumenbuch* junto a la que se distingue una mariposa. También una mariposa revolotea junto a la planta viva que se ha dispuesto a la izquierda de Merian y un poco más abajo, en las hojas de la planta, se distingue una oruga. A los pies del recipiente con la planta, dos buriles aluden a la labor de producción de estampas de la retratada. Merian sostiene en sus manos un papel y un pequeño pincel (¿quizá para dibujar a la acuarela?) con el que podría haber hecho los pétalos que descansan sobre la hoja; dibujos de pétalos de su mano se conservan en la actualidad en el Gabinete de dibujos del Museo de Berlín.

La estampa alude, pues, a todas sus facetas: artista; entomóloga; naturalista; coleccionista y empresaria editorial y a su reputación en estos campos, la misma que llevó a coleccionistas como Van Berkhey a apreciar y guardar sus obras en los estantes de su colección.

El coleccionismo de obras de Merian por Van Berkhey, las citas de autores como Sandrart o Arnold y la distribución de su efigie en estampa ponen de manifiesto la autoridad que se le reconoció en su tiempo. El texto de José Pardo-Tomás presenta además una faceta menos conocida: Merian formaba parte del itinerario de los aficionados eruditos que llegaban a la ciudad de Ámsterdam,

como prueban las visitas de Zacharias von Uffenbach (1683-1734) y de R. Bradley (1688-1732) en 1711 y 1714, respectivamente. Si ello ya es expresivo de su reputación, también lo es el hecho de que al primero de ellos, según recoge Pardo “le contara su vida”. Y lo es porque demuestra que, si bien no dejó ninguna autobiografía escrita y, para frustración de sus estudiosos como Natalie Z. Davis, pocos detalles personales, ella misma es responsable de la forja de su propia leyenda, de su “self-fashioning” en palabras de Greenblatt.

Los contemporáneos de Merian y Withoos, quienes coleccionaron sus obras y seguramente ellas mismas, sí fueron muy conscientes de la construcción de conocimiento a través de la práctica artística y científica como una empresa en la que participaron por igual hombres y mujeres, en contextos y tradiciones representativas distintas, pero equiparables, pese a los “olvidos” historiográficos que vienen reparándose en los últimos años.

LA PINTURA DE FLORES EN EL NORTE DE EUROPA¹

PETER CHERRY

Trinity College Dublin

LA pintura floral al óleo disfrutó de una enorme popularidad en la Europa del Norte durante el siglo XVII. Si bien es cierto que, en sus comienzos en la centuria precedente, su atención se dirigió parcialmente a un interés científico en la comprensión del mundo natural por medio de imágenes visuales, como se describe en el siguiente ensayo, el género desarrolló rápidamente sus propias convenciones representativas paralelas. Jaya Remond menciona la tensión entre arte y ciencia en las primeras ilustraciones botánicas, en las que los efectos pictóricos del dibujo y la iluminación podían interferir con el papel de las imágenes a la hora de proporcionar información visual objetiva sobre las flores y plantas. En el caso de los pintores y pintoras de flores profesionales, su creación de una retórica visual de la verosimilitud se apartó todavía más de cualquier base botánica ostensible. Aunque los cuadros de flores se consideraron primordialmente objetos estéticos, u obras de arte hechas por “manos” famosas, ello no implicó que carecieran de valor como representaciones del mundo natural. Como ponen de manifiesto las siguientes líneas, existieron significativas concomitancias entre el estudio de la historia natural y el mundo de la pintura, y son estos vínculos los que nos permiten considerar a las pinturas de flores dentro del ámbito de la ciencia en la Edad Moderna que ejemplifican las imágenes estudiadas en esta exposición.

PINTORAS

La existencia de pintores que se especializaban en una o más temáticas —retratos, escenas costumbristas, interiores de iglesias, paisajes, naturalezas muertas o motivos florales— fue una característica notable de la profesión artística y el mercado de arte en el norte de Europa en el siglo XVII. En comparación con otras escuelas europeas de pintura de la época, es sorprendente cómo gran parte de la producción pictórica especializada en naturalezas muertas era realizada por mujeres. Clara Peeters mantuvo su actividad en Amberes durante la primera mitad del siglo y sus naturalezas muertas llegaron al mercado artístico internacional —cuatro obras adquiridas por Felipe IV de España se encuentran hoy en las colecciones del Museo Nacional del Prado—. La holandesa Maria

1 Traducción de Eva Pelayo Sañudo.

van Oosterwijck (1630-93), conocida por su pintura floral, trabajó en Ámsterdam y disfrutó de una gran reputación internacional, recibiendo el mecenazgo de las monarquías europeas –como Luis XIV, Guillermo III y la reina María de Inglaterra, Augusto II de Polonia y elector de Sajonia, Leopoldo I de Austria y su esposa, la española Margarita Teresa de Austria–. Alida Withoos –una de las protagonistas de esta exposición– era hija del pintor de naturalezas muertas Mathias Withoos (1627-1703), quien había trabajado en Roma [FIG. 1]. La artista más celebrada de Holanda fue la especialista en pintura de flores Rachel Ruysch (1664-1750), que trabajó en Ámsterdam y en la Haya, logrando un contrato como pintora en la corte de Düsseldorf a instancias del elector del Palatinado, Johann Wilhelm, (1708-16). Ella, a su vez, enseñó pintura a su hermana Anna Elisabeth



Fig. 1: *Matthias Withoos, Bodegón de "suelo forestal", c.1670, Óleo sobre lienzo, 82 x 100 cm., Indianápolis, Indiana, Indianapolis Museum of Art. Imagen cortesía de Google Art Project.*

Ruysch (1666–después de 1741). Una pintura de un jarrón de flores, firmada y fechada en 1654 (hoy en una colección privada) es atribuida a la pintora costumbrista Judith Leyster (1609-1660). Maria Sybilla Merian enseñó pintura a mujeres solteras; al menos, esto es lo que deducimos del título “compañía de doncellas” con el que se refirió a ellas y que indicaría se trataba de mujeres jóvenes o no casadas. Van Oosterwijck enseñó a su criada Geertje Pieters a pintar flores. Sin lugar a dudas, hubo muchas mujeres aficionadas cuyos nombres quedaron en el anonimato. Las pintoras florales más conocidas en su tiempo iniciaron sus trayectorias junto a los especialistas más famosos –Van Oosterwijck trabajó en el estudio de Jan Davidesz de Heem (1606-1683/84) y Rachel Ruysch estudió con Willem van Aelst (1627-después de 1682)–. Sin embargo, es evidente que sus

reputaciones y sus clientelas dependieron de su propia calidad estilística y técnica, especialmente en el caso de Ruysch, que rápidamente superó el estilo de su maestro.

Quienes ejercían el mecenazgo estaban evidentemente dispuestos a gastar cantidades significativas de dinero en pintura de flores en base a sus méritos estéticos. No obstante, la teoría del arte de la época redujo la pintura de naturaleza muerta a un estatus inferior dentro de la jerarquía académica de temáticas pictóricas, puesto que era considerada como una mera descripción mecánica de objetos inanimados dispuestos ante quien los pintaba —en definitiva, una copia de la naturaleza—. Siguiendo esta consideración, la naturaleza muerta no requería las facultades intelectuales más elevadas del artista ni probaba su capacidad de manera suficiente, como sucedía con la pintura narrativa y las composiciones de los personajes históricos que representaban acciones humanas de relevancia. La creencia generalizada en la falta de capacidades intelectuales de las mujeres avalaba una consideración sobre su valía y su dominio en la ejecución de géneros artísticos basados en la copia —fundamentalmente naturalezas muertas y retratos—. Esto podría explicar el comentario del teórico del arte Gerard de Lairese (*Groot Schilderboek*, 1740): “Es digno de destacar que, entre las varias opciones en el arte de la pintura, ninguna es más femenina o apropiada para las mujeres que ésta; y la razón es sencilla”. El lugar común que asocia a las mujeres con la naturaleza y particularmente con las flores tiene un largo recorrido. Un ejemplo es el mito antiguo de Flora (Ovidio, *Fasti*, V, 193-229), que cuenta cómo el dios del viento Céfito se casó con ella y la nombró reina de las flores (su transformación aparece representada en la *Primavera* de Botticelli). Otro antecedente de la Antigüedad es especialmente relevante para la tradición de la pintura floral. Glycera fue famosa por confeccionar coronas y guirnaldas de flores, y el pintor Pausias compitió con ella en este arte para “reproducir las innumerables tonalidades presentes en las flores”, y le rindió homenaje con un retrato que lucía sus creaciones florales (Plinio, *Historia Natural*, libro 35, capítulo 40). ¿Es una casualidad, que el frontispicio del *Neues Blumenbuch* incluya el nombre de Merian en el centro de una corona de flores, como si de otra Glycera se tratara? La construcción misógina de De Lairese, por supuesto, omite el hecho de que las mujeres eran generalmente excluidas del ejercicio de las llamadas formas superiores de arte figurativo, por no mencionar la prohibición de dibujar el desnudo masculino, lo que limitaba drásticamente su formación artística. Además, las regulaciones gremiales impedían a las mujeres ejercer como profesionales independientes. El gremio de pintores de Ámsterdam, por ejemplo, no admitía a mujeres, aunque sí lo hacía el de la Haya.

LA COPIA DE LA NATURALEZA

La simplicidad aparente del concepto de naturaleza muerta como copia de la naturaleza no hace justicia a la manera en que las y los artistas exploraron esta idea en la práctica. Merece la pena subrayar, por tanto, los tipos de convenciones figurativas que prevalecían en la pintura de flores. En términos generales, la pintura floral nórdica del siglo XVII representa el gusto por las flores de cultivo que se plantaban en los jardines. Los tulipanes, por ejemplo, gozaban de un estatus especial por su rareza, belleza, y precio, y aparecen en muchas obras florales. El comercio de estas flores llevó a la creación



Fig. 2: Artista sin identificar, Viceroy, 1637. Acuarela y gouache sobre papel, 307 x 195 mm. *Fagel Tulip Album*, Dublín, Biblioteca del Trinity College, Ms1706 / 1, f. 6. Imagen cortesía de The Board of Trinity College Dublin.

de catálogos de venta ilustrados, llamados libros de tulipanes. En ellos, se representa en cada folio a la acuarela una sola flor, correspondiente a distintas variedades de tulipanes; un ejemplo completo se conserva en la Biblioteca del Trinity College de Dublín [FIG. 2]. Casi siempre de manera anónima, un número de artistas mayor del que pensamos podría haber sido responsable de la realización de tales ilustraciones. Judith Leyster, por ejemplo, pintó tulipanes para un catálogo de ventas en 1643 (hoy en el Frans Hals Museum). Las flores lograron la mayor notoriedad a mediados del siglo XVII durante la *Tulipanmanía*, una especie de burbuja económica en la que los bulbos de los tulipanes llegaron a ser una mercancía principal de inversión y alcanzaron precios exorbitantes.

En las pinturas florales, se representaron flores cortadas colocadas habitualmente en jarrones y, ocasionalmente, en cestas; otros tipos de pinturas las muestran en formatos decorativos de ramos, ramilletes, coronas, guirnaldas y festones. El *Blumenbuch* (1675-80) de Merian, bebe de estas convenciones pictóricas. Ello se aprecia, por ejemplo, en la propia portada de la edición de 1680, que muestra las flores en una corona, un tipo de arreglo que procede de la tradición pictórica y no de la ilustración botánica. Las imágenes del libro que muestran flores adornadas con guirnaldas y ramilletes de flores atados con lazos aíslan las flores y las hojas, en consonancia con el tratamiento individualizado de las flores en las otras estampas, facilitando así su reproducción en otros soportes. Este tratamiento puede también observarse en una de las estampas del ejemplar del *Blumenbuch* existente en la Biblioteca de Leipzig que representa flores en un jarrón de porcela-



Fig. 3: *Maria van Oosterwijck, Vaso de flores, c.1670. Óleo sobre lienzo, 73,6 x 55,8 cm., Denver, Colorado, Denver Art Museum. Imagen cortesía de Google Art Project.*

na china *kraak*. En las pinturas de este último tipo que hizo Merian, el uso de tales recipientes y la disposición radial de las flores individualizadas bajo una luz clara y uniforme muestran su evidente admiración por manifestaciones anteriores de pintura floral y, quizás de modo relevante, por el trabajo de su compatriota Georg Flegel (Olmütz, 1566-Fráncfort del Meno, 1638).

Las obras florales pintadas al óleo generalmente representaban disposiciones densas de una amplia variedad de flores superpuestas y proyectadas en perspectiva. La mayor parte de ejemplos de pintura floral, por tanto, no podrían ser más diferentes de las convenciones de las ilustraciones botánicas descritas en el ensayo de Jaya Remond y que constituyen el foco de esta exposición. En estas últimas, las flores individuales se examinan de manera aislada y sus tallos, generalmente cortados, se muestran contra un fondo iluminado que, casi siempre, es el mismo soporte del papel o del pergamino. La elección y arreglo de las flores en las composiciones pictóricas también difiere radicalmente de la disposición formal de los jardines de la época. Las plantaciones ajardinadas se caracterizaban por un número de flores relativamente escaso, que se disponía en grupos bien espaciados y en superficies geométricas.

Las ventajas y las limitaciones de las pinturas de flores respecto a la ilustración botánica, pueden apreciarse en los ejemplos de Van Oosterwijck y Ruysch que ilustran este ensayo [FIG. 3 y FIG. 4] Los cuadros incluyen algunas de las plantas dibujadas por Withoos y Merian presentes en la exposición, tales como el *Iris Odoratus* (cat. n° 3) o el *Hyacinthus Stellatus* (cat. n° 6) y las pequeñas

Viola Martia (cat. n° 19) y *Polianthes Tuberosiis* (cat. n° 4) colocadas juntas en la parte inferior derecha del jarrón de flores de Van Oosterwijck. Pero es difícil encontrar correspondencias exactas si tenemos en cuenta que el número de flores presentes en la exposición es mucho menor, ya que se trata solo de una selección de la parte de la colección correspondiente al *Regnum vegetabile* en el catálogo de la subasta.

Las autoras de ambas pinturas eligieron para el centro de sus composiciones grandes, ostentosas flores, que incluyen peonías rosas, camelias blancas y amapolas y margaritas rojizas, una combinación cromática compartida y explicable por razones artísticas, como se menciona más abajo. En la pintura de Van Oosterwijck, se podría argumentar que los dos claveles que descansan sobre la mesa proporcionan una significativa información botánica, ya que muestran la flor abierta y el capullo cerrado. Sin embargo, las hojas no se muestran; de hecho, las hojas —elemento clave para la identificación botánica— se omiten en la mayoría de las flores en ambas pinturas y cuando aparecen, su relación con estas es confusa. Mientras algunas flores se enseñan en todo el esplendor de su floración, pintadas desde diferentes ángulos y con los pétalos abiertos a la contemplación del espectador, las que permanecen en las partes en sombra son de difícil lectura en lo que respecta a su estructura y colores.

En resumen, las pintoras muestran y ocultan información de manera simultánea. Podemos decir que, en base a su principal punto de interés, los criterios y efectos artísticos, seleccionan y editan la información que proporcionan al espectador.

Los retratos y la pintura costumbrista que representa a artistas trabajando les muestra pintando a partir de disposiciones florales en jarrones, aunque en realidad habrían pintado cada vez una o dos flores naturales y probablemente usaban dibujos y modelos ya pintados. Los tratados de arte holandés aconsejaban cultivar flores en sus propios jardines a quienes se dedicaban a la pintura para tener así una cantidad de flores garantizada que poder pintar. Era común elogiar el naturalismo de las pinturas de naturaleza muerta o la destreza de sus artistas en reproducir exactamente los objetos del natural (*naer het leven*). Existen algunos testimonios circunstanciales de que tales especialistas trabajaban en realidad a partir del natural. Las cartas del pintor flamenco Jan Brueghel (1568-1625) al Cardenal Federico Borromeo hablan de la adquisición de flores de diferentes procedencias para sus pinturas. En cierto sentido, Brueghel buscaba en sus cartas explicar el ritmo lento de su trabajo y mantener el interés de su mecenas, pero era también una manera de prepararle y guiarle para que apreciara el grado de verosimilitud de la representación. A la práctica de trabajar a partir de la naturaleza viva alude también de forma consciente Jan van Huysum (1682-1749), representante del final de la tradición artística, con una obra floral que se encuentra hoy en la Galería Nacional de Londres y que aparece fechada dos veces —en 1736 y de nuevo en 1737— para describir así el tiempo transcurrido en completar la pieza y señalar las circunstancias que requería la disponibilidad de flor natural.

A diferencia de lo que sucede en la actualidad, las y los artistas florales del siglo XVII dependían de las estaciones y no podían encontrar flores durante todo el año. Por este motivo, se servían de otras fuentes gráficas, como ilustraciones botánicas o repertorios de imágenes como el



Fig. 4: Rachel Ruysch, Vaso de flores, c.1700. Óleo sobre lienzo, 75.5 x 60.2 cm., La Haya, Mauritshuis. Imagen cortesía de Europeana.

publicado por Adriaen Collaert, que analiza el texto de Jaya Remond, así como de otras pinturas y bordados de flores sin aparentemente perder un ápice de naturalismo. De hecho, la condición fija y duradera de la representación era lo que resultaba de vital importancia en estas obras, por encima del carácter frágil y elusivo del objeto real, y el Cardenal Borromeo, por ejemplo, comentó cómo disfrutaba contemplando sus pinturas florales en pleno invierno. Las obras florales a menudo combinan en una única imagen flores de distintas estaciones del año y de diferentes lugares, y las presentan en condiciones impolutas. Las gotas del rocío en los pétalos y en las hojas que aparecen en las pinturas de Ruysch y de otros son detalles particularmente elocuentes que ejemplifican esa ficción pictórica [FIG. 4]. En efecto, la idea de la pintura como una sustitución sintética de la realidad, no susceptible a los condicionantes del tiempo y del lugar, sustentaba la creencia común de la superioridad del arte sobre la Naturaleza y de la figura del artista como “creador” en semejanza a Dios (*deus artifex*).

EL ARTE DE LA DESCRIPCIÓN

La verosimilitud de la pintura floral se conseguía a expensas de un artificio considerable y de una gran destreza técnica. Merece la pena destacar algunos de los mecanismos retóricos variados que fueron perfeccionados por artistas de la última mitad del siglo XVII en Holanda. En primer lugar, no es plausible que un único ramo en un jarrón relativamente pequeño pudiera contener tantas y

tan variadas especies de flores. Sin embargo, parece que la elección y disposición de las mismas en muchas pinturas fue dictada siguiendo criterios estéticos. Flores de distintos tamaños y formas eran valoradas por su potencial de composición a la hora de constituir el cuadro, con grandes flores en plenitud en el centro y más pequeñas a los lados para crear la impresión de convexidad en el ramo. Era necesaria cierta destreza en el dibujo y el escorzo para crear la ilusión de tridimensionalidad en las flores individuales proyectadas desde diferentes ángulos. Un estudiado claroscuro en el modelado de las flores y del follaje potenciaba estos efectos que producían la ilusión de profundidad y proyección. Se ponía especial cuidado en la creación de armonías cromáticas en las composiciones. Teóricos del arte holandeses coincidían en que la colocación de las flores era un ejercicio útil para lograr la armonía cromática y Samuel van Hoogstraeten lo llamaba “el arte de hacer guirnaldas”. La ilusión pictórica de tridimensionalidad adquirió importancia a lo largo del siglo y se articuló por medio de disposiciones cromáticas o lo que se ha llamado “claroscuro de color”, usando, por ejemplo, flores coloreadas en tonos cálidos en el primer plano de la composición y colores fríos en el fondo para crear el efecto de avance y retroceso respectivamente; o flores blancas en la parte frontal y central de las composiciones como un atractivo óptico para el ojo. Este efecto se regulaba también a través del manejo de la luz general de ambiente. La utilización de fondos oscuros indefinidos o nichos arquitectónicos sombríos era un modo de resaltar las siluetas de hojas y flores y de potenciar la intensidad de los colores gracias al efecto del contraste. Muchos de estos efectos pueden verse en las pinturas de Van Oosterwijck y Ruysch que ilustran este ensayo.

Dejando a un lado las estrategias pictóricas, el logro del mimetismo en las piezas de flores dependía también de la competencia técnica en la pintura al óleo por parte del pintor o pintora, lo que se ha demostrado mediante el análisis científico de algunas de estas pinturas. El dominio del dibujo era importante para conseguir una adecuada definición de los contornos de los pétalos de las flores y de las hojas, así como para alcanzar un grado significativo de precisión botánica, aunque este no siempre era el elemento sustancial del proyecto artístico. Se han descubierto dibujos subyacentes en un buen número de casos de pinturas sobre tabla. Las y los artistas usaban con frecuencia el “dibujo” con pincel a color para establecer las formas y contornos. En casos como el de Ruysch, también usaban líneas finas en marrón alrededor de las flores para esclarecer sus formas. Quienes ejecutaban con mayor precisión técnica usaban los mejores pigmentos y materiales. Uno de los primeros pintores florales nórdicos, Jacques de Gheyn II (1565-1629), elaboró una tabla cromática que le permitía armonizar los colores de manera sistemática, pero que también favoreció que pudiera ajustar su paleta a los colores de la naturaleza. Rachel Ruysch fue una de las primeras en usar el recién inventado pigmento azul de Prusia. Era una especialista en la pintura *wet-in-wet* aunque diferentes artistas usaban la compleja y laboriosa técnica de la veladura al óleo para lograr los efectos de color, de transparencia y de finísimas texturas en los pétalos. A lo largo del siglo, en la ejecución del género floral se valoró un mayor y alto grado de precisión en el detalle con una pincelada poco visible.

Sin lugar a dudas, la clientela era consciente de los estilos individuales de cada artista y de la calidad de sus pinturas, lo que podía marcar toda una diferencia en el mercado. El éxito económico

de De Heem como pintor floral fue debido a su aproximación innovadora al género, incluyendo, por ejemplo, el estudiado desorden de sus composiciones y un incremento característico de la variedad de actitudes de las flores, así como un uso mayor del follaje. Van Aelst era conocido por la suntuosidad de sus obras florales. Van Oosterwijck prefería una paleta de tonalidades cálidas, mientras que Rachel Ruysch desarrolló un destacado sentido del diseño y de la estructura, especialmente con ritmos composicionales en una S-curva. Jan van Huysum introdujo un estilo más vívido de pintura, con fondos iluminados y colores menos intensos, y más efectos decorativos.

Las pinturas florales estaban firmadas por sus autores (damos por hecho que de su propia mano). Éstas eran identificadores importantes en un mercado de arte competitivo y en donde al ojo poco entrenado podía resultarle difícil detectar personalidades distintivas del género. Las firmas también eran detalles consumados que podían llamar la atención sobre la condición de la pintura floral como un objeto estético creado, más que como una mera “copia de la naturaleza” en el caso de que esta consideración, ya para entonces, pudiera tener algún significado. La elegancia caligráfica de las firmas de Oosterwijck y Ruysch, que firmaron con su nombre de solteras, estaba en consonancia con el refinamiento de este tipo de pinturas y constituía una importante afirmación de estatus.

EL LIBRO DE LA NATURALEZA

Es probable que las pinturas florales proporcionaran a quienes las poseían una serie de placeres visuales sencillos, desde disfrutar contemplando las flores y su asociación con la primavera hasta el placer estético de mirar las pinturas. Quizás alguno más, puesto que la gente siempre parece leer las flores en términos de su significado simbólico. Puede que algunas asociaciones florales hayan traspasado tiempos y culturas, resultando familiares hoy en día —la rosa roja como emblema del amor apasionado es, tal vez, el residuo más banal—. El público de la Holanda del siglo XVII, sin embargo, estaba inmerso en una cultura visual moralizante en la que las flores y las imágenes de éstas, así como otros objetos corrientes, estaban imbuidos de significado. Esta cultura puede reconstruirse por medio de libros de emblemas, como los de Jacob Cats (*Mirror of Old and New Times*, 1630) y Jan Luiken (*The Beehive of the Heart*, 1711). Los tratados de arte holandeses atribuyen un simbolismo particular a los colores y, en una sección de pintura floral, Gerard de Lairesse compone para su público un número de emblemáticos ramos imaginarios. En términos generales, no obstante, la mayoría de artistas no parece haber programado intencionadamente sus obras florales con una moralidad edificadora. Mientras que los tulipanes, por ejemplo, se usaban en estampas emblemáticas para simbolizar la locura, en referencia a la burbuja económica de la *Tulipomanía*, esto no significa que esta lectura condujera automáticamente a su presencia en las pinturas florales. La idea de la fugacidad asociada a las flores era una asociación típica, dada su corta trayectoria vital y la homilía bíblica “Toda carne es como hierba, y toda su hermosura como la flor del campo: sécase la hierba, se marchita la flor...mas la palabra de nuestro Dios permanece para siempre” (Isaías 40:6-8). Sin embargo, la mayoría de las pinturas no muestran las flores marchitas, sino en todo su

esplendor. El público de una determinada mentalidad podía, por supuesto, interpretar las flores en una obra dada como *memento mori* y una exhortación a la virtud, pero ello no conlleva que dicha lectura fuera la intención de quien la compuso.

Cuando se deseaba articular un mensaje específico, entonces el simbolismo era claro, y en ningún modo era más evidente y ampliamente reconocido que en términos religiosos. Un caso paradigmático lo constituye una pieza de fruta de De Heem conservada en la Galería Nacional de Irlanda, en que las uvas y gavillas de trigo adquieren un significado eucarístico en el contexto de otros objetos, como un vaso de vino y pan, un crucifijo y una calavera. Maria van Oosterwijck resulta particularmente relevante en este contexto. Era la hija de un ministro de la Iglesia Reformada Holandesa y era “extremadamente religiosa”, según el biógrafo Arnold Houbraken. Se cree que Willem van Aelst le propuso matrimonio solo para ser rechazado. Un poema encomioso del poeta Dirk Schelte celebraba la belleza de las flores pintadas por Van Oosterwijck y sus virtudes “femeninas” de la castidad y la piedad. Sin negar su piedad, estos testimonios también podrían responder a una estrategia de auto-representación y un modo de forjarse un espacio profesional para sí misma en el mercado internacional. Ciertamente, creaban unas expectativas en torno a su obra y es un tema que Van Oosterwijck articulaba abiertamente en un número significativo de obras florales. Una de ellas es la *Vanitas*, de 1663, que fue adquirida por Leopoldo I (Kunsthistorisches Museum, Viena) y yuxtapone el florero a una calavera y una serie de símbolos obvios sobre la vanidad terrenal, la literatura moral y religiosa, y una mariposa que aquí simboliza el alma humana en el Día del Juicio Final. La propia Van Oosterwijck era excepcionalmente retribuida por sus obras y gastaba ostentadamente en actos de caridad.

PINTURA Y REPRESENTACIÓN CIENTÍFICA

La creencia de que la naturaleza era una creación de Dios y de que su contemplación servía al elogio divino era algo que unía a artistas y naturalistas de la época. Federico Borromeo, un cardenal católico romano, usaba las pinturas florales como ayuda formal para la devoción al contemplar la sabiduría y la bondad divinas en la creación del mundo, pero este sentimiento traspasaba lo confesional, incluso cuando las estructuras semánticas eran distintas. Podría argumentarse que el cuidadoso escrutinio con el que cada artista sometía a los objetos de la naturaleza que buscaba representar es similar a la aproximación que realiza la botánica, y que ambas formas de representación crean conocimiento del mundo natural. En las pinturas de Van Oosterwijck y Ruysch que acompañan este ensayo, ambas artistas muestran ramas de iris azules (*Iris odoratus*) abiertos y cerrados, para describir el proceso de floración. Era ciertamente una ventaja reconocida del género no figurativo de naturaleza muerta, que confería a sus artistas el tiempo suficiente para proporcionar una descripción detallada y precisa de los objetos. No obstante, dejando a un lado las analogías, una característica distintiva del mundo artístico del norte de Europa que se aborda en esta exposición es el cruce entre las prácticas artísticas y las científicas. Sin duda, Merian es el mejor ejemplo de ello; se formó en pintura floral por parte de su padrastro, casándose con el asistente de éste, y

enseñó la profesión a otras mujeres. Pero no fue la única. Rachel Ruysch era la hija del eminente científico holandés Frederik Ruysch (1638-1731), que entre otras actividades, catalogaba los especímenes del jardín botánico de Ámsterdam, donde abrió el primer museo de historia natural de Europa. Su hija Rachel le enseñó a pintar. Las obras de Ruysch eran conocidas por la inclusión en ellas de flores raras y llamativas, ligándolas directamente así con las culturas hortícolas y botánicas de su época, lo que en última instancia probablemente derivaba de las enseñanzas de su padre. Alida Withoos se inició en ilustración botánica y no en pintura de naturaleza muerta, como había hecho su padre, y junto con Merian fue contratada para ilustrar flores raras y prestigiosas del jardín que tenía en Ámsterdam la horticultora y coleccionista Agnes Block, como se expone en el ensayo de María Cruz de Carlos Varona en este catálogo.

La contemplación de cerca que requerían las obras florales era recompensada con detalles diminutos, especialmente con insectos. Estos aparecen en las pinturas de flores de Van Oosterwijck and Ruysch [FIG. 3 y FIG. 4]. Ambas muestran hojas que han sido comidas por insectos y el proceso de polinización mismo, al incluir una abeja en plena tarea en las flores: sobre la camelia blanca y dentro de la peonía rosa, respectivamente. La representación de insectos y mariposas fue un significativo elemento en común entre la ilustración botánica y las pinturas de flores. En las últimas, estos animales amenizaban las composiciones y proporcionaban un elemento de sorpresa cuando el público examinaba los cuadros. Su presencia también resaltaba el aparente naturalismo de la obra al dar la impresión de que es la misma frescura de las flores la que los atrae. En el acervo artístico, esta es una idea que en última instancia deriva de un topos clásico de la pintura de bodegón, las uvas pintadas de Zeuxis que eran tan realistas que los pájaros reales intentaban comérselas. Una tradición de la que Merian era consciente, puesto que incluyó a un pájaro picoteando en las flores en la estampa número 9 del ejemplar del *Florum Fasciculus Tertius*, existente en la Biblioteca de Dresde. Por otro lado, no es sorprendente que se incluyeran insectos y otros animales en las obras formales de flores del siglo XVII puesto que habían estado presentes ya desde los inicios del género. Los estudios acerca de la naturaleza del iluminador del siglo XVI Joris Hoefnagel (1542-1600), pintor de la corte del Emperador del Sacro Imperio Romano Rodolfo II, muestran flores y pequeños animales dispuestos para su análisis en la misma página, y la representación de estos últimos aparece mejorada e intensificada por el uso de la magnificación. Las primeras representaciones de flores de la mano de artistas como Ambrosius Bosschaert el Viejo, Balthasar van der Ast, y Roelandt Savery encontraron un hueco en los *kunstkamers* o gabinetes de coleccionista, junto a objetos naturales raros y curiosos como conchas y otras costosas piezas de colección manufactas, por ejemplo, joyas y monedas, e, incluso, pinturas, como analiza el ensayo de José Pardo-Tomás. Las pinturas que representan estos gabinetes de coleccionistas ilustran elocuentemente este diálogo entre *naturalia* y *artificialia* al mostrar en la misma imagen pinturas de flores y flores “reales” (por ejemplo, el *Bodegón con gabinete de coleccionista* de Frans Francken el Joven, 1619, Amberes, Museo Real de Bellas Artes, inv. 816). Además, las propias pinturas de flores incluían estos mismos objetos y los jarrones que contenían las flores —a menudo de porcelana china y a veces cubiertos en plata— evocaban valores sociales de maneras refinadas en la cultura coleccionista.

La dimensión científica continuó con la difusión de las flores pintadas al óleo. Merian cultivó orugas para representar su metamorfosis con precisión y realismo en su *Der Raupen wunderbare Verwandlung und sondebare Blumennahrung* (1679). Otto Marseus van Schrieck (1619/20-1678) crió animales que poblaron sus influyentes bodegones de “suelo forestal”. El pintor napolitano Paolo Porpora (1617-73) eligió esta temática, al igual que Mathias Withoos (1627-1703) [FIG. 1], y su hija Alida Withoos y también Rachel Ruysch al inicio de su carrera. A pesar de las escenas de paisajes al aire libre, sin embargo, estas imágenes no son más “realistas” que otros formatos pictóricos; la presencia inverosímil de flores cultivadas en esos espacios silvestres demuestra que fueron compuestas en un estudio. En sus obras de flores, Elias van den Broeck (c.1650-1708) presionó las alas reales de mariposa en la pintura mojada y luego las levantó para crear un tipo de estampación, una técnica que pudo haber aprendido de Schrieck y que ofrecía a sus cuadros una dimensión adicional de autenticidad material. Sin embargo, en las ilustraciones de Alida Withoos que se presentan en esta exposición, se utiliza el gouache en lugar de la acuarela para representar las alas de mariposa, imitando así mejor el brillo polvoriento de sus estampados coloreados.

Quizá sea esta la manera adecuada de terminar este ensayo. Comenzó poniendo de manifiesto las convenciones artísticas del género de la pintura de flores y termina con una reflexión sobre las formas en que interactúa con las empresas científicas contemporáneas que son uno de los temas centrales de esta exposición. Sin duda, los espectadores de las pinturas de flores, entonces como ahora, se enfrentaron a ellas con diferente bagaje de conocimiento y de experiencia, pero el disfrute de identificar plantas individuales en los cuadros pudo ser uno de los principales atractivos de este tipo de pintura. El valor estético de las pinturas florales de artistas como Maria van Oosterwijck o Rachel Ruysch, implicaría que las mujeres y los hombres cultivados que las contemplaron, no solo vieran en detalle la forma, estructura, tamaño y color de esas flores en particular, sino que también tuvieran la oportunidad de aprender algo sobre la belleza del mundo natural y la capacidad del artista para representarla.

PLANTAS E IMÁGENES EN EL NORTE DE EUROPA DURANTE LA EDAD MODERNA¹

JAYA REMOND

Max Planck Institute for the History of Science, Berlin

EN los siglos XVI y XVII, se produjo en Europa un renovado interés por conocer y comprender la naturaleza, en particular a través del cultivo de plantas y de su representación. Un conjunto de acontecimientos científicos, intelectuales y geográficos posibilitaron este fenómeno. Por un lado, el progreso tecnológico permitió el desarrollo de mejores instrumentos y técnicas de visualización; por otro, el desarrollo de la imprenta facilitó la difusión del conocimiento de las imágenes, así como su proliferación y perfeccionamiento. Finalmente, durante la edad moderna el interés por las plantas y su representación pictórica no puede desligarse de los descubrimientos en ultramar. En realidad, la expansión colonial alimentó el apetito por los recursos naturales –animales y plantas fundamentalmente– y también incrementó la necesidad de disponer de registros visuales: en tanto que mercancías potenciales y, por ello, altamente valoradas, las especies naturales originadas en los territorios recién conquistados tenían que ser documentadas, a través del texto y de la imagen. La *Historia Naturalis Brasiliae* (Willem Piso y Georg Marcgrave, Ámsterdam, 1648) y el *Hortus Malabaricus* (1678-1693) de Hendrick van Rheede, así como los libros sobre la flora del Caribe francés majestuosamente ilustrados por Charles Plumier (por ejemplo, *Description des Plantes de l'Amérique*, París, 1693) reflejan la preponderancia concedida a las imágenes, que aumentaron progresivamente en número y precisión. Las plantas se convirtieron en un objeto de indagación y de deseo particularmente importante, y las publicaciones ilustradas sirvieron para documentar, clasificar y ordenar esas riquezas naturales, ya fueran viejas conocidas o recién exploradas: nombrarlas y dibujarlas constituía un modo de afirmar la idea de propiedad sobre ellas. Este fenómeno consolidó la autoridad de la imagen como fuente válida de conocimiento, estimulando la curiosidad de quienes las admiraban. Así, Merian se refiere tanto a la *Historia Naturalis Brasiliae* como al *Hortus Malabaricus* en su *Metamorfosis de los insectos de Surinam* (Ámsterdam, 1705), especialmente en el texto dedicado a la piña.

El objetivo de este ensayo es historiar y contextualizar la realización de imágenes de plantas en el norte de Europa durante la Edad Moderna, así como investigar la aparición de ciertos géneros y

1 Traducción de Eva Sañudo.

patrones pictóricos. Ello permitirá entender cómo la producción de Maria Sybilla Merian y Alida Withoos se fundamenta en determinadas tradiciones visuales y cómo las artistas fueron capaces de innovar sobre la base de esos precedentes. Al trazar una breve y selectiva genealogía de la ilustración botánica, se estudiarán las estrategias visuales realizadas en una variedad de soportes de papel, particularmente libros impresos como herbarios, y también florilegios y otras obras de artistas representando flores. Asimismo, se examinará cómo estos objetos circularon ampliamente en el norte de Europa. El ensayo de Peter Cherry aborda el origen de nuevos géneros artísticos como la pintura floral y su relación con el desarrollo de una cultura de aprecio hacia las flores. Desafiando la clasificación estricta de géneros y categorías como “arte” y “ciencia”, la imaginería botánica, que expresa simultáneamente belleza y conocimiento, revela un cierto grado de estetización del saber: aunque una de sus funciones principales era de carácter descriptivo y técnico, la ilustración botánica tenía que ser también estéticamente placentera. Esta belleza jugaba, de hecho, un papel importante en la atracción y eficacia de las imágenes.

LOS HERBARIOS Y EL VALOR DE LAS IMÁGENES EN LA EDAD MODERNA

Más que los textos, las imágenes protagonizaron en gran medida la revolución botánica que tuvo lugar en el norte de Europa durante la Edad Moderna. No obstante, la función de las imágenes no era del todo evidente: en los herbarios del siglo XVI, se definía e incluso se cuestionaba la utilidad y el uso de las ilustraciones botánicas: las imágenes de plantas se investían de un valor epistémico y estético además de monetario. La retórica visual y textual que configuraría e influiría en gran parte del arte botánico en siglos posteriores tuvo sus raíces en los herbarios primigenios de las décadas de 1530 y 1540.

Estos importantes herbarios producidos en el norte de Europa durante el siglo XVI, tales como *Herbarum Vivae Eicones* (Estrasburgo, 1530) de Otto Brunfels o *De Historia Stirpium Commentarii Insignes* (Basilea, 1542) de Leonhart Fuchs, marcaron el inicio de una gran revolución en la representación de las plantas. Mientras que los libros perseguían una finalidad científica y sus autores gozaban de una formación académica (Brunfels era teólogo y botánico; Fuchs, por su parte, se había formado en física), estos herbarios ponían un gran énfasis en el valor y en la calidad de sus ilustraciones, realizadas en tamaño grande, ocupando toda la página y con mucha atención a los detalles. Revelando la influencia artística de Albrecht Dürer, los diseños de Hans Weiditz en *Herbarum Vivae Eicones* [FIG. 1] crearon un nuevo estándar y despertaron la admiración de figuras contemporáneas, que reconocieron la calidad innovadora de dichos diseños (a diferencia del texto, que derivaba en su mayor parte de fuentes antiguas como Dioscórides). Por vez primera, se presentaban en un libro las imágenes que habían sido específicamente diseñadas del natural (*ad naturae imitationem*, como rezaba en el herbario de Brunfels). Las ilustraciones de los herbarios anteriores tendían a ser bastante rudas, poco originales y esquemáticas, como puede observarse en las diferentes ediciones del *Hortus Sanitatis*, impreso por primera vez en el siglo XV. En el caso de la entalladura de Weiditz, se trataba de retratos detallados de plantas, con una línea de contorno delicada que confería una idea precisa de forma y textura.



Fig. 1: Hans Weiditz, Violeta Amarilla (Geel Violaten, *Leucoium*), entalladura. Otto Brunfels, *Herbarum Vivae Eicones ad naturae imitationem : summa cum diligentia et artificio effigiatae, una cum effectibus earundem, in gratiam veteris illius, et iamiam renascentis herbariae medicinae*. Argentorati : apud Ioannem Schottum ..., (Estrasburgo, 1530), vol. I, p. 136. Zúric, Zentralbibliothek, NB 253 | G, <http://doi.org/10.3931/e-rara-51632>. Imagen en el dominio público.

Estas imágenes no sólo se interpretaban como realizadas al natural sino también como representaciones animadas y vivas de las plantas (como el título del libro de Brunfel dejaba claro) y podían, de hecho, pasar por ellas. Eran lo que la historiadora de la ciencia Lorraine Daston ha denominado imágenes epistémicas, es decir, unas imágenes que no solo intentan reproducir fielmente su objeto de estudio sino que buscan reemplazarlo en virtud de su autenticidad. A pesar de todo su naturalismo, sin embargo, imágenes de la naturaleza como las de Weiditz, no fueron aceptadas de manera unánime y su grado de precisión fue motivo de controversia. Por ejemplo, algunas de las elecciones composicionales de Weiditz se consideraron problemáticas por el hecho de centrarse en las particularidades e individualidades de las plantas, por ejemplo en los detalles de las hojas ligeramente comidas por los insectos. Además, algunas partes de las plantas quedaban ocultas debido a las hojas colocadas en primer plano, impidiendo una completa apreciación de las mismas. Weiditz también hizo un uso extenso de la perspectiva y del sombreado para sugerir los efectos de oscuridad, textura y volumen. Este naturalismo intensificado era considerado un obstáculo para comprender adecuadamente la disciplina botánica, puesto que interfería en la precisión científica. Hans Weiditz era,

después de todo, un artista y no un botánico, por lo que quizá no se podía confiar completamente en sus ilustraciones como representaciones fidedignas desde el punto de vista botánico.

Leonhart Fuchs, quien publicó *De Historia Stirpium* más de una década después del *Herbarum Vivae Eicones* de Brunfel, estaba convencido de que las ilustraciones botánicas eran útiles, pero tenía una concepción muy estricta de cómo debían ser las imágenes y de cómo había que nombrarlas. La responsabilidad de las ilustraciones no podía dejarse en manos de quienes las dibujaban, sino que debía estar sujeta a la autoridad académica o científica. Como Sachiko Kusukawa ha analizado, en el prefacio de Fuchs se perfila cómo debe hacerse una buena ilustración y lo que ello conlleva. Apoyando el argumento científico del autor, la imagen debía aspirar a la precisión y a la exactitud. Al realizarse del natural (al menos en teoría), la imagen ha de representar las plantas con sus propias raíces, tallos, hojas, flores, semillas y frutas. Deberían evitarse determinadas características (precisamente aquellas presentes en las imágenes de Weiditz), como la eliminación deliberada de la forma natural de las plantas a través de la sombra y otros trucos que, en opinión de Fuchs, se utilizaban para alcanzar fama como artista. Así, Fuchs estableció los criterios para la reclamación de una ilustración veraz y científica. De acuerdo a este planteamiento, deberían excluirse de la representación científica de las plantas la perspectiva, el sombreado y, de hecho, toda característica “artística”, ilusionista y preciosista. En las estampas de la *Historia Stirpium*, el énfasis recae, por tanto, en las líneas del contorno, que podían posteriormente rellenarse a mano con pigmentos. No obstante, la crítica de Fuchs a la licencia artística no contradice la importancia concedida a la función de quien produce las imágenes: en realidad, los dibujantes Heinrich Füllmaurer y Albrecht Meyer y el grabador Veit Rudolph Speckle son afamada y destacadamente representados en las páginas de *De Historia Stirpium*, donde aparecen retratados en majestuosos bustos junto a sus nombres completos y, más importante aún, se les mostraba inmersos en su trabajo. Estos retratos demuestran el poder y el valor de las imágenes en los libros, así como el papel fundamental del equipo que realiza sus ilustraciones. Las propias imágenes de plantas aparecen mencionadas en la versión latina de los libros como *artificiosius*, realizadas artísticamente y con maestría. Las referencias a la belleza y a la habilidad con que se realizaban estas ilustraciones son recurrentes: durante la Edad Moderna, las imágenes de los libros se describen a menudo, incluso si de manera breve y convencional, como *artificiosus*, *schön*, o *künstlich*. Aunque pueda ser una fórmula retórica, esta elección de palabras indica que las imágenes eran concebidas y promocionadas como un elemento al mismo tiempo bello y útil de los libros científicos. En ciertos casos, quienes publicaban los libros, conscientes del atractivo comercial de las imágenes, abogaban por su inclusión en los mismos.

Así, a pesar de ciertas controversias, la importancia de las ilustraciones no pasó desapercibida a los autores y autoras de herbarios en la Edad Moderna, y observaron su capacidad para expresar, con frecuencia, más que mil palabras. Las imágenes bidimensionales jugaban un papel crucial en las publicaciones científicas. No cumplían una función meramente decorativa sino que operaban como medios para la producción y difusión del conocimiento: condensaban y transmitían información visual difícil de expresar solo a través del texto, al que complementaban. En realidad, los herbarios se centraban en las cualidades medicinales, culinarias y aromáticas de las plantas, que describían en palabras, aunque una parte considerable de su eficacia y atractivo reposaba en la



Fig. 2: Adriaen Collaert, Flores, nomeolvides, entalladura, 177 x 126 mm. Florilegium, lám. 15, Ámsterdam, Rijksmuseum, object number: RP-P-BI-6004. Imagen cortesía del Rijksmuseum.

belleza y verosimilitud de sus ilustraciones. Los herbarios de la Edad Moderna proporcionaron un aparato discursivo para describir, pensar y discutir sobre la representación visual de las plantas, que sirvió de base para desarrollos ulteriores. Las imágenes de las plantas se configuraron como espacios de autoridad. Durante los dos siglos siguientes, las preocupaciones primordiales continuaron siendo las mismas: quién debía realizar las imágenes, de acuerdo a qué criterios y cómo y quién decide su disposición. Los herbarios de la Edad Moderna también establecieron las características principales de unos patrones visuales para la ilustración botánica que tuvieron largo recorrido, permaneciendo como esquemas válidos durante buena parte del siglo XVII: se sitúa la planta sobre un fondo blanco, cerca del primer plano, a menudo con un marcado énfasis en los contornos, y ofreciendo a quien mira la sensación de que está cerca del objeto.

Además, el tamaño y la escala eran importantes elementos de negociación e identificadores de la autenticidad pictórica. Las imágenes de Weiditz fueron confeccionadas a escala real, como también lo fueron aquellas diseñadas por Füllmaurer para el herbario de Fuchs. La representación a tamaño real se hizo posible cuando los herbarios se publicaban en formatos de grandes láminas y allí las ilustraciones solían transmitir información relevante sobre el tamaño real de las plantas. Sin embargo, cuando los herbarios se publicaron en libros en octavo o en cuarto, la inclusión de ilustraciones de plantas en todas sus dimensiones a tamaño real no era viable. En este caso, cuando las

plantas eran demasiado grandes para ser reproducidas en su tamaño, podía seleccionarse un detalle particularmente significativo de la planta para ser representado a gran escala.

El énfasis dado a las imágenes no debería ocultar el hecho de que, a lo largo de la Edad Moderna y posteriormente, el texto, particularmente en las publicaciones científicas, continúa desempeñando un papel clave, aportando cierto tipo de información sobre plantas que no podía ser expresada a través de imágenes, tales como su lugar de origen y medio natural, los tiempos de floración y la evolución del crecimiento de la planta a lo largo de las estaciones. Como elementos complementarios a las imágenes, los textos también transmitían información crucial sobre el gusto, el olor y la textura de las plantas, además de indicaciones acerca del color (ya que se producían en blanco y negro, pudiéndose pintar a mano de manera ocasional) y posibles usos prácticos.

Paralelamente a esas publicaciones científicas, se elaboraban repertorios de modelos con patrones de flores y plantas que atraían el interés del público lector. Aunque estaban pensados para los sectores gremiales y artesanales, también podían resultar potencialmente interesantes para personas no profesionales. El repertorio *La Clef des Champs*, publicado en 1584 en Londres por el artista francés Jacques Lemoyne de Morgues (ca. 1533-1588), es uno de los ejemplos más tempranos del género, proporcionando simples pero muy vívidas ilustraciones de flores, plantas y frutas.

NUEVOS GÉNEROS: LIBROS DE FLORES Y FLORILEGIOS

A finales del siglo XVI y durante el XVII, especialmente en el norte de Europa, aparecieron y se difundieron nuevos tipos de libros dedicados a la representación de flores y plantas. A diferencia de los herbarios, estos florilegios (literalmente, colecciones o conjuntos de flores) se centraban en las cualidades ornamentales de los especímenes representados en sus páginas y parecían cumplir fundamentalmente una función estética. Sin embargo, estas ilustraciones se elaboraban con sumo cuidado, siguiendo la tradición naturalista establecida en el siglo XVI. Nuevas técnicas de estampación reemplazaron a la entalladura que había predominado a lo largo de todo el siglo XVI. Especialmente, el grabado a buril y al aguafuerte, que permiten una mayor precisión que la primera. En esta clase de libros, el texto se reducía a la mínima expresión y el acento se hacía recaer más en las imágenes. El primer florilegio de este tipo fue con toda probabilidad el libro producido por el diseñador y grabador holandés Adriaen Collaert (ca. 1560-1618) en Amberes al final del siglo XVI, con el título *Florilegium* (al parecer, la primera vez que se usa el término como título para estos compendios de imágenes florales). Las veinticinco estampas presentaban fragmentos de flores, principalmente racimos de flores y tallos cortados esparcidos en las páginas con un cierto grado de simetría [FIG. 2].

El florilegio de Collaert era esencialmente un repertorio de modelos para dibujantes. Como nuevo género estético y comercial, los florilegios se desarrollaron principalmente en Holanda, Francia y Alemania (ver, por ejemplo, el *Hortus Eystettensis* de Basilius Besler, publicado en Núremberg en 1613). Al principio, estos libros de flores, ya fueran impresos o en versiones manuscritas, eran realizados por artistas y no por naturalistas. Aunque normalmente se encasillaban como ob-

jetos destinados principalmente al placer estético, a menudo desafiaban categorizaciones estrictas. El florilegio de Emanuel Sweerts, publicado por primera vez en 1612 en Fráncfort del Meno, ilustra la potencial polivalencia de los libros de flores: es al mismo tiempo un repertorio de modelos, una obra científica y un catálogo de ventas. Obtuvo un gran éxito y se reeditó varias veces. Sweerts, un comerciante de flores y antiguo prefecto de los jardines imperiales de Praga, estaba bien familiarizado con la sociedad académica más destacada de su época, y dedicó su florilegio al emperador Rodolfo II. Sweerts promocionaba las plantas para su venta y copiaba los esquemas de las obras botánicas de Mattioli, Dodoens, Clusius, y Vallet. Así, sus ilustraciones se centran en la flor, descartando otras partes como el tallo. Por otro lado, se desconocen los nombres de quienes las dibujaron y grabaron.

Generalmente, en estos florilegios no se mencionan las cualidades medicinales o aromáticas de las plantas. Por ejemplo, el florilegio de Van de Passe titulado *Hortus Floridus* no persigue ese objetivo científico, aunque los medallones de retrato de los grandes botánicos holandeses Rembert Dodoens y Carolus Clusius figuran de modo destacado en la portada del libro, como si quisieran legitimar su misma existencia. Crispin van de Passe el Joven (ca. 1594-1670) compiló y publicó en Utrecht el *Hortus Floridus* (Jardín de Flores) en 1614. Adoptando un formato rectangular, los grabados de flores de Van de Passe se disponen organizados por estaciones; ocasionalmente, también aparecen colocados junto a las plantas insectos como abejas, mariposas y libélulas, aportando viveza a la composición. Los insectos, aquí, no solo aportan realismo y verosimilitud al medio natural que se recrea mínimamente en la estampa, sino que eran también amenazas potenciales para la integridad de las plantas, pudiendo comerse los pétalos de las flores y las hojas. Así, en tanto que agentes de destrucción, podían erigirse como símbolos de la fugacidad de la belleza.

Con un claro predominio del aparato visual sobre el texto, el libro de Van de Passe representa flores que podrían ser cultivadas en jardines con fines decorativos. Su público habría estado mayoritariamente formado por amantes de la jardinería y de los libros, así como por futuros profesionales artísticos. Por ejemplo, en una copia de la edición de 1615 del *Hortus Floridus*, conservada en la Biblioteca Folger Shakespeare de Washington D.C., una lámina que ilustra un clavel (*Cariophyllus maximus*, lám. 20) ha sido recortada con un punzón, lo que indica que fue empleada para transferir ese dibujo a otro soporte, en papel o tela. Aludiendo a un lenguaje simbólico conocido por el público contemporáneo, permean el libro sutiles referencias religiosas acerca de la brevedad de la vida: así, se coloca un ratón muerto al lado de un clavel indio. El *Hortus Floridus* se reeditó muy pronto en inglés y francés, mostrando el potencial atractivo comercial de los libros de flores, un fenómeno similar al gusto creciente por el cultivo de flores (sobre este aspecto, ver el trabajo de Peter Cherry en este mismo catálogo, en particular en lo concerniente a la *Tulipanmanía*).

En relación al cultivo de las flores, que se estaban convirtiendo en mercancías valiosas, la publicación de algunos libros de flores se vio beneficiada por o estaba directamente ligada al mecenazgo real. Pierre Vallet (ca. 1575-1657), bordador del rey en la corte de Enrique IV de Francia, y Jean Robin (1550-1629), jardinero del monarca, publicaron conjuntamente en París *Le Jardin du très Chrétien Henri IV, Roi de France et de Navarre* (1608), dedicado a la esposa del rey María de Médici.



Fig. 3: Maria Sybilla Merian, *Neues Blumenbuch* (Núremberg, 1680), fascículo I, lám. 10. Dresde, Biblioteca de la Universidad de Dresde, SLUB Dresden, <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/81016/21/0/> (CC-BY-SA 4.0)

El título se refería al jardín del Louvre, donde se cultivaban plantas locales así como otras exóticas procedentes de España y África Occidental. La primera edición del *Jardin* contiene 73 láminas grabadas (segunda edición publicada en 1623). La obra de Vallet funciona a varios niveles: por una parte, como documento visual de las plantas que se cultivaban en el jardín del Louvre, pero era también una colección de imágenes destinadas al goce visual. Por último, el libro también buscaba proporcionar modelos para el bordado; en ello compartía algunos de los objetivos del *Blumenbuch* de Merian.

En tanto que objetos portátiles, los libros y publicaciones que representaban flores circularon ampliamente y se copiaron e imitaron; como poco, ofrecían una fuente ilimitada de inspiración. Por ejemplo, florilegios importantes, como las distintas ediciones del *Florilegium Novum* de Theodor de Bry (publicado entre 1611 y 1626), reproducen algunas láminas del *Jardin du Roi* de Vallet. Una tercera edición del libro, titulada *Florilegium renovatum et auctum*, publicada en colaboración con el yerno de De Bry, Matthäus Merian, reutilizó láminas de obras anteriores, y se observa la influencia de florilegios preexistentes, como el de Sweerts.

Sucediendo a Vallet como pintor real, en su caso en la corte de Luis XIII, Daniel Rabel (1578-1637) publicó en 1622 el *Theatrum Florae*, que reunía 69 láminas con grabados de flores. Algunos de los motivos utilizados derivan de los florilegios de Vallet y de De Bry. Las ilustraciones florales en vitela de Rabel, hechas para el hermano de Luis XIII Gastón de Orléans, constituirían más adelante el núcleo inicial de la colección real de ilustraciones en vitela conocida como *Vélins du Roy* (hoy en el Museo Nacional de Historia Natural de París). Los dibujos de plantas y flores (aunque también de pájaros y animales realizados en gouache sobre vitela) de esta colección constituyeron

en el siglo XVII una especie de laboratorio visual para la ilustración botánica, cultivada por las figuras de la botánica con más talento e influencia en la Francia de la época. Tales artistas también se implicaron en la publicación de repertorios de modelos y libros científicos. Es el caso del pintor y grabador Nicolas Robert (1614-1685), quien produjo ilustraciones para las colecciones de *Vélins du Roy* después de la muerte de Rabel. El florilegio *Fiori Diversi*, elaborado por Robert y publicado en Roma en 1640, está ilustrado con estampas que cumplen una función fundamentalmente ornamental y sirven como modelos. Los elaborados por Robert gozaron de una amplia difusión en toda Europa e influyeron en artistas botánicos posteriores. Por otro lado, Nicolás Robert también realizó imágenes para publicaciones científicas, como las *Mémoires pouvant servir à l'Histoire des Plantes*, un libro impreso por primera vez en 1676 bajo la supervisión de la Real Academia Francesa de las Ciencias de París. Ejemplificando la fuerte conexión entre ciencia, arte y belleza, el caso de Robert muestra cómo la actividad ilustradora de artistas de la botánica abarcaba distintos géneros de objetos y varios tipos de esquemas pictóricos: decorativos y científicos, dirigidos a un amplio y selecto público.

ESTRATEGIAS VISUALES

Florilegios como el de Nicolás Robert influyeron en buena medida en la obra de Maria Sybilla Merian. Como ha señalado Sam Segal, entre otros, algunas estampas del *Blumenbuch* de Merian tienen sus raíces en los modelos de Nicolás Robert. Merian bebe de la obra de De Bry *Florilegia*, en particular (y lógicamente) de la tercera edición publicada en colaboración con su padre, Matthäus. Dada su procedencia familiar y su formación, Maria Sybilla Merian tuvo acceso a una gran variedad de fuentes, especialmente libros impresos en los que pudo inspirarse fácilmente. La copia a partir de modelos precedentes y la reproducción de obras maestras eran una parte esencial de la formación artística, siendo muy habitual que a lo largo de una carrera profesional se mantuviera esta práctica. Janice Neri ha subrayado cómo Merian modificó estos patrones heredados para ajustar sus propios dibujos a los requerimientos del bordado y utilizarlos para labores de aguja. El prefacio al *Neues Blumenbuch* (Núremberg, 1680) afirma que el libro está dirigido tanto a bordadoras como a principiantes y amantes de la naturaleza y de las artes. En el *Blumenbuch*, las flores destacan sobre un fondo blanco, rellenando más el espacio de la página [FIG. 3]. Pueden verse en diferentes posiciones, de frente y de lado, y desde arriba o abajo, así como en distintas fases de crecimiento. Merian reutiliza muchas de las convenciones visuales ya presentes en anteriores libros de flores franceses y holandeses, tales como la costumbre de juntar las flores en un ramo con un lazo, una característica de Robert. No obstante, Merian imbuía en sus imágenes un sentido particular de la tridimensionalidad, del volumen y de la animación. Los tallos de sus flores frecuentemente se curvan con elegancia, mientras que las flores de Robert, por ejemplo, tienden a presentar tallos más rectos. De forma similar, la inclusión de detalles como una pequeña araña pendiendo de una delicada tela unida a una flor, crea en su trabajo un efecto de vivacidad y muestra su aguda capacidad de observación (véase la estampa 10, de la copia del *Neues Blumenbuch* existente en la Biblioteca Universitaria de Dresde). De manera armónica, en el *Blumenbuch* Merian fusiona los modelos pre-

cedentes ya consolidados con sus propias innovaciones pictóricas y en el ámbito de la composición, lo que refleja un interés ecológico temprano y poco habitual que se incrementará en trabajos posteriores, por la interacción entre la planta y su entorno. La línea de grabado es precisa, definida y complementa el uso de colores intensos y fuertemente saturados. Merian opta por una perspectiva especialmente próxima, creando la impresión de haber colocado la flor en zoom y ofreciendo al público el privilegio de una mirada cercana, no siempre accesible en la vida real.

De forma similar, las composiciones cuidadosamente estructuradas de Alida Withoos demuestran, al mismo tiempo, el atractivo constante de ciertos patrones visuales y un fuerte sentido de innovación pictórica. En la representación de un lirio (cat. n° 1), la flor logra destacar sobre un fondo cremoso, ocupando toda la longitud de la amplia página y adquiriendo una presencia monumental. Los pétalos son el centro de atención. Señalando la existencia de ciertas fórmulas representativas, se emplea una estrategia similar en otra imagen de lirios, que también se atribuye a la artista (cat. n° 2): la flor y el tallo aparecen enmarcados por un conjunto de hojas en forma de abanico y adoptando una estructura en “V” a cada lado del tallo. Aunque beben de dos siglos de imaginaria botánica, estas imágenes poseen una fuerte identidad gráfica en sí mismas, caracterizándose por una gran economía de recursos y pureza de líneas, así como por un cromatismo excepcionalmente sutil. Las imágenes ejemplifican tanto el desarrollo como la culminación de una larga tradición pictórica.

Al igual que los herbarios y florilegios precedentes, Merian emplea la retórica de la imagen “hecha del natural” y muestra de ello es la mención *nach dem Leben gemahlet* en la portada del *Florum Fasciculus Alter* publicado con la edición del *Neues Blumenbuch* de 1680. Las imágenes del *Blumenbuch* combinan influencias previas con un sentido de la observación muy certero y personal. En este contexto, el “pintado del natural” de Merian, al igual que el “a partir de la naturaleza” (*d’après le naturel*) de Nicolás Robert, sirve también para reforzar la legitimidad y la autoridad de la imagen, basándose en ambos casos en el vínculo estrecho entre imagen y naturaleza. Esta misma retórica aparece ampliamente utilizada dentro y fuera de los círculos artísticos de la época.

El dibujo y la pintura floral eran desarrolladas tanto por profesionales como aprendices, quizá por ser a menudo caracterizadas como ocupaciones femeninas por antonomasia y por ello desprestigiadas (sobre esta cuestión, ver en el ensayo de Peter Cherry el análisis de Gérard de Lairese). A las mujeres, excluidas de la mayoría de las academias de artistas, se les impedía de facto la especialización en el género más noble de este arte, el de la pintura de historia. Por otro lado, la formación artística, incluyendo el dibujo, en la Holanda de los siglos XVII y XVIII, había pasado a formar parte de la educación temprana de las clases privilegiadas, tanto de hombres como de mujeres. Este hecho motivó la publicación de libros prácticos dedicados al arte de la pintura, claramente dirigidos a aprendices. Estas prácticas, quizás un poco apresuradamente tildadas de hobby para diletantes, conllevaron sin embargo una ocupación continuada en el tiempo, como se demuestra en el caso de Catharina Backer (1689-1766). Hija de una familia prominente, recibió una educación clásica y sólida de naturaleza humanista, la cual enfatizaba especialmente la literatura pero también incluía la instrucción en el dibujo. La formación artística de Backer ha sido documentada en una serie de bocetos y un álbum de unos 200 dibujos que fueron encuadernados cuidadosamente en 1722. El



Fig. 4: *Catharina Backer, Dos dibujos de flores. Álbum (encuadernado en 1722), fol. 172, Ámsterdam, Ámsterdam Museum, préstamo de la Backer Stichting, inv. no. TB 5955. Fotografía del Ámsterdam Museum. Imagen cortesía del Ámsterdam Museum.*

álbum de Backer consta de retratos, escenas costumbristas y bocetos de animales, y finaliza con un número significativo de dibujos de insectos y de flores hechos en su mayoría “del natural”, como las inscripciones de la propia Backer señalan de forma sistemática [FIG. 4]. Las cartas de Willem Backer a su hija indican que su labor artística habitual no era solamente una convención social, sino que también era concebida, en su caso, como ejercicio de meditación, un modo de luchar contra la melancolía.

Realizadas por personas altamente cualificadas (ya fueran artistas profesionales o no), las ilustraciones de plantas como las de Merian contribuyeron a definir y a difundir conocimientos sobre el mundo natural. En tanto que herramientas multifuncionales, estas imágenes pudieron cumplir diferentes objetivos: decorativos y ornamentales, pero también el de ofrecer información. Mientras que el arte botánico adoptó diferentes formas y formatos, persistió el interés por la creación de diseños visualmente atractivos, aumentando la efectividad y valor de las imágenes. En el contexto de la representación de las plantas durante la Edad Moderna, la producción de imágenes —especialmente el dibujo y la estampación— fue concebida como una actividad científica. Las ilustraciones botánicas alteraron las fronteras tradicionales de las imágenes y sus funciones, ya que su elaboración se concibió y se realizó como una actividad científica. Como una labor práctica e intelectual que abarcaba el estudio sistemático de la estructura y comportamiento del mundo natural y físico a través de la observación y la experimentación.

LA HISTORIA NATURAL Y EL COLECCIONISMO EN GABINETES DE CURIOSIDADES Y MUSEOS DE PAPEL

JOSÉ PARDO-TOMÁS
Institució Milà i Fontanals-CSIC

MERIAN COLECCIONISTA

AUNQUE la literatura de viajes es un género tan viejo como los mismos viajes, lo cierto es que conoció un desarrollo espectacular en el siglo XVIII; tan espectacular que en algunas ocasiones rozó la completa hipertrofia. Como expuso en su día Juan Pimentel, la explosión de grafomanía que se originó con el progresivo acceso a la escritura de grupos sociales hasta entonces alejados de ella se plasmó, entre otras cosas, en la práctica de relatar, registrar para la posteridad —con más o menos fortuna, con más o menos pretensión y egolatría— las experiencias vividas por las personas viajeras. Zacharias Conrad von Uffenbach (1683-1734) fue una de esas personas. Si bien tardó más de cuarenta años en llevar a la imprenta las impresiones de sus viajes de juventud por Baja Sajonia, los Países Bajos e Inglaterra, al final escribió una obra de casi dos mil páginas, repartidas en tres volúmenes, publicados en Ulm, entre 1753 y 1754, con el título de *Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen, Holland und Engelland*. Un título que pone un llamativo énfasis en la condición *merkwürdig* (curiosa, singular, rara, extraña) de esos viajes. No porque las ciudades o los países recorridos por Uffenbach lo fueran, sino porque sus intereses, sus obsesiones incluso, iban dirigidas de modo especial a las colecciones de curiosidades, de rarezas, de singularidades; lo que en esa época —y también con un término alemán— se conocía como *wunderkammern*, cámaras de maravillas o gabinetes de curiosidades.

Las páginas de los *Merkwürdige Reisen* de Uffenbach están plagadas de descripciones de decenas de colecciones de este tipo repartidas en las numerosas ciudades visitadas, entre 1709 y 1711, por Zacharias y por su joven hermano Johann Friedrich (1687-1769) llamado a ser él mismo un polifacético artista, pintor, arquitecto y músico. Cuando, en el invierno de 1711, llegaron a la ciudad de Ámsterdam de regreso de su estancia en Inglaterra, una de las colecciones que mostraron especial interés en visitar fue la de Maria Sybilla Merian, una de las protagonistas de nuestra exposición.

Por entonces, Merian tenía ya algo más de 60 años y gozaba de una notable fama gracias a la publicación, seis años antes, de su obra más conocida, *Metamorfosis de los insectos de Surinam* (Ámsterdam, 1705), donde había dibujado y descrito sus observaciones sobre la metamorfosis de los insectos en la flora de la colonia neerlandesa en el norte del Brasil, a donde había viajado acompa-



Fig. 1: W. van Mieris (d.) y A. de Blois (gr.), *Frontispicio a Hermann Boerhaave Hortus Academicus Lugduno-Batavus* (Leiden, 1710). Ejemplar dedicado por el autor que perteneció al boticario, naturalista y coleccionista barcelonés Joan Salvador i Riera (1686-1726). Barcelona, Biblioteca Salvador, Institut Botànic de Barcelona. Fotografía de Pablo Linés. Imagen cortesía del Institut Botànic de Barcelona.

ñada de su hija mayor, entre 1699 y 1701. Uffenbach asegura que Merian le contó su vida (aunque alguno de los datos que registra son erróneos) y que le enseñó los dibujos que había preparado para ilustrar la obra *D'Amboinsche Rariteitkamer*, impresa el mismo año que su *Metamorfosis*, en la que se reproducían y describían los especímenes de flora y fauna marinas, reunidos por el difunto Georg Eberhard Rumphius (1627-1702) en su gabinete de curiosidades –de “rarezas”, como dice el título– situado en la isla de Ambon, en el archipiélago de las Molucas, otra colonia neerlandesa. El joven viajero alemán elogió las habilidades de Merian, especialmente con la acuarela, y detalló algunas de las piezas coleccionadas por la pintora, comprando incluso alguna de ellas.

Este breve reportaje escrito de la visita de Uffenbach nos muestra, pues, dos facetas de Merian especialmente interesantes y a menudo olvidadas, como son su condición de coleccionista y su práctica de comerciante de libros, dibujos, pinturas y grabados, tanto propios como ajenos. Es importante señalar cómo Merian, en esos años finales de su vida se consagra no sólo como artista sino también por su condición de excelente coleccionista, aunque apenas se diga nada de eso en la abundante bibliografía dedicada a su figura.

De hecho, el testimonio de Uffenbach no es el único, como bien señaló hace unos años Brigitte Wirth, al ocuparse de la visita que el naturalista inglés Richard Bradley (1688-1732) hizo al domi-

cilio de Merian en 1714, tres años después de Uffenbach. Merian coleccionaba —y vendía— ejemplares de sus dibujos, de los de su hija Johanna Helena, de los libros del ya mencionado Rumphius y de Jan Commelin (1629-1692), así como ilustraciones de varias manos de especímenes botánicos cultivados en el jardín botánico de Ámsterdam¹. Durante los siglos XVII y XVIII, la fundación de jardines botánicos en toda Europa impulsó la investigación sobre todo tipo de especies, autóctonas y exóticas. Los más importantes, como el de la Universidad de Leiden, publicaban las listas de plantas que cultivaban [FIG. 1].

Ha sido Dániel Margócsy quien, poniendo de relieve este testimonio relativo a Merian, entre otros, ha insistido acertadamente en la vertiente comercial del coleccionismo, tanto artístico como naturalista, por mucho que tal distinción es de todo menos clara en la época². Como el ejemplo de la colección del mismo Jan Le Francq van Berkhey muestra muy bien, los coleccionistas pueden reunir materiales de artistas que, a su vez, son coleccionistas de las obras propias y ajenas. Los materiales fluyen, circulan entre las manos de las y de los coleccionistas, cuyos repositorios se abren a visitantes y personas curiosas, o se cierran y se venden, cuando quien los poseyó muere o se arruina económicamente. El hecho de que las motivaciones económicas acompañen a menudo de forma inseparable el devenir de las colecciones no le resta ni un ápice de interés a esa práctica cultural tan importante para entender la evolución del saber científico en la llamada República de las Letras, el medio intelectual y cultural en donde se desarrolló la mayoría de las prácticas científicas durante los siglos XVII y XVIII.

EL COLECCIONISMO COMO PRÁCTICA CIENTÍFICA

La colección reunida por Maria Sybilla Merian, más allá de sus particularidades (derivadas de sus buenas dotes en su triple vertiente de artista, naturalista y marchante), no dejaba de ser una más entre otras muchas colecciones formadas por materiales del mundo natural y por reproducciones y representaciones artísticas de esos materiales. Tanto en Ámsterdam, como en buena parte de las principales ciudades europeas en esos años iniciales del siglo XVIII, los gabinetes se formaban como auténticos repositorios del saber humano sobre la naturaleza. Su arquitectura y su mobiliario se transformaban para crear espacios donde llevar a cabo un conjunto de prácticas científicas tendentes a la comprensión, ordenación y explicación del mundo natural, plasmado en la reunión de miles de especímenes de los tres reinos de la Naturaleza, conviviendo con sus representaciones visuales.

1 Wirth, 2007: 142-143.

2 Por ejemplo, el de las negociaciones de venta al coleccionista y boticario londinense James Petiver (Margócsy, 2014: 40 y 206). Por su parte, Uffenbach adquirió una copia coloreada de *Metamorfosis de los insectos de Surinam* por 45 florines, dos pequeños volúmenes sobre insectos europeos por 20 florines y algunos dibujos originales. Margócsy explica que el total de la suma gastada no era ni mucho menos insignificante para los precios de la época (Margócsy, 2014: 2-39; el pasaje del diario de viaje, Uffenbach 1753-54, III: 553). En cuanto a la obra de Rumphius, se imprimió, como hemos apuntado, en 1705, en Ámsterdam; hay una edición moderna con traducción al inglés (Rumphius, 1999).



Fig. 2: A. van Buysen (gr.), Estampa incluida en Vincent Levinus, *Wondertooneel der Natuur* (Ámsterdam, 1715), en la que se puede ver la exhibición de su colección en Ámsterdam, hacia 1706. Barcelona, Biblioteca Salvador, Institut Botànic de Barcelona. Fotografía de Natalia Hervás. Imagen cortesía del Institut Botànic de Barcelona.

La pulsión por coleccionar venía de lejos. Y tampoco se detendrá cuando la institucionalización de la ciencia en el siglo XIX deje obsoleto el gabinete como lugar de práctica científica. Coleccionistas apasionados como los que nos ha presentado Philipp Blom en su conocida obra ha habido siempre, porque, de alguna manera, el afán por coleccionar ha estado —está— presente como una forma específica de relación del ser humano con sus entornos natural y cultural, más allá incluso de la distinción entre ambos términos, en el sentido del que habló Philippe Descola³. Lo que ocurre es que las concreciones históricas del fenómeno han sido múltiples y diversas. La que nos ocupa, de la que Merian forma parte significativa e ineludible y que está relacionada directamente con el conocimiento de la Naturaleza, comenzó a forjarse en las cortes meridionales y occidentales de Europa a partir del Renacimiento. La vuelta de la mirada a la Antigüedad clásica desató iniciativas culturales de muy variado tipo (artísticas, religiosas, lingüísticas o filosóficas) entre las que cabe incluir las científicas, en tanto suponían una cierta forma de entender la posesión de la naturaleza, su estudio y su representación.

Lo que comenzó como una práctica al alcance solamente de monarcas, aristócratas o eclesiásticos de alto rango, no dejó de extenderse a otros sectores sociales en progresivo ascenso económico, sobre todo a partir del siglo XVII. Entre estos grupos destacaron financieros, mercaderes,

³ El título original de Blom no hace tanto hincapié en la pasión del coleccionista como en el hecho de poseer y de mantener una colección: *To Have and to Hold: An Intimate History of Collectors and Collecting* (Blom, 2013, 2002). En cambio, en lo que respecta a la obra de Descola, el título de la edición francesa original (*Par-delà nature et culture*) sí ha sido respetado en su traducción al castellano: *Más allá de naturaleza y cultura* (Descola, 2012).

burócratas y cortesanos. Pero también otras élites urbanas, como escribanos, letrados, cosmógrafos, marinos, médicos, boticarios, artesanos y artistas que se dedicaron a atesorar no sólo libros, cuadros, esculturas, medallas, monedas y restos arqueológicos, sino también minerales, rocas, conchas marinas, corales, plumas, pieles y cornamentas de animales, semillas, frutos, pliegos de herbario y un largo etcétera de objetos procedentes de los tres reinos de la naturaleza.

Esas colecciones encontraron en los gabinetes un espacio específico, normalmente en el interior de los domicilios particulares de las familias que las poseían, para su conservación y eventual exhibición ante los visitantes, mujeres y hombres [FIG. 2]. En convivencia con el espacio físico del gabinete visitable, se configuraron también los llamados museos *cartáceos* o museos de papel: una colección de representaciones visuales de los objetos que estos gabinetes reunían; a veces, también, una simple metonimia del gabinete a un espacio virtual y visual, que en álbumes y en centenares de láminas, también hallaba el modo de circular y de exhibirse⁴. En nuestro contexto, fue sin duda el museo de papel de Cassiano Dal Pozzo (1588-1657) el primero en adquirir renombre general y constituir un modelo que con el tiempo imitarían otros. Sin ir más lejos, el protagonista secundario de esta exposición, Jan Le Francq van Berkhey, en cuyo museo de papel entraron en su día los dibujos de Maria Sybilla Merian y de Alida Withoos que aquí se dan a conocer.

En gabinetes y museos de papel, pues, arte y natura confluían en miles de objetos acumulados en espacios que podían ser reales o virtuales, pero que tenían siempre una condición extremadamente ambigua. Por un lado, se trataba de espacios a mitad de camino entre lo privado y lo público, entre lo escondido o secreto y lo enseñado o publicado. El caso de Maria Sybilla Merian, al que hemos aludido al comienzo, es un ejemplo perfecto de ello. Por otro lado, la acumulación ponía en ambigua contigüidad creaciones provenientes de los reinos animal, vegetal y mineral —los *naturalia*— con creaciones humanas —*artificialia*—. Estas eran artefactos y objetos artísticos que, a su vez, en una de esas paradojas barrocas tan del gusto de la época, representaban o recreaban las mismas creaciones de la naturaleza atesoradas en el mismo espacio de acumulación y exhibición. La combinación de estas creaciones no impedía que algunas colecciones se distinguieran por una cierta especialización. Por ejemplo, el gabinete de curiosidades de Ferrante Imperato fue uno de los primeros que adquirió fama en toda Europa, precisamente, gracias a su dedicación preferente a los *naturalia* [FIG. 3].

EL COLECCIONISMO Y EL CONOCIMIENTO DEL MUNDO

Esto de aunar en los espacios del gabinete o en los álbumes y láminas de un museo de papel *naturalia* y *artificialia* es algo que se encuentra en la afición de muchos coleccionistas y tratadistas. Un hecho que ha llevado a acuñar el cliché acerca de la condición ecléctica de estas colecciones.

⁴ Para el museo “cartaceo” de Dal Pozzo y su repercusión europea, pueden verse los ya clásicos estudios reunidos por F. Haskell (1989) y Francisco Solinas (1989). Más recientemente, el monumental proyecto dedicado a una edición en inglés de los materiales del museo (McBurney et al., 2017).



Fig. 3: Estampa incluida en Ferrante Imperato, Dell'Historia Naturale. (Nápoles, 1599). Barcelona, Biblioteca Salvador, Barcelona, Institut Botànic de Barcelona. Fotografía de Natalia Hervás. Imagen cortesía del Institut Botànic de Barcelona.

Eclecticismo es un término del que se desprende casi siempre un matiz negativo o crítico, como si la pureza de lo no ecléctico fuera el único objetivo natural, lógico y esperable. En el caso de las colecciones, el deseo de clasificarlas o no como científicas por parte de algunos estudiosos deja aún más claro ese poco aprecio de lo ecléctico frente a lo que se desea que sea neta y puramente científico. Se trata, desde luego, de una frontera artificiosa y, en el mejor de los casos, anacrónica. En la Europa de la República de las Letras, que es el marco geo-cultural en el que, como hemos dicho, se sitúan las colecciones naturalísticas de los gabinetes de curiosidades y los museos de papel, esa distinción no tiene sentido. Calificar de eclécticas las colecciones no dice nada, puesto que todas lo fueron. Pero sobre todo, porque ni propietarios ni visitantes clasificaban en científicas y no científicas esas colecciones: un criterio taxonómico que hubiera resultado en buena medida incomprensible para ellos.

Lo mismo cabría decir de otros calificativos que tradicionalmente se han aplicado a los gabinetes de curiosidades y museos de papel, como los de “heterogeneidad” o el de “manierista”, siempre con esa misma carga negativa que hemos dicho se confería al concepto de eclecticismo.

El problema principal de estas conceptualizaciones del significado cultural o científico de las colecciones de historia natural es que se refieren a cuestiones estilísticas o a rasgos aparentes o superficiales del modo en el que se representaron. Esto lleva a olvidar con demasiada frecuencia el significado real de la materialización del impulso del coleccionismo naturalístico, cuyo objetivo último era la comprensión del mundo.

Algunos de esos gabinetes alcanzaron fama internacional gracias a la publicación de sus contenidos en catálogos, como fue el caso del de Olaus Worm, en Copenhague [FIG. 4]. El gabinete o

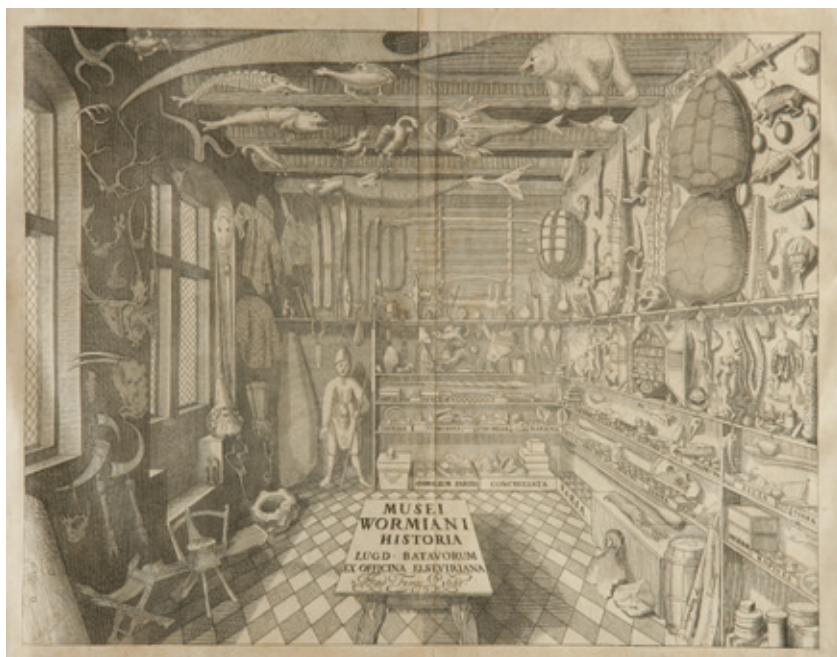


Fig. 4: G. Wingerdorp (gr.), Estampa incluida en la contraportada de Olaus Worm, *Museum Wormianum*. (Leiden, 1655).
Barcelona, Biblioteca Salvador, Institut Botànic de Barcelona. Fotografía de Pablo Linés.
Imagen cortesía del Institut Botànic de Barcelona.

su plasmación en papel era la recreación de un microcosmos, un completo mundo a escala, construido para reflejar tanto la potencia de la creación divina del mundo natural como la riqueza y la sofisticación de la re-creación humana, a través del arte de la pintura, de la escultura, del dibujo o del grabado. Por eso, las colecciones, a pesar de que actualmente nos puedan parecer caóticas, estaban dispuestas de un modo nada azaroso, ya que se proyectaban tanto para la exhibición ante los escogidos visitantes del gabinete, como para el estudio y la clasificación de ese acúmulo de *naturalia* y *artificialia*. Y para la reflexión acerca de las lábiles fronteras entre ambas esferas de las cosas que pueblan el mundo.

Por eso, el cultivo de la historia natural, pese a situarse en un terreno inestable en el sistema de saberes de la época, resultaba significativo para entender ese sistema de saberes y confería un indudable prestigio a sus cultivadoras y cultivadores, más allá incluso de barreras disciplinares, religiosas o de género.

AUTORÍAS VISIBLES E INVISIBLES: LA CONSTRUCCIÓN COLECTIVA DEL SABER CIENTÍFICO

Hablando precisamente de la historia natural y de las personas que la cultivaron, quizá sería bueno añadir una reflexión final para terminar estas páginas. Se trata de la complejidad de la producción de conocimiento científico; algo que, por supuesto, es aplicable a cualquier época, pero que, en el caso de la Europa de la República de las Letras, resulta imposible dar cuenta cabal si se continúa manejando el concepto contemporáneo de autoría.

En la construcción de conocimiento a partir de la colección del gabinete o del museo de papel no existe nada parecido a la autoría individual. Si ya es problemático aplicar este concepto a una obra escrita o a una obra artística anterior al siglo XVIII, lo es mucho más cuando se piensa en una colección y el conocimiento que se genera a partir de ella: ¿quién es la autora o el autor de una colección? ¿qué implica cuando decimos “la colección de...”, más allá de designar a una de sus propietarias o propietarios? Aunque se identificaran con un nombre propio y casi siempre masculino ¿qué abanico de autorías cabe conferir a las numerosas personas, anónimas o nominadas, que nutren, contribuyen, colaboran o trabajan con los miles de objetos de las colecciones naturalísticas?

Reflexionar sobre estos interrogantes puede servir para una comprensión más adecuada de la obra de Maria Sybilla Merian y Alida Witoos, de su circulación en manos de coleccionistas como Van Berkhey y, por supuesto, para comprender los mecanismos de invisibilización de las aportaciones científicas y artísticas de mujeres como ellas.

LA COLECCIÓN VAN BERKHEY DEL ARCHIVO DEL REAL JARDÍN BOTÁNICO

ESTHER GARCÍA GUILLÉN
Real Jardín Botánico-CSIC

El archivo del Real Jardín Botánico es especialmente conocido por los fondos documentales producidos por las expediciones científicas españolas, que en el último tercio del siglo XVIII y principios del XIX recorrieron los territorios coloniales de ultramar. Los herbarios y documentos de José Celestino Mutis, Hipólito Ruiz, José Pavón, Martín Sessé y Juan de Cuéllar, entre otros, ingresaron en el Real Jardín Botánico formando un patrimonio que se ha convertido en referente para el estudio de la historia natural de América. En ellos destacan con luz propia los más de 10.000 dibujos originales que los artistas expedicionarios realizaron a lo largo de sus excursiones.

Estas producciones documentales de alguna manera han eclipsado otros relevantes legados que se conservan en el archivo del Jardín. Es el caso de la parte correspondiente a la botánica de la magnífica colección iconográfica reunida por el médico, naturalista, escritor y pintor holandés, Jan Le Francq van Berkhey (1729-1812), y en la que se conservan también sus propios dibujos [FIG. 1]. Desde que ingresó en el Jardín —probablemente a principios del siglo XX— la colección permanecerá sin tratar hasta el año 2000 en que se abordarán la catalogación y el estudio y difusión de estos fondos. La razón de este retraso podría deberse a la falta de medios de los que ha adolecido el archivo hasta la década de 1980, y que propiciaron que los esfuerzos se centraran en otros fondos documentales más demandados, como los mencionados de las expediciones científicas o los producidos por los botánicos españoles durante los siglos XVIII y XIX. En la actualidad, la colección formada por Van Berkhey, distribuida entre el Museo Nacional de Ciencias Naturales, la Biblioteca Nacional de España y el Real Jardín Botánico, se considera, en palabras de Emiliano Aguirre, como “el mejor registro de los importantes esfuerzos seculares y de sus resultados en aplicar las técnicas pictóricas y técnicas de impresión al estudio descriptivo de la naturaleza”¹.

Reunida por Van Berkhey a lo largo de cuarenta años y adquirida en subasta pública por orden del rey Carlos III, la colección estaba formada por una gran variedad de objetos y una considerable

¹ Aguirre, 2007:16.



Fig. 1: Jan Le Francq van Berkhey, *Lirium (sic) foliis reflexis*, anterior a 1785. Tinta y acuarela sobre papel, 310 x 215 mm. Madrid, archivo del Real Jardín Botánico-CSIC, AJB, Div. XIV, 65. Imagen cortesía del archivo del Real Jardín Botánico-CSIC.

cantidad de ilustraciones de especies animales, y de los otros Reinos de la naturaleza, tanto anteriores a su tiempo como coetáneas, incluidas las dibujadas por él mismo. Según Van Berkhey, su colección fue una de las primeras de su género y “da a Universidades, Asociaciones y Fundaciones la guía perfecta para continuar con una colección que al igual que un atlas de países, ciudades, pueblos y aldeas sea un atlas universal de animales, plantas y minerales”².

Este afán coleccionista por la historia natural fue común durante la República de las Letras, como nos muestra el ensayo de José Pardo-Tomás, y sería el responsable del gran desarrollo que tuvieron los gabinetes de historia natural a lo largo del siglo XVIII. Uno de los más conocidos fue el del farmacéutico holandés Albertus Seba (1665-1736), quien reunió una de las colecciones más famosas de la época, y en cuyo catálogo colaborará Jan Le Francq van Berkhey. Su participación en ese proceso influyó notablemente en la formación de su propia colección, según él mismo explícitamente reconoció³ [FIG. 2].

En el prólogo del catálogo de la subasta, Van Berkhey especificaba que para organizar su extensa colección había seguido el sistema de clasificación de Adriaan van Royen (1704-1779), discípulo de Herman Boerhaave y a quien había sucedido en la cátedra de botánica y medicina en Leiden. Van Ro-

² Lorente Guadalix, 1998, I:66.

³ Berkhey, 1784: 2



Fig. 2: J.M. Quinkhard (inv.) y Jacobus Houbraken (gr.), Retrato de Albertus Seba. Estampa calcográfica iluminada, 440 x 300 mm (huella de la plancha). Incluido en *Locupletissimi rerum naturalium thesauri accurata descriptio* (Ámsterdam, 1734). Madrid, Biblioteca del Real Jardín Botánico-CSIC. CB. 727764001002. Imagen cortesía de la Biblioteca del Real Jardín Botánico-CSIC.

yen organizó las plantas en veinte clases, según un sistema propio que atendía, entre otros, al hábito, tipo de flor y forma, que describió en la *Florae leydensis prodromus...* (Leiden, 1740). Van Berkhey coleccionaba los dibujos y estampas, con el fin de tener ilustraciones de las especies correspondientes a todas las clases de Van Royen, en su propósito de construir una colección que, a modo de gabinete iconográfico, recogiera todas las especies conocidas hasta ese momento, con un doble objetivo, didáctico y científico. Con el paso del tiempo y el aumento de la colección, sería cada vez más difícil alterar esa clasificación de las piezas para adaptarla al sistema propuesto por Carl von Linné que terminó por universalizarse, y que conocía también Van Berkhey. Así, el catálogo de la subasta presentaba los dibujos y grabados agrupados y ordenados según estas categorías “prelinneas”.

La colección fue adquirida en marzo de 1785 para enriquecer los fondos del Real Gabinete de Historia Natural. Un mes antes su director, Pedro Franco Dávila, había recibido un oficio del Secretario de Estado, el conde de Floridablanca, donde le informaba de la inminente subasta en Ámsterdam de la colección del profesor Jan Le Francq van Berkhey. En la transmisión de esta noticia tuvo mucho que ver el naturalista y en ese momento, cónsul de España en Ámsterdam, Ignacio Jordán de Asso. Dávila respondió inmediatamente de forma favorable a la compra de las 160 “car-

teras con diseños”, así como los cuadrúpedos y aves disecados, piedras finas, conchas y cualquier objeto que Asso considerase “raro”⁴.

Ignacio Jordán de Asso fue también quien se ocupó de la compra, que notificó al conde de Floridablanca el 31 de marzo. Más adelante, el 4 de agosto, se comprarían los libros, en total más de 30 títulos. La primera parte de los materiales llegó a Bilbao el 13 de agosto en el navío San Gabriel en 16 cajones numerados, que permanecieron cerrados hasta su llegada al Gabinete de Historia Natural el 14 de septiembre. En octubre se enviarían los libros desde Ámsterdam en los cajones 17, 18 y 19, llegando el 20 de noviembre a Madrid⁵. El director del Gabinete, Pedro Franco Dávila, realizó un minucioso inventario de lo recibido, incluido lo correspondiente al *Regnum Vegetabile* reseñado en el catálogo de la subasta⁶.

LA COLECCIÓN EN EL ARCHIVO DEL JARDÍN

En el momento de la llegada de la colección a Madrid, el Gabinete de Historia Natural y el Real Jardín Botánico eran instituciones independientes, adscritas ambas a la Secretaría de Estado y del Despacho de Estado. El Real Gabinete, fundado en 1771, estaba situado en la calle Alcalá, en el edificio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Real Jardín Botánico había sido reinaugurado en 1781, en su actual emplazamiento del Paseo del Prado, después de su traslado desde el Soto de Migas Calientes, en las afueras de Madrid, donde había sido instituido en 1755.

Desde sus inicios, las colecciones de manuscritos, dibujos, libros y grabados de historia natural de las expediciones científicas, y los procedentes de las instituciones y correspondientes ultramarinos y peninsulares, ingresaban en las bibliotecas del Real Gabinete y del Real Jardín Botánico, distribuidas de acuerdo a la temática de las mismas: los materiales botánicos se destinaban al Jardín y los relacionados con la zoología, mineralogía, geología, paleontología, etc. se enviaban al Gabinete de Historia Natural. Y mientras los archivos de estas instituciones recogían la documentación administrativa producto de la actividad de las mismas, las bibliotecas eran las destinatarias de las producciones científicas en papel, para ser puestas al servicio de consulta por parte de profesores y personas usuarias de ambos establecimientos.

En 1815, una reorganización administrativa subordinó el Jardín a la Junta de Protección del Museo Nacional de Ciencias Naturales, aunque esto no incidió en el funcionamiento de la biblioteca, que tenía su propio responsable en la figura de Simón de Rojas Clemente. Sí sufrió menoscabos el archivo, ya que parte de sus documentos pasaron al Museo de Ciencias para ser utilizados en el trámite y la gestión de los asuntos. Durante la primera mitad del siglo XIX, esta dependencia del Museo de Ciencias y las fluctuaciones por las diversas secretarías de Estado y ministerios encar-

4 San Pío Aladrén, 2012: 24.

5 San Pío Aladrén, 2012: 24.

6 Noticia, s. f.

gados de los asuntos de la Instrucción Pública: Secretaría de Estado y del Despacho de Fomento General del Reino (1832-1834), Secretaría de Estado de Interior (1834-1835), Ministerio de la Gobernación (1843-1845), etc. tampoco alterarían la integridad de las colecciones que permanecieron en sus establecimientos respectivos.

En 1847, un nuevo reglamento de la Secretaría de Estado y del Despacho de Comercio, Instrucción y Obras Públicas, adscribía el Museo de Historia Natural, donde estaba integrado el Jardín, a la dependencia del Rector de la Universidad Central de Madrid, como director científico y administrativo, y creaba el cargo de Jefe local del Museo. A su vez, las bibliotecas del Museo y del Jardín se convertían en secciones de la biblioteca de ciencias de la Facultad de Filosofía, atendidas por un mismo responsable⁷. Poco después, el reglamento de 1857, establecía que “*Siendo de necesidad que haya en el Jardín Botánico una sección de la biblioteca del Museo en que se comprendan todos los libros de Botánica, el bibliotecario hará cargo de ellos al Director del establecimiento*”⁸. Ya en esas fechas las colecciones de manuscritos que habían formado parte de la biblioteca del Jardín se habían agregado a su archivo.

En 1903 se separa la dirección de ambos establecimientos y es en este momento cuando diversos estudios apuntan la posibilidad de que ingresara la colección Van Berkhey en el archivo del Jardín⁹. En la actualidad, y desde 1939, el Museo Nacional de Ciencias Naturales y el Real Jardín Botánico son dos institutos de investigación independientes, adscritos al Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), y sus bibliotecas y archivos integradas en la Red de Bibliotecas y Archivos de este organismo.

Como decíamos arriba, tradicionalmente, las colecciones de historia natural se distribuían atendiendo a su temática entre los dos establecimientos. Esta premisa no siempre se cumplió, y a lo largo del siglo XIX se realizaron distintos intercambios de obras, entre las bibliotecas del Real Gabinete y del Jardín, que se trasladarían según su temática, a uno u otro establecimiento¹⁰. Sin embargo, no fue el caso de la colección Van Berkhey: la parte relacionada con la botánica ingresó en el Gabinete de Historia Natural y permaneció allí completa, como decíamos, hasta los primeros años del siglo XX. No hemos podido localizar noticias del ingreso de la colección en el archivo del Jardín. Será a partir de 1986, cuando Emiliano Aguirre, director del Museo Nacional de Ciencias Naturales en ese momento, comenzó el inventario de la colección¹¹ y, sobre todo, con la publicación de la tesis doctoral de Paloma Lorente en 1996, cuando será dada a conocer la parte de la colección custodiada en el Real Jardín Botánico.

En todo caso, resulta llamativo que los distintos instrumentos de descripción de la biblioteca y el archivo del Jardín no recojan esta entrada. Sabemos por el inventario de la biblioteca del Museo de Ciencias Naturales de 1877 que en esas fechas la colección se conservaba íntegra en este esta-

7 García Guillén, 2009, p. 48.

8 Reglamento, 1857.

9 Lorente, I, p. 262

10 Colmeiro, 1875: 60.

11 Emiliano Aguirre y Vicente Orbiso publicaron un estudio preliminar de la colección al año siguiente. Véase: Orbiso y Vicente, 1987: 5-31.



Fig. 3: Cajas originales donde se encontraban los dibujos de la colección Van Berkhey. s. XVIII. Madrid, archivo del Real Jardín Botánico-CSIC. Imagen cortesía del Real Jardín Botánico-CSIC.

blecimiento¹², pero desde entonces y hasta los años 1990 no se han localizado noticias del ingreso o de su existencia en el Real Jardín Botánico. Sólo en el fichero del archivo de los años 1960 se recoge una entrada que incluye una pequeña referencia a de los materiales de Van Berkhey, sin mencionar su origen y procedencia:

6. División n. 13

Plantae Diosco [este título aparece en la portada]. 74 láminas de dibujos recortados y pegados, 4 en cada hoja.

Nouveau Recueil de Fruits, fleurs et plantes utiles dessinateurs. 1749. Con esta portada 53 láms. sueltas numeradas con lápiz.

Sin embargo y hasta 1993, en los informes sobre la documentación del archivo de años posteriores no hay menciones a la colección¹³.

Es paradójico que una colección iconográfica tan importante y rica no haya tenido repercusión hasta los últimos años del siglo XX. Una de las razones podría ser la falta de medios (materiales y humanos) de los que ha adolecido el archivo. Por ejemplo, en un informe del año 1960 se menciona que está a cargo de un auxiliar y “no tiene depósito propio dentro del Jardín por falta de espacio en la biblioteca, se conserva en parte en cuatro armarios de la Habilitación y en el despacho del

¹² Lorente, I: 203.

¹³ Memoria, 1965.

Director...”¹⁴. Sin embargo, podría haber más razones para este “olvido”, como que el ingreso tan tardío de la colección le hubiera desposeído de interés científico. Del mismo modo, la riqueza y el atractivo científico de los fondos procedentes de las expediciones científicas españolas, ha retenido tradicionalmente el interés de investigadores e investigadoras, personal archivero y personas usuarias, relegando al resto de colecciones del archivo.

En el año 1986 se inician los trabajos de identificación de la colección conservada en el Museo Nacional de Ciencias Naturales, a raíz de un expolio, y con ellos, los de la parte conservada en el Real Jardín Botánico. Sin embargo, todavía en 1993 en los informes del archivo se reseñaba bajo el epígrafe “Flora Holandesa: 150 dibujos”¹⁵. Desde entonces, ha cambiado mucho la situación respecto a la colección conservada en el Jardín. En el año 2000 se abordó el catálogo informatizado, actualizado en 2003 y en 2007 se publicó el catálogo que se ha convertido en referente para los estudios sobre la colección¹⁶.

EL *REGNUM VEGETABILE* DE LA COLECCIÓN VAN BERKHEY

La colección de Jan Le Francq van Berkhey del Real Jardín Botánico está adscrita a la “División XVI”, según la nomenclatura archivística establecida en 1815. Está compuesta por 458 dibujos originales y 1.188 estampas, muchas de ellas procedentes de publicaciones de época destacadas. Los dibujos y estampas conservan el orden original del catálogo de la subasta, agrupados en sus carpetas de época con las cartelas originales de las familias botánicas, de acuerdo a la sistemática de Van Royen. Hasta los años 1990 se encontraban dentro de sus cajas originales, hasta que se separaron de éstas e instalaron en planeros atendiendo a razones de conservación. Las cajas originales se guardan también en el archivo del Jardín [FIG. 3].

La parte principal de la colección responde a las obras reseñadas en el apartado *Regnum Vegetabile*¹⁷ del catálogo que se publicó en 1785 para la subasta de las obras del Gabinete de Historia Natural de Jan Le Francq van Berkhey. Algunas obras, como los dibujos de tulipanes, narcisos y amarilis no figuran en el catálogo, pero también llegaron agrupados en géneros, y se mantienen en el orden en el que se recibieron y en las carpetas originales. Toda la colección se conserva en muy buenas condiciones.

La estructura del fondo atiende al orden del catálogo de la subasta y a las distintas agrupaciones reflejadas en las etiquetas de las carpetas que las recogen:

¹⁴ Informe, 1960.

¹⁵ Cuestionario, 1993.

¹⁶ San Pío Aladrén, 2007.

¹⁷ Berkhey, 1784: 178-196

DESCRIPCIÓN / SIGNATURA	
<p>Colección de dibujos ordenados de acuerdo al sistema Van Royen:</p> <p><i>Palmae</i> AJB, Div. XIV, 1-11</p> <p><i>Lilia</i>: AJB, Div. XIV, 12-76</p> <p><i>Umbelliferae</i>: Div. XIV, 77</p> <p><i>Compositae</i>: sig. Div. XIV, 78-138</p> <p><i>Agregateae</i>: sig. Div. XIV, 139</p> <p><i>Incompletae</i>: sig. Div. XIV, 140</p> <p><i>Fructiflorae</i>: sig. Div. XIV, 141-155</p> <p><i>Calyciflorae</i>: sig. Div. XIV, 156-183</p> <p><i>Ringentes</i>: sig. Div. XIV, 184-207</p> <p><i>Siliquosae</i>: sig. Div. XIV, 208</p> <p><i>Columniferae</i>: sig. Div. XIV, 209-214</p> <p><i>Leguminosae</i>: sig. Div. XIV, 215-225</p> <p><i>Oligantherae</i>: sig. Div. XIV, 226-249</p> <p><i>Diplosantherae</i>: sig. Div. XIV, 250-272</p> <p><i>Polyantherae</i>: sig. Div. XIV, 273-30</p>	
DESCRIPCIÓN	SIGNATURA
Colección de dibujos chinos	Div. XIV, 302.1-302.10
Álbum de 113 dibujos y 111 estampas de la obra <i>Paradisus Batavus</i> de Paul Hermann publicada entre 1672 y 1698	Div. XIV, 303
16 dibujos de hongos de Paulus Knogh (1737-1802)	Div. XIV, 308.1-16
5 dibujos de plantas exóticas atribuidos a Jan l'Admiral (169?-1770)	Div. XIV, 312.1-5
30 dibujos de tulipanes, narcisos, amarillis y otros. Sin reseñar en el catálogo de la subasta de Van Berkhey	Div. XIV, A1.1-13; A2.1-6; A3.1-6; A4-A6; A7.1-2
Estampas calcográficas coloreadas pertenecientes la obra <i>Primae Lineae Botanice</i> de Salomon Schinz (portada y 4 estampas)	Div. XIV, 304
Estampas procedentes de la obra <i>Kreutterbuch</i> de Pietro Andrea y Joachim Camerarius, publicada en 1611. 751 entalladuras coloreadas, recortadas y pegadas en 125 hojas	Div. XIV, 305.1-125

39 estampas calcográficas pertenecientes a la obra <i>Index alter Plantarum quae in Horto Academico Lugduno-Batavo aluntur</i> de Hermann Boerhaave (Leiden, 1720)	Div. XIV, 309.1-21
12 estampas calcográficas pertenecientes a la obra <i>Locupletissimi rerum naturalium</i> de Albertus Seba (Ámsterdam, 1734-1765) pegados en 5 hojas	Div. XIV, 310.1-5
13 estampas calcográficas coloreadas de la obra <i>The flower-garden display'd, in above 400 hundred curious representations of the most beautiful flowers</i> de Robert Furber (Londres, 1732)	Div. XIV, 311.1-13
51 estampas calcográficas de la obra de P.Tardieu <i>Nouveau Recueil de Fruits, Fleurs & Plantes Utilies aux Dessinateurs</i> (París, 1749)	Div. XIV, 313.1-51
20 estampas calcográficas pertenecientes a la obra de Petrus Forskal, <i>Flora Aegyptiaco-arabica</i> (Copenhague, 1775)	Div. XIV, 314.1-20
43 Estampas de distintos orígenes, entre ellos pertenecientes a las obras <i>Phytanthoza Iconographia</i> de Johann Wilhelm Weinmann publicada entre 1737-1745, <i>Nederlantze Hesperides Dat is Oeffening en Gebruik van de Limoen</i> de Jan Commelyn (Ámsterdam, 1676), <i>L'Ambassade de la Compagnie orientale des Provinces Unies vers l'empereur de la Chine, ou grand Cam de Tartarie</i> por Jan Nieuhof (Leiden, 1665) y <i>Les Agréments de la campagne</i> de J.C. Philips (Leiden, 1737). Sin reseñar en el catálogo de la subasta de Van Berkhey	Div.XIV, B1.1-8; B2.1-2;B3,B4.1-6; B5-B8; B9.1-5;B10-B12;B-13.1-2
35 estampas con impresión natural pertenecientes a la obra <i>Die Nahrungs-Gefasse in den Blättern der Baume</i> de Johann Michael Seligmann, publicada en Núremberg en 1748	Div. XIV,306,1-35
Colección de 20 estampas de impresión natural	Div. XIV, 307.1-18

Los dibujos y estampas reúnen una gran variedad de técnicas. Los primeros se realizaron en papel de alta calidad, como revela el estudio de Gloria Pérez de Rada en este mismo catálogo, incluyen dos dibujos sobre pergamino, y fueron ejecutados con tinta, óleo, impresión natural o impresión natural coloreada, pero en su mayor parte se trata de acuarelas, como este tulipán, que coincide con uno de los recogidos en el manuscrito de Jacob I. van Swanenburch (1571-1638) sobre este género [FIG. 4]. En su mayoría no están firmados y entre los autores atribuidos por el catálogo de la subasta, destacan las protagonistas de esta exposición, Maria Sybilla Merian y Alida Withoos, pero también Job Baster, Jacob l'Admiral, Jacob van Huysum, Paul Hermann y el mismo Jan Le Francq van Berkhey, entre otros.

Las estampas, muchas de ellas coloreadas, abarcan variedad de técnicas: entalladura, xilografía, calcografía y mezzotinta. Respecto a sus autores, sobresalen Georg Dionysius Ehret, Johann Michael Seligmann y Johann Wilhelm Weinmann, y los pertenecientes a la obra *Paradisus Batavus* [FIG. 5].

Además de los materiales gráficos, en el Herbario del Real Jardín Botánico se conservan dos cajas originales con pliegos de herbario, una de ellas, con plantas pertenecientes a la clase de las



Fig. 4: Artista sin identificar, Wit en purper Jeroen antes de 1785. Acuarela sobre pergamino. 200 x 150 mm. Madrid, archivo del Real Jardín Botánico-CSIC, AJB, Div XIV, A1, 11. Imagen cortesía del Real Jardín Botánico-CSIC.

gramíneas y la segunda con 101 pliegos de especies diversas, con sus etiquetas de época; ambas incluidas en el catálogo de la subasta.

El estudio de la colección ha deparado muchas sorpresas como la identificación de los dibujos originales de la obra *Paradisus Batavus* de Paul Hermann, publicada entre 1672 y 1698. Hoy en día se continúan los trabajos de identificación y recientemente desde el archivo, hemos encontrado relación entre los dibujos chinos y los que se incluyen en el album *Inmmortal Blossoms of an Eternal Spring* de Giuseppe Castiglione (1688-1766), que se conserva en el National Palace Museum de Taipei (China). Castiglione fue un misionero jesuita residente en China y artista adscrito de la corte imperial, conocido como Lang Shining y considerado un precursor y pionero de la hibridación cultural y artística en la China del siglo XVIII. La relación entre ambas colecciones será objeto de estudio en una futura publicación [FIG. 6].

La documentación complementaria se encuentra principalmente en el Museo Nacional de Ciencias Naturales, así como toda la iconografía adscrita al Reino Animal; mientras que en la Biblioteca Nacional se encuentra la colección de trajes regionales y ropas de varias naciones, descritas en la *Historia Natural de Holanda* de Van Berkhey y compuesta de al menos treinta dibujos.

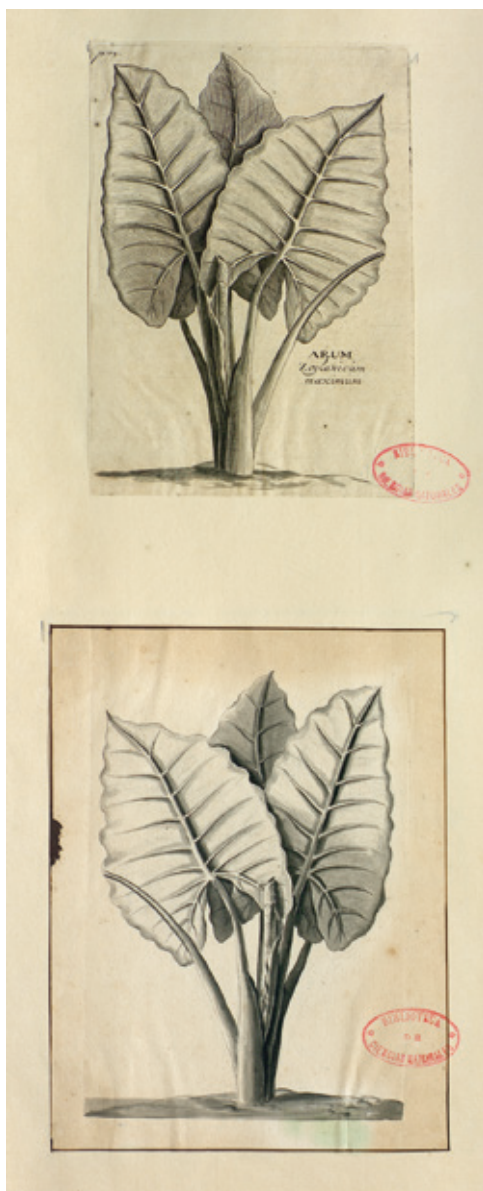


Fig. 5: Paul Hermann (atribuido). Dibujo a tinta preparatorio y estampa calcográfica para *Arum Zeylanicum Maximum* [*Alocasia macrorrhizos*] incluido en el álbum *P. Hermanni Paradisus Batavus continens plus quam centum plantas ad vivum delineatas & inde affabre are incisas*, 1640-1695. 530 x 390 mm. Madrid, archivo del Real Jardín Botánico-CSIC, AJB, Div. XIV, 303. 11. Imagen cortesía del Real Jardín Botánico-CSIC.

En 2012 se expuso una selección de los dibujos de la colección en la sede del Naturalis Biodiversity Center en Leiden, sin embargo es en esta exposición “Maria Sybilla Merian y Alida Withoos. Mujeres, Arte y Ciencia en la Edad Moderna” organizada gracias al esfuerzo de las profesoras y comisarias Montserrat Cabré y María Cruz de Carlos, a la Universidad de Cantabria y la colaboración del Real Jardín Botánico, cuando se muestra por primera vez en España, una selección de estos fondos que nos revelan la riqueza de una colección que no deja de fascinarnos.



Fig. 6: *Artista sin identificar, China, Papaver sp. Antes de 1785. Acuarela sobre papel, 420 x 300 mm, Madrid, archivo del Real Jardín Botánico-CSIC, AJB, Div XIV, 302.4. Imagen cortesía del Real Jardín Botánico-CSIC*

EL PAPEL HOLANDÉS EN LA COLECCIÓN VAN BERKHEY

GLORIA PÉREZ DE RADA CAVANILLES

Real Jardín Botánico-CSIC

LAS TÉCNICAS DE PRODUCCIÓN Y LA INDUSTRIA PAPELERA EN LA HOLANDA DE LA EDAD MODERNA

EL uso del papel como soporte para documentos gráficos comenzó a utilizarse en Holanda en el siglo XIV. El primer molino papelerero fue construido en 1428 en Gennep, Limburgo, a instancias de Willem Boije, miembro de una familia de ricos mercaderes de Nijmegen. Sin embargo, se trata de un caso aislado ya que la industria papelerera como tal no comienza en Holanda hasta 1586, cuando Hans van Aelst y Jean Lupaert establecieron un molino papelerero en Zwijndrecht, cerca de Dordrecht, al sur del país. Antes de que se generalizara su fabricación en los Países Bajos, el papel se importaba de la región de Troyes (Francia) y en menor proporción de la Lombardía (Italia) y también del sur de Alemania y se comercializaba en los mercados de Brujas, Keulen y Amberes.

A principios del siglo XVII la industria del papel se concentró en la región de Guelderland, en la franja del Zaan cercana a Ámsterdam y posteriormente en el entorno de Waddinxveen. La mayor parte de los molinos de Gelderland estaban movidos por agua y solo uno de cada veinte lo era por el viento. Fue también Hans van Aelst quien fundó el primer molino de Gelderland y a su construcción le siguió la de muchos otros, la mayoría en la zona de Veluwe, región que en 1740 llegó a su máximo esplendor con 171 molinos con 188 ruedas de agua.

El territorio de Veluwe era muy apropiado para la fabricación de papel dada la abundancia de agua utilizada tanto para mover la rueda del molino, como para lavar los trapos y fabricar la pulpa del papel. Esta agua era limpia y de buena calidad debido a un proceso de filtrado natural del agua que por el subsuelo arenoso manaba a la superficie en forma de surtidores y arroyos que eran canalizados en acequias y canales, constituyendo un buen ejemplo de ingeniería hidráulica.

Frecuentemente, varios molinos se alimentaban de un mismo arroyo lo que daba lugar a litigios entre ellos ya que algunos no recibían suficiente agua. Por ello, se establecieron numerosos

acuerdos y reglamentos que regulaban los derechos y deberes de los diversos molinos sobre el agua que los abastecía.

El papel elaborado manualmente en los países europeos, usaba como materia prima la celulosa reciclada procedente de trapos y tejidos usados. Éstos eran almacenados por los traperos, que los compraban o recogían. Los traperos consiguieron acaparar un gran poder en el seno de la industria papelera, llegando a convertirse, muchas veces, en propietarios de los molinos cuando los fabricantes de papel no les podían pagar las deudas contraídas.

Los trapos más idóneos para la fabricación del papel eran los de lino y cáñamo de color blanco, utilizados para elaborar la pasta de papel de calidad superior y que procedían mayoritariamente de Francia y Alemania. El algodón teñido solo se utilizó en grandes cantidades tras el descubrimiento de métodos eficaces de blanqueado.

La clasificación de los trapos viejos era realizada por mano de obra trabajadora, normalmente mujeres emparentadas con los obreros del molino, llamadas *escogedoras* o *apartadoras*. Su función principal era clasificar los trapos acorde a su composición y calidad, según fueran destinados a la producción de las distintas clases de papel: para escribir, para imprimir, para envolver, etc. Los trapos más finos y blancos eran usados para el papel de primera calidad; los medianos o entrefinos y los ordinarios para papeles de segunda y para envolver.

Las *escogedoras* o *apartadoras* normalmente trabajaban sentadas en un banco por parejas. Llevaban en la cintura un grueso cartón forrado con lienzo fuerte que descansaba sobre sus rodillas y sobre el que, con un cuchillo largo y afilado, descosían y cortaban costuras y dobladillos, limpiaban suciedades adheridas, eliminaban botones y los tejidos no apropiados, como la seda, se descartaban o se apartaban para la producción de papel tosco para envolver, llamado de “estruza”, papel que se elaboraba a partir del despiece de los trapos y de ahí su origen etimológico en el término latino *tractiore* (despedazar).

Tras la clasificación y corte de los trapos en tiras finas, estos se amontonaban en los *puerideros*, que eran grandes tinas llenas de agua cuyo objetivo era ablandar los hilos y fibras que componían las telas para facilitar su conversión en pulpa.

Para facilitar este proceso de maceración del trapo se podía añadir al agua cal o cenizas, que hacían la función de la lejía. Normalmente esta operación duraba un mínimo de veinte días, aunque dependía de la estación del año y también de la calidad del trapo. Una vez macerados y ablandados, los trapos pasaban a otras pilas donde eran sistemáticamente golpeados por mazos de madera que con distintas cabezas conseguían machacar, refinar y pulverizar las fibras convirtiéndolas en pulpa que pasaba a *la floreta* o pila de florear, donde se mezclaba con agua limpia y a continuación un obrero procedía a fabricar con las *formas* las hojas de papel, una a una.

En la superficie metálica de estas formas los fabricantes, con hilo metálico, “cosían” sus anagramas, escudos o nombres, es decir, imprimían las marcas o *filigranas* que de ese modo traspasaban a cada una de las hojas y que hoy en día nos resultan muy útiles para determinar la cronología y la procedencia de un papel.

En 1670 un fabricante holandés ideó una “máquina refinadora de cilindros” que revolucionó la fábrica de papel del s. XVIII y que hoy conocemos como *pila holandesa*. Con este invento se consiguió un método de fabricación que requería un menor esfuerzo manual y sustituía al “pudridero” y a los mazos de madera, logrando en una sola pila y operación una trituración de las fibras más fina y homogénea. Este nuevo procedimiento mantenía la pulpa en permanente movimiento mientras unos cilindros provistos de cuchillas iban triturando los trapos a la vez que se maceraban y pulverizaban consiguiendo una pulpa muy homogénea y fina. Asimismo, el proceso de elaboración del papel disminuía considerablemente.

Inicialmente, la fuerza hidráulica seguía impulsando el movimiento de esta nueva máquina pero la multiplicación de ruedas y engranajes hizo que el molino pudiera trabajar con más velocidad y potencia, fabricando en una jornada tanta pulpa como los viejos mazos en ocho días. Además, se producía una pulpa más blanca y fina y por ello la calidad y consistencia del papel mejoró. Posteriormente se sustituyó la fuerza hidráulica por el vapor o la fuerza a motor, método que la industria papelera utilizó hasta mediados del siglo XX.

En la zona de Veluwe, a mediados del siglo XVIII la producción total era de 125.000 a 150.000 resmas. Sabemos que a partir de 1770 se usó en algunos molinos esta nueva pila, ya que eran por lo general molinos pequeños y tenían una sola tina estando limitada su capacidad para la preparación de pulpa. Los fabricantes de papel de esa zona gozaban de una alta reputación y el molino solía ser un negocio familiar, transmitido de generación en generación y en el que se empleaban de 3 a 5 personas. Se trataba de un trabajo duro, con jornadas de 12 horas diarias y se calcula que en torno a un tercio era trabajo infantil.

Uno de los desarrollos tecnológicos más importantes de la industria de la energía eólica se produjo en el distrito de Zaan, una región situada justo al norte de Ámsterdam. Si bien la zona está rodeada por agua, su energía potencial era limitada, ya que es prácticamente plana por lo que el flujo de los ríos es mínimo pero la fuerza del viento, sin embargo, muy potente.

El primer molino de viento para la fabricación de papel *De Gans* o “El Ganso” data de 1605. A mediados del siglo XVII, mientras que en otros países eran poco frecuentes en Holanda el molino papelero había alcanzado un nivel alto de eficiencia y en 1740 había 40 de ellos. Mientras que los molinos de Veluwe eran pequeños y movidos por la fuerza hidráulica, los de Zaan eran de viento y se conformaron grandes instalaciones industriales con 40 o 50 trabajadores. No contaban con una energía constante y continua como la proporcionada por el flujo de una corriente de agua, por lo que contaban con menos energía y su construcción costaba 2 o 3 veces más que los hidráulicos. Esta mayor inversión impulsó la formación de cooperativas, llamadas *partenrederijen*.

Cuando en el siglo XVII, los fabricantes de la región de Zaan comenzaron a especializarse en la elaboración de papel blanco fino para escribir y papel azul de embalar, los fabricantes de Veluwe pasaron a centrarse en la fabricación de papel blanco para imprimir y papel gris de empaquetar. Entre ambas zonas productoras existía bastante rivalidad, y un tercer centro surgió en el sur de Holanda, en Waddinxveen, impulsado también por energía eólica. En la época de su máximo de-

sarrollo, en torno a 1775, llegó a tener 16 molinos que empleaban de media 10 trabajadores cada uno y producían papel gris y azul.

La mayor parte del papel que se producía en Holanda se consumía localmente pero su calidad era muy apreciada y se exportó al resto de Europa y vía Cádiz, también llegó a tierras hispanoamericanas.

LOS SOPORTES EN PAPEL DE LA COLECCIÓN VAN BERKHEY

Es en este contexto de la producción papelera holandesa en el que deben enmarcarse los diversos usos del papel en la colección de Jan Le Francq van Berkhey.

Por una parte, el papel es el soporte para la ejecución de los más de cuatrocientos dibujos que presentan diversas técnicas. Aunque fundamentalmente predomina la acuarela, encontramos también el uso de tinta china o gouaches, y restos de lápiz.



Fig. 1: Filigrana del segundo soporte de las obras del catálogo números 1-23, 25-30. Escudo 150 x 80mm; contramarca (partida por la mitad) 750 x 350mm.



Fig. 4: Filigrana de Linaria. Spirea Theophrasti (izq.), cat. nº 27. 110 x 85 mm.

II VILLEDARY

Fig. 2: Filigrana de Jean Villedary. 130 x 150 mm.



Fig. 3: Filigrana de Nigella, cat. nº 22. 110 x 80 mm.



Fig. 5: Filigrana de Linaria. Spirea Theophrasti (drcha.), cat. nº 27. 50 x 30 mm.

Tal y como era costumbre en la mayoría de los coleccionistas de dibujos y estampas en su tiempo, Van Berkhey recortaba de los libros de botánica estampas que consideraba de interés, o copiaba dibujos a partir de modelos que después pegaba en las grandes hojas de soporte para formar álbumes que utilizaba para estudiar los especímenes, y se conservan muchas de estas composiciones firmadas por él. Estas hojas grandes de papel tipo álbum, que constituyen el segundo soporte de los materiales de la colección, están elaboradas con papel de trapo, de un gramaje aproximado de 150 gm/m², con un tamaño gran folio de 51,5 x 36 cm y de color blanco ahuesado con *verjura*.

En relación a las *filigranas* o marcas de agua, hay que distinguir entre las que aparecen en el papel sobre el que se dibuja o se usa para pegar las distintas plantas secas y las que presentan los papeles que funcionan como segundo soporte, en los que el coleccionista pegó las obras o las composiciones botánicas. A estas se añaden las filigranas del papel de las carpetillas separadoras que se utilizaban para clasificar los materiales de la colección.

Hemos podido estudiar un grupo de filigranas de los soportes en papel de las obras que se muestran en esta exposición y que nos ofrecen algunos datos interesantes sobre la historia de la colección.

En primer lugar, la filigrana que aparece en los papeles de segundo soporte gran folio es la misma en todos los casos: una flor de lis heráldica coronada dentro de un escudete, acompañada por separado de un anagrama con la letra “R” ornamentada que puede hacer referencia al tamaño “Royal” de la hoja del papel, y con la contramarca IV que hace referencia al fabricante Jean Villedary (cat. n.ºs 1-30) [FIG. 1]. La familia Villedary, de origen francés, se documenta como dedicada a la industria papelera desde principios del siglo XVI, y a mediados del siglo XVIII, la cuarta generación se encuentra instalada en Holanda, en el pueblo de Hattem, en la zona de Guelderland [FIG. 2]. La flor de lis ó *Strasbourg Lily* es una de las filigranas más repetidas de la época, y no solo en Holanda sino en países como Italia, Francia, Alemania o Inglaterra. Se utilizaba en una gran cantidad de molinos papeleros y era siempre un distintivo de papeles de gran calidad, lo que les facilitaba su exportación. La flor de lis puede aparecer sola o dentro de un escudo, coronado o no, y era uso común añadir a estas filigranas las iniciales del fabricante. A veces se ponía el nombre completo, pero esto era una excepción.

En cuanto a los papeles del soporte original de los dibujos y pliegos de herbario, encontramos diferentes filigranas.

En el soporte del dibujo *Nigella* (cat. n.º 22), encontramos la filigrana *Leon Pro patria* que representa el león rampante símbolo de Holanda, coronado y armado con una lanza en la pata izquierda y en la derecha las siete flechas de plata de los Países Bajos, que representan a las siete provincias unidas bajo la Unión de Utrech (1579), todo ello orlado en un medallón con el lema *Eiusque libertate propatria* (Por la Patria y la Libertad). Se trata de un papel holandés fabricado en un molino de Vry Heid en el siglo XVIII [FIG. 3].

El pliego con la *Linaria* y la *Spirea Theophrasti* tiene dos hojas con dos estampaciones naturales adheridas a un segundo soporte. La estampación en negro de humo (cat. n.º 27 izq.), presenta la fi-

ligrana *Pro Patria Maid of Dort* que es símbolo nacional de Holanda. *Dort* es el anglicismo diminutivo de Dordrecht, la ciudad más antigua de Holanda, fundada en 1008 por Teodorico III. La figura de la libertad, sentada y cubierta con un casco emplumado, lleva en la punta de la lanza el sombrero de la libertad, junto con un león coronado rampante blandiendo una espada en la garra derecha y en la izquierda las siete flechas de plata sujetas con la cinta de oro, que representan a las siete provincias, como en el caso anterior. Rodeados por una empalizada, representan a Holanda rodeada por sus fronteras fortificadas manteniendo su libertad por la fuerza de las armas. En la zona superior se consignan las iniciales del papelerero: WRB [FIG. 4]. Este fue un símbolo muy utilizado por los fabricantes de papel holandeses durante todo el siglo XVIII. Un motivo muy parecido, aunque en una filigrana más sencilla, lo utilizaron los papeleros ingleses y la llamaron *Britannia*, aludiendo también a la fuerza e independencia de su país.

La segunda hoja, coloreada, de estampación natural de negro de humo (cat. n° 27 drcha.) presenta la filigrana letra R con corona imperial, que no hemos podido identificar [FIG. 5].

Los dibujos *Hyacinthus Stellatus* (cat. n° 6), *Hyacinthus Muscatus* (cat. n° 7) y *Hyacinthus Muscatus flore albo* (cat. n° 8) están ejecutados en el mismo tipo de papel holandés y presentan la misma filigrana: representa el escudo de Ámsterdam con las tres Cruces de San Andrés en banda vertical, coronado por la corona Imperial de Austria y flanqueado por dos leones rampantes [FIG. 6]. No tiene ninguna inicial añadida, por lo que no puede atribuirse a ningún fabricante en particular. Sin embargo, a tenor de las transformaciones heráldicas que sufre el escudo de la ciudad su datación puede situarse en torno a 1685, aunque su producción se puede documentar desde finales del siglo XVII y durante la primera mitad del XVIII [FIG. 7].

La *Viola Martia* (cat. n° 19) se ejecutó sobre un papel con la filigrana “cabeza de loco” o de bufón, un busto de hombre en perfil, con un gorro de dos puntas y un collar de siete puntas, rematadas con cascabeles y al pie tres círculos. Esta filigrana ha ido evolucionando en el tiempo y fue muy utilizada en Inglaterra y Holanda, desde el siglo XVI hasta finales del XVIII. La que hemos encontrado en este papel, por sus características, se puede datar en Holanda a partir de 1665 [FIG. 8].

La acuarela con diversas flores chinas de artista sin identifica (cat. n° 24) presenta una filigrana papelera de Jean Villedary, con su nombre combinado con el monograma IHS, emblema de los Jesuitas. Es probable que alguien de la saga papelera de los Villedary arrendase el molino propiedad de los jesuitas en Angulema, Francia, un núcleo papelero al que se trasladaron varios fabricantes holandeses con sus marcas propias cuando estalló la guerra franco-holandesa (1672-1678). Los jesuitas tenían fama de tener buenos molinos papeleros y de fabricar uno de los mejores papeles de la zona. En todo caso, teniendo en cuenta que se trata de un dibujo realizado en China, es importante recordar la presencia en Asia de artistas religiosos de la Compañía, especialmente de Giuseppe Castiglione (1688-1766) que adoptaría en Asia el nombre de Lang Shining [FIG. 9]. Como se muestra en este caso, estos artistas usaban papeles fabricados en Europa.

Finalmente, los dos pliegos de herbario (cat. n° 31 y 32) presentan la misma filigrana, una corona imperial sin iniciales que no he podido identificar [FIG. 10].



Fig. 6: Hyacinthus Muscatus, cat. nº 7.



Fig. 8: Filigrana de Viola Martia, cat. nº 19.
120 x 60 mm.



Fig. 9: Filigrana de un dibujo realizado en China, cat. nº 24. 130 x 80 mm.



Fig. 7: Filigrana de Hyacinthus Stellatus (cat. nº 6), Hyacinthus Muscatus (cat. nº 7) y Hyacinthus Muscatus flore albo (cat. nº 8). 105 x 120 mm.



Fig. 10: Filigrana de los pliegos de herbario, cat. nº 31 y 32. 350 x 350 mm.

CATÁLOGO

1

Alida WITHOOS (1660-1730) (Atribuido)

Iris unifloris Roy 1 [*Iris* sp.] / Mariposa [*Lycaenidae* sp.]; Escarabajo longicornio [*Cerambycidae*].

Acuarela y gouache sobre papel, 290 x 185 mm (dib.); 510 x 360 mm (segundo soporte). Filigrana en el segundo soporte: flor de lis heráldica coronada dentro de escudete, anagrama con letra “R” ornamentada y contramarca IV (Jean Villedary).

Catálogo de la subasta de la colección Jan Le Francq van Berkhey (1784): *Palmae, Palmaartige. Genus, Iridis, Iriassen. Iris Uniflora, Alida Withoos*, n° 3794.

Archivo del Real Jardín Botánico-CSIC, Div XIV, 1.

13



Iris unifloris. Fig. 1

13

2

Alida WITHOOS (1660-1730) (Atribuido)

Iris Latifolia [*Iris germanica* L. var. *florentina*] / Mariposa [*Colias* sp.].

Acuarela y gouache sobre papel, 280 x 185 mm (dib.); 510 x 360 mm (segundo soporte). Filigrana en el segundo soporte: flor de lis heráldica coronada dentro de escudete, anagrama con letra “R” ornamentada y contramarca IV (Jean Villedary).

Catálogo de la subasta de la colección Jan Le Francq van Berkhey (1784): *Palmae, Palmaartige. Genus, Iridis, Iriassen. Iris Latifolia*, n° 3795.

Archivo del Real Jardín Botánico-CSIC, Div XIV, 2.



3

Alida WITHOOS (1660-1730) (Atribuido)

Iris Odoratus [*Iris xiphioides* Ehrh. cf.].

Acuarela sobre papel, 280 x 170 mm (dib.); 510 x 360 mm (segundo soporte).

Filigrana en el segundo soporte: flor de lis heráldica coronada dentro de escudete, anagrama con letra “R” ornamentada y contramarca IV (Jean Villedary).

Catálogo de la colección Jan Le Francq van Berkhey (1784): *Palmae, Palmaartige. Genus, Iridis, Iriassen. Iris Odorata Florentina A.Withoos*, n° 3797.

Archivo del Real Jardín Botánico-CSIC, Div XIV, 4.



4

Maria Sybilla MERIAN (1647-1717) (Atribuido)

Polianthes Tuberosis [*Polianthes tuberosa* L.].

Acuarela sobre papel, 330 x 220 mm (dib.); 510 x 360 mm (segundo soporte).

Filigrana en el segundo soporte: flor de lis heráldica coronada dentro de escudete, anagrama con letra “R” ornamentada y contramarca IV (Jean Villedary).

Catálogo de la colección Jan Le Francq van Berkhey (1784): *Classis I, Liliacea, Liliæartige Bloemen. Aloës. Genus Polianthes Tuberosum, enn Tuberoos door M. S. Merian*, nº 3807.

Archivo del Real Jardín Botánico-CSIC, Div XIV, 47.



5

Alida WITHOOS (1660-1730) (Atribuido)

Hyacinthus Simplex cum vespis [Orchis sp. cf.].

Acuarela sobre papel, 265 x 190 mm (dib.); 510 x 360 mm (segundo soporte).

Filigrana en el segundo soporte: flor de lis heráldica coronada dentro de escudete, anagrama con letra “R” ornamentada y contramarca IV (Jean Villedary).

Catálogo de la subasta de la colección Jan Le Francq van Berkhey (1784): *Classis I, Liliacea, Lelieartige Bloemen. Aloës. Genus Hyacinthi, Hyacinthus Orientalis simplex purpureus, de enkle Hyacinth, door A.Withoos*, n° 3808.

Archivo del Real Jardín Botánico-CSIC, Div XIV, 48.



6

Alida WITHOOS (1660-1730) (Atribuido)

Hyacinthus Stellatus [aff. *Scilla*] / Mariposa [Piérido].

Acuarela y gouache sobre papel, 285 x 195 mm (dib.); 510 x 360 mm (segundo soporte).

Filigrana en el dibujo: escudo de la ciudad de Ámsterdam, tres cruces de San Andrés en banda vertical coronado por corona imperial de Austria y flanqueado por dos leones rampantes, c. 1685.

Filigrana en el segundo soporte: flor de lis heráldica coronada dentro de escudete, anagrama con letra “R” ornamentada y contramarca IV (Jean Villedary).

Catálogo de la subasta de la colección Jan Le Francq van Berkhey (1784): *Classis I, Liliacea, Lelieartige Bloemen. Aloës. Hyacinthus mihi stellatus, de blauwe enkelde Hyacinth met Isekten, door A. Withoos*, n° 3809.

Archivo del Real Jardín Botánico-CSIC, Div XIV, 49.



7

Alida WITHOOS (1660-1730) (Atribuido)

Hyacinthus Muscatus [*Hyacinthus* cf. *orientalis* L.] / Mariposa antíopa [*Nymphalis antiopa*].

Acuarela y gouache sobre papel, 280 x 185 mm (dib.); 510 x 360 mm (segundo soporte).

Filigrana en el dibujo: escudo de la ciudad de Ámsterdam, tres cruces de San Andrés en banda vertical coronado por corona imperial de Austria y flanqueado por dos leones rampantes, c. 1685.

Filigrana en el segundo soporte: flor de lis heráldica coronada dentro de escudete, anagrama con letra “R” ornamentada y contramarca IV (Jean Villedary).

Catálogo de la subasta de la colección Jan Le Francq van Berkhey (1784): *Classis I, Liliacea, Lelieartige Bloemen. Aloës. Hyacinthus oblongo flore coeruleo, de Hyacinth Muscat A. Withoos pinxit*, n° 3810.

Archivo del Real Jardín Botánico-CSIC, Div XIV, 50.



8

Alida WITHOOS (1660-1730) (Atribuido)

Hyacinthus Muscatus flore albo [*Hyacinthus* cf. *orientalis* L.] / Mariposa Colotis del desierto [*Colotis evagore*]. *A.Withoos pinx[it]*.

Acuarela y gouache sobre papel, 275 x 185 mm (dib.); 510 x 360 mm (segundo soporte).

Filigrana en el dibujo: escudo de la ciudad de Ámsterdam, tres cruces de San Andrés en banda vertical coronado por corona imperial de Austria y flanqueado por dos leones rampantes, c. 1685.

Filigrana en el segundo soporte: flor de lis heráldica coronada dentro de escudete, anagrama con letra “R” ornamentada y contramarca IV (Jean Villedary).

Catálogo de la subasta de la colección Jan Le Francq van Berkhey (1784): *Classis I, Liliacea, Lelieartige Bloemen. Aloës. Hyacinthus oblongo flore Albo, de enkelde Muscaat Hyacinth.*, nº 3811.

Archivo del Real Jardín Botánico-CSIC, Div XIV, 51.



9

Alida WITHOOS (1660-1730) (Atribuido)

[*Fritillaria Alba*] [*Fritillaria meleagris* L. 'Alba'].

Acuarela y gouache sobre papel, 305 x 195 mm (dib.); 510 x 360 mm (segundo soporte).

Filigrana en el segundo soporte: flor de lis heráldica coronada dentro de escudete, anagrama con letra "R" ornamentada y contramarca IV (Jean Villedary).

Catálogo de la subasta de la colección Jan Le Francq van Berkhey (1784): *Classis I, Liliacea, Lelieartige Bloemen. Fritillaria, Kievitseijers. Fritillaria Alba, een wit kievitsey A. Withoos*, nº 3822.

Archivo del Real Jardín Botánico-CSIC, Div XIV, 62.



10

Maria Sybilla MERIAN (1647-1717) (Atribuido)

[*Petilium Flavum*] [*Fritillaria imperialis* L.].

Acuarela y gouache sobre papel, 295 x 195 mm (dib.); 510 x 360 mm (segundo soporte).

Filigrana en el segundo soporte: flor de lis heráldica coronada dentro de escudete, anagrama con letra “R” ornamentada y contramarca IV (Jean Villedary).

Catálogo de la subasta de la colección Jan Le Francq van Berkhey (1784): *Classis I, Liliacea, Lelieartige Bloemen. Petilium. Petilium Flavum M. S. Merian pinxit, de geele kroon Imperiaal*, n° 3823.

Archivo del Real Jardín Botánico-CSIC, Div XIV, 63.



11

Alida WITHOOS (1660-1730) (Atribuido)

[*Ornithogalum vulgare*] [*Galanthus nivalis* L.].

Tinta y acuarela sobre papel, 250 x 205 mm (dib.); 510 x 360 mm (segundo soporte).

Filigrana en el segundo soporte: flor de lis heráldica coronada dentro de escudete, anagrama con letra “R” ornamentada y contramarca IV (Jean Villedary).

Catálogo de la subasta de la colección Jan Le Francq van Berkhey (1784): *Classis I, Liliacea, Lelieaartige Bloemen, Ornitholagum* (sic). *Ornithogalum vulgare, Naaktemantjes, fraai geschilderd, door A. Withoos*, n° 3827.

Archivo del Real Jardín Botánico-CSIC, Div XIV, 68.

7



DV VII 68

12

Alida WITHOOS (1660-1730) (Atribuido)

[*Ornithogalum Exoticum*] [*Leucojum vernum* L.].

Tinta y acuarela sobre papel, 240 x 210 mm (dib.); 515 x 360 mm (segundo soporte).

Filigrana en el segundo soporte: flor de lis heráldica coronada dentro de escudete, anagrama con letra “R” oramentada y contramarca IV (Jean Villedary).

Catálogo de la colección Jan Le Francq van Berkhey (1784): *Classis I, Liliacea, Lelia-artige Bloemen. Ornitholagum* (sic). *Ornithogalum Exoticum, de dubbelde Naaktemannetje of Hangklokjes, door dezelve* [Alida Withoos], n° 3828.

Archivo del Real Jardín Botánico-CSIC, Div XIV, 69.



13

Alida WITHOOS (1660-1730) (Atribuido)

[*Crocus flavus*] [*Crocus flavus* Haw.].

Acuarela sobre papel, 220 x 215 mm (dib.); 515 x 360 mm (segundo soporte).

Filigrana en el segundo soporte: flor de lis heráldica coronada dentro de escudete, anagrama con letra “R” ornamentada y contramarca IV (Jean Villedary).

Catálogo de la subasta de la colección Jan Le Francq van Berkhey (1784): *Classis I, Liliacea, Lelieaartige Bloemen. Crocus. Crocus flavus A.Withoos pinxit*, n° 3834.

Archivo del Real Jardín Botánico-CSIC, Div XIV, 75.



14

Jan le Francq VAN BERKHEY (1729-1812)

[*Helianthus*] [aff. *Dahlia*].

Acuarela sobre papel, 290 x 200 mm (dib.); 515 x 360 mm (segundo soporte).

Firmado en el ángulo inferior derecho: "F. Berkh".

Filigrana en el segundo soporte: flor de lis heráldica coronada dentro de escudete, anagrama con letra "R" ornamentada y contramarca IV (Jean Villedary).

Catálogo de la subasta de la colección Jan Le Francq van Berkhey (1784): *Classis 4, Composita, Saamgestelde Bloemen. Helianthus. Helianthus vulgo, fransche Zonnebloem J. le Fr.V. Berkhey pinxit*, n° 3976.

Archivo del Real Jardín Botánico-CSIC, Div XIV, 130.



15

Alida WITHOOS (1660-1730) (Atribuido)

[*Passiflora rarissima*] [*Passiflora* sp.] / Mariposa del chopo [*Leucoma salicis*].

Acuarela y gouache sobre papel, 260 x 195 mm (dib.); 515 x 360 mm (segundo soporte).

Filigrana en el segundo soporte: flor de lis heráldica coronada dentro de escudete, anagrama con letra “R” ornamentada y contramarca IV (Jean Villedary).

Catálogo de la subasta de la colección Jan Le Francq van Berkhey (1784): *Classis 7, Calyciflorae. Passiflora rarissima ab AlidaWithoos pulche picta*, nº 4002.

Archivo del Real Jardín Botánico-CSIC, Div XIV, 157.



16

Maria Sybilla MERIAN (1647-1717) (Atribuido)

Orangie out booud [inscripción manuscrita en el verso].

Acuarela sobre papel, 190 x 160 mm (dib.); 510 x 360 mm (segundo soporte).

Filigrana en el segundo soporte: flor de lis heráldica coronada dentro de escudete, anagrama con letra “R” ornamentada y contramarca IV (Jean Villedary)

Catálogo de la subasta de la colección Jan Le Francq van Berkhey (1784): *Classis 7, Calyciflorae. Aurantiae Fructus pulchro pictus, een fraai uitvoerig takje met Oranjeappels, door M. S. Merian, n° 4003, 4.*

Archivo del Real Jardín Botánico-CSIC, Div XIV, 159.

3



Dis. XII, 151

17

Alida WITHOOS (1660-1730) (Atribuido)

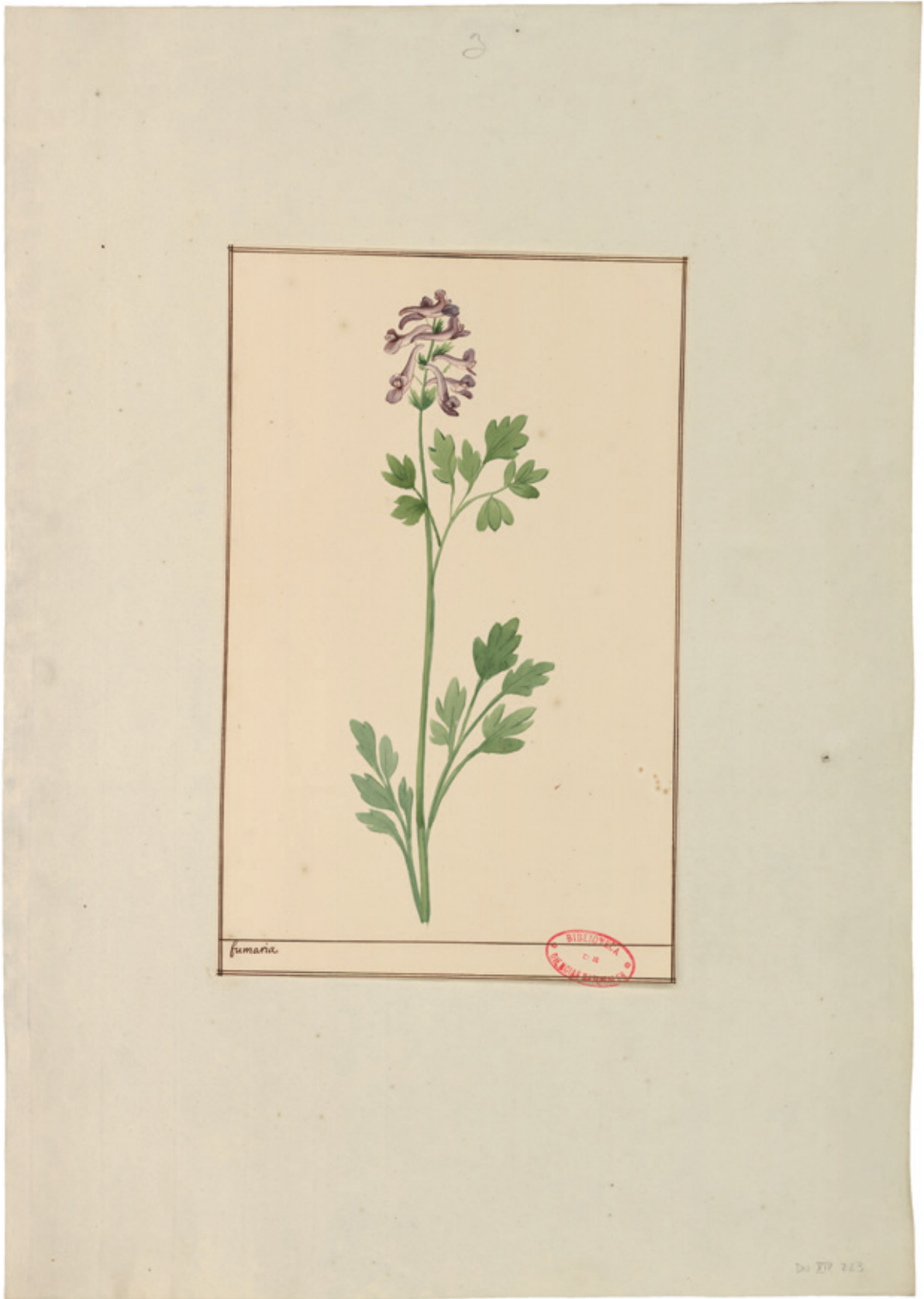
Fumaria [*Corydalis* cf. *cava* Schweigg. & Kort.].

Acuarela sobre papel, 290 x 180 mm (dib.); 515 x 360 mm (segundo soporte).

Filigrana en el segundo soporte: flor de lis heráldica coronada dentro de escudete, anagrama con letra “R” ornamentada y contramarca IV (Jean Villedary).

Catálogo de la subasta de la colección Jan Le Francq van Berkhey (1784): *Classis 10, Leguminosa, Peulvruchten. Fumaria A.Withoos.* n° 4069.

Archivo del Real Jardín Botánico-CSIC, Div XIV, 223.



18

Alida WITHOOS (1660-1730) (Atribuido)

[*Primula Auricula Flava varietas*] [*Chrysanthemum* sp.].

Acuarela sobre papel, 260 x 190 mm (dib.); 515 x 360 mm (segundo soporte).

Filigrana en el segundo soporte: flor de lis heráldica coronada dentro de escudete, anagrama con letra “R” ornamentada y contramarca IV (Jean Villedary).

Catálogo de la subasta de la colección Jan Le Francq van Berkhey (1784): *Clasis 11, Oligantherae. Idem [Primula Auricula] Flava varietas A.Withoos, n° 4079.*

Archivo del Real Jardín Botánico-CSIC, Div XIV, 229.



19

Alida WITHOOS (1660-1730) (Atribuido)

[*Viola Martia*] [*Viola* sp.].

Acuarela sobre papel, 205 x 150 mm (dib.); 515 x 360 mm (segundo soporte).

Filigrana en el dibujo: busto de bufón de perfil, con gorro de dos puntas y collar de siete puntas rematadas con cascabeles y tres círculos al pie, en Holanda desde 1665.

Filigrana en el segundo soporte: flor de lis heráldica coronada dentro de escudete, anagrama con letra “R” ornamentada y contramarca IV (Jean Villedary).

Catálogo de la subasta de la colección Jan Le Francq van Berkhey (1784): *Clasis 11. Oligantherae. Viola Martia A.Withoos*, n° 4090.

Archivo del Real Jardín Botánico-CSIC, Div XIV, 239.



20

Maria Sybilla MERIAN (1647-1717) (Atribuido)

[*Dictamnus*].

Acuarela y tinta sobre papel, 335 x 210 mm (dib.); 510 x 360 mm (segundo soporte).

Filigrana en el segundo soporte: flor de lis heráldica coronada dentro de escudete, anagrama con letra “R” ornamentada y contramarca IV (Jean Villedary).

Catálogo de la subasta de la colección Jan Le Francq van Berkhey (1784): *Classis 12, Displosantherae. Dictamniis a M. Syb. Merian*, nº 4118.

Archivo del Real Jardín Botánico-CSIC, Div XIV, 269.



21

Alida WITHOOS (1660-1730) (Atribuido)

[*Papaver Flore Pleno*] [*Papaver somniferum* L.].

Acuarela sobre papel, 280 x 170 mm (dib.); 515 x 360 mm (segundo soporte).

Filigrana en el segundo soporte: flor de lis heráldica coronada dentro de escudete, anagrama con letra “R” ornamentada y contramarca IV (Jean Villedary).

Catálogo de la subasta de la colección Jan Le Francq van Berkhey (1784): *Classis 13, Polyantherae. Papaver Flore Pleno Withoos*, n° 4129.

Archivo del Real Jardín Botánico-CSIC, Div XIV, 280.



22

Artista sin identificar (antes de 1784)

Nigella [*Nigella damascena* L.; *Dianthus* sp.] / Mariposa blanca verdinervada [*Pieris napi* ♀]; [*Timandra comae*].

Acuarela y gouache sobre papel, 145 x 150 mm (dib.); 515 x 360 mm (segundo soporte).

Filigrana en el dibujo: león rampante, símbolo de Holanda, coronado y armado con lanza en la pata izquierda. En la derecha, siete flechas de plata representando las Siete Provincias unidas. Todo ello orlado en medallón con el lema: *Eiusque libertate pro patria*.

Filigrana en el segundo soporte: flor de lis heráldica coronada dentro de escudete, anagrama con letra “R” ornamentada y contramarca IV (Jean Villedary).

Catálogo de la subasta de la colección Jan Le Francq van Berkhey (1784): *Classis 13, Polyantherae. Nigellia*, nº 4133.

Archivo del Real Jardín Botánico-CSIC, Div XIV, 284.



23

Alida WITHOOS (1660-1730) (Atribuido)

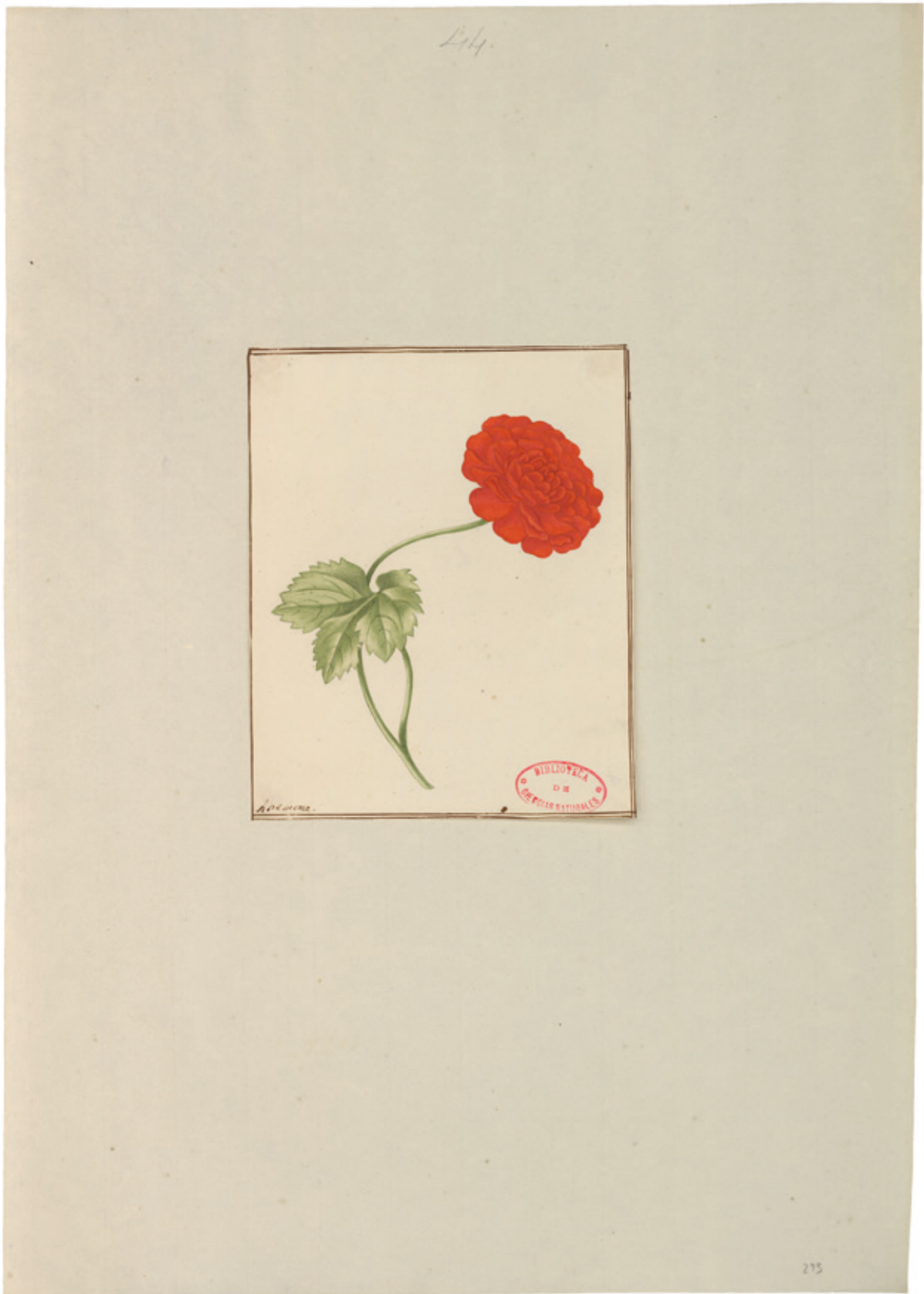
Anemone [*Anemone* sp.].

Acuarela sobre papel, 150 x 70 mm (dib.); 515 x 360 mm (segundo soporte).

Filigrana en el segundo soporte: flor de lis heráldica coronada dentro de escudete, anagrama con letra “R” ornamentada y contramarca IV (Jean Villedary).

Catálogo de la subasta de la colección Jan Le Francq van Berkhey (1784): *Classis 13, Polyantherae. Anemone A.Withoos*, nº 4141.

Archivo del Real Jardín Botánico-CSIC, Div XIV, 293.



24

Artista sin identificar, China

[*Collectio florum Diversium Chinensium*] [*Hibiscus syriacus* L: *Lilium* sp.] / Mariposa papilionido [*Papilionidae* sp.].

Acuarela sobre papel, 420 x 300 mm (dib.); 520 x 365 mm (segundo soporte).

Filigrana en el dibujo: filigrana papелera de Jean Villedary con su nombre combinado con el monograma de la Compañía de Jesús.

Filigrana en el segundo soporte: flor de lis heráldica coronada dentro de escudete, anagrama con letra "R" ornamentada y contramarca IV (Jean Villedary).

Catálogo de la subasta de la colección Jan Le Francq van Berkhey (1784): *Collectio florum Chinensium perpulchre a Chinis Pictorum, foliis*, 12. 12 stuks ongemeen konstige Chineesche geschilderde bloemen, n° 4150-4159.

Archivo del Real Jardín Botánico-CSIC, Div XIV, 302.2.



25

Entalladuras iluminadas de diversas especies botánicas.

Papel, 135 x 80 mm c/u; 505 x 330 mm (segundo soporte).

Procedencia de las entalladuras: Mattioli, Pietro Andrea; *Camerarium*, Joachim. *Kreutterbuch Deß Hochgelehrten vnd weitberümbten Herrn D. Petri Andreae Matthioli Sampt dreyen wolgeordneten nützlichen Registern der Kreutter Lateinische und Teutsche Namen, und dann die Artzeneyen, ...; Beneben gnugsamem Bericht, von den Distillier und Brennöfen.* Franckfurt am Mayn: Fischer, 1611, pp. 2, 5, 7, 9, 51, 86.

Filigrana en el segundo soporte: flor de lis heráldica coronada dentro de escudete, anagrama con letra “R” ornamentada y contramarca IV (Jean Villedary).

Catálogo de la colección Jan Le Francq van Berkhey (1784): *Figurae 744 ex Dioscoridis et Remberti Dodonaei, operibus, vivis coloribus more antiquorum coloratae Chartis 124 applicatis. 744 afgezette Plantfiguuren uit Dioscorides en Dodoneus, afgezet na der ouden manier, in twee portefueilles, n° 4391-5135.*

Archivo del Real Jardín Botánico-CSIC, Div XIV, 305.2.



26

Johann Michael SELIGMANN (1720-1762)

Limon ponzino Regino.

Estampa calcográfica e impresión natural a tinta roja, 380 x 240 mm; 520 x 370 mm (segundo soporte). Procede de: Seligmann, Johann Michael; Trew, Christoph Jacob; Fleischmann, Johann Joseph. *Die Nahrungs-Gefäse in den Blättern der Bäume nach ihrer unterschiedlichen Austheilung und Zusammenfügung so wie solche die Natur selbst bildet.* Nürnberg: Fleischmann, 1748, tab. I.

Filigrana en el segundo soporte: flor de lis heráldica coronada dentro de escudete, anagrama con letra “R” ornamentada y contramarca IV (Jean Villedary).

Catálogo de la subasta de la colección Jan Le Francq van Berkhey (1784): *Anatomia plantarum J. M. Seligmann, ubi folia & partes Plantarum, cum ipsis partibus naturalibus, rubro colore sunt impressa; Tab. I. folia limonis, n° 5216.*

Archivo del Real Jardín Botánico-CSIC, Div XIV, 306.3.



27

Linaria. Spirea Theophrasti.

Impresión natural iluminada a mano, 260 x 170 mm c/u; 525 x 470 mm (segundo soporte).

Filigranas en la impresión natural izquierda: *Pro Patria Maid of Dort*; “WRB”.

Filigrana en la impresión natural derecha: “R” con corona imperial, sin identificar.

Filigrana en el segundo soporte: flor de lis heráldica coronada dentro de escudete, anagrama con letra “R” ornamentada y contramarca IV (Jean Villedary).

Catálogo de la subasta de la colección Jan Le Francq van Berkhey (1784): *Linaria et Spirae. Collectio Variarum Plantarum, proprio sicceo coloratarum et ipsis foliolis impressarum. Secundum Artem Leibknecht, nec non aliorum Amatorum nuper detectam*, nº 5248.

Archivo del Real Jardín Botánico-CSIC, Div XIV, 307.7.



28

Alida WITHOOS (1660-1730) (Aquí atribuido)

[*Narcissus*].

Acuarela y gouache sobre papel, 265 x 180 mm (dib.); 515 x 365 mm (segundo soporte).

Filigrana en el segundo soporte: flor de lis heráldica coronada dentro de escudete, anagrama con letra “R” ornamentada y contramarca IV (Jean Villedary).

Dibujo sin registro en el Catálogo de la subasta de la colección Jan Le Francq van Berkhey (1784). En la cartela original de la carpeta: *Narcissus N. 510 6 Soorten Amarillys*. Según consta en el inventario de Pedro Franco Dávila, llegó a Madrid en 1785 junto al resto de la colección, en el cartón 121, cuaderno 3, que contenía “6 hojas y 6 dibujos iluminados de narcisos de diferentes especies”.

Archivo del Real Jardín Botánico-CSIC, Div XIV, A2.1.



29

Artista sin identificar (antes de 1784)

[*Florero*] / Mariposa [*Iphiclides* spp].

Estampa calcográfica iluminada a mano, 442 x 290 mm (est.); 526 x 366 mm (segundo soporte).

Filigrana en el segundo soporte: flor de lis heráldica coronada dentro de escudete, anagrama con letra “R” ornamentada y contramarca IV (Jean Villedary).

Estampa sin registro en el Catálogo de la subasta de la colección Jan Le Francq van Berkhey.

Archivo del Real Jardín Botánico-CSIC, Div XIV, B.16.



30

Artista sin identificar (antes de 1784)

Bromelia Ananas [*Ananas comosus* Merrill.].

Acuarela y gouache sobre papel, 285 x 200 mm (dib.); 510 x 360 mm (segundo soporte).

Filigrana en el segundo soporte: flor de lis heráldica coronada dentro de escudete, anagrama con letra “R” oramentada y contramarca IV (Jean Villedary).

Catálogo de la subasta de la colección Jan Le Francq van Berkhey (1784): *Classis I, Liliacea, Lelieaartige Bloemen. Aloës. Bromelia Ananas perpulchre depicta, cum fructu, een overschone teekening van een Ananas*, n° 3806.

Archivo del Real Jardín Botánico-CSIC, Div XIV, 46.



Bromelia Ananás

De XII, 46

31

Jan le Francq VAN BERKHEY (1729-1812)

Papaver sp.

Planta seca sobre papel, 335 x 270 mm.

Filigrana: corona imperial sin identificar.

Catálogo de la subasta de la colección Jan Le Francq van Berkhey (1784): *Botanicorum Monumenta sive Collectio Plantarum Nominibus Botanicorum Celeberrimorum distinctis, vol. 2, 2 deelen met gedreogde Planten na beroemde Botanisten benoemt*, n° 5260**.

Herbario del Real Jardín Botánico-CSIC (MA), Jan Le Francq van Berkhey, caja 1.



32

Jan le Francq VAN BERKHEY (1729-1812)

Fritillaria meleagris.

Planta seca sobre papel, 475 x 270 mm.

Filigrana: corona imperial sin identificar.

Catálogo de la subasta de la colección Jan Le Francq van Berkhey (1784): *Botanicorum Monumenta sive Collectio Plantarum Nominibus Botanicorum Celeberrimorum distinctis, vol. 2, 2 deelen met gedreogde Planten na beroemde Botanisten benoemt*, n° 5260**.

Herbario del Real Jardín Botánico-CSIC (MA). Jan Le Francq van Berkhey, caja 1.



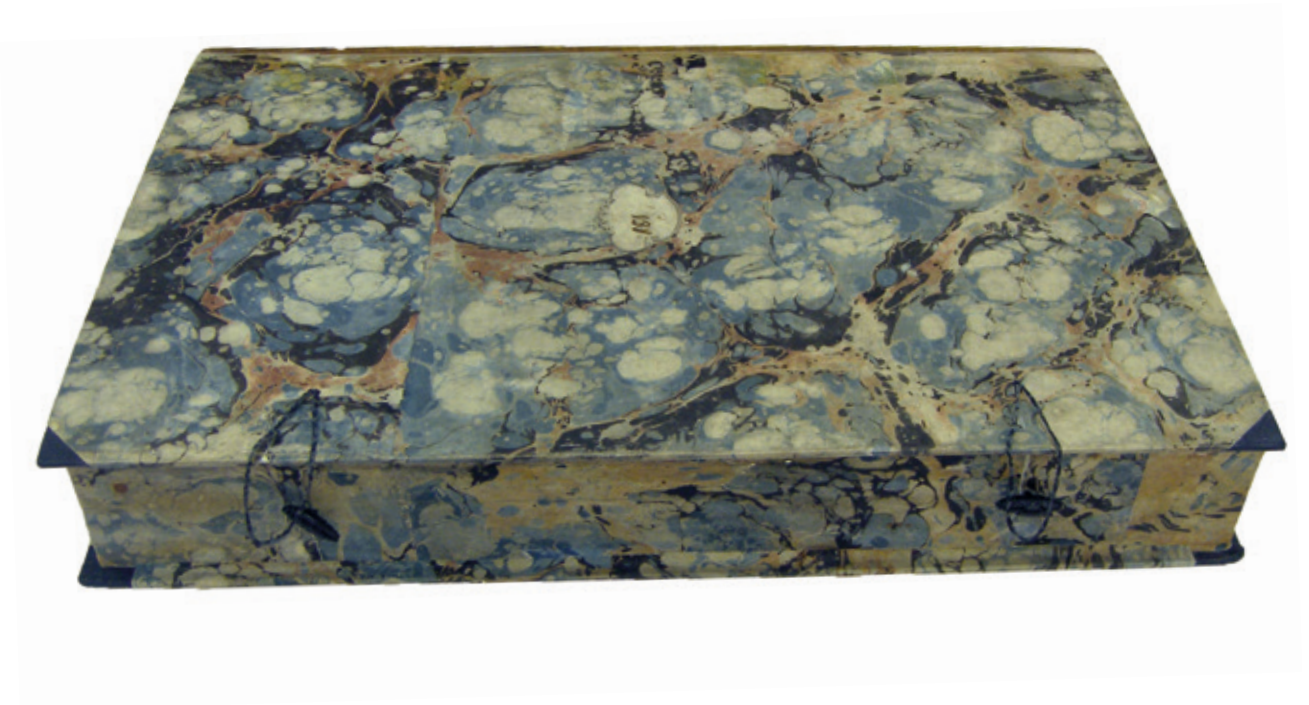
33

Caja de herbario.

Papel, madera y piel, 560 x 360 x 90 mm.

Catálogo de la subasta de la colección Jan Le Francq van Berkhey (1784): *Botanicorum Monumenta sive Collectio Plantarum Nominibus Botanicorum Celeberrimorum distinctis vol. 2, 2 deelen met gedreogde Planten na beroemde Botanisten benoemt*, n° 5260**.

Herbario del Real Jardín Botánico-CSIC (MA). Jan Le Francq van Berkhey, caja 1.



BIBLIOGRAFÍA

GÉNERO, AUTORÍA Y AUTORIDAD EN LA EMPRESA ARTÍSTICA Y CIENTÍFICA EN LA EDAD MODERNA

- Bürger, Thomas. 1999. "Epilogue". En *Maria Sibylla Merian: Neues blumenbuch / New Book of Flowers*, ed. Thomas Bürger y Marina Heilmeyer, 81-95. München: Prestel Verlag.
- Catálogo. 1785. *Catálogo de los libros que han venido a este Real Gabinete en los 16 caxones comprobados en Holanda por Dn. Ignacio de Aso, de orden del Exmo. Sr. Conde de Floridablanca, caxón 3, 19 de febrero de 1785*. Madrid, archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales-CSIC, ACN080/838.
- Davis, Natalie Z. 1999. *Mujeres de los márgenes. Tres vidas del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- 2016. "Physicians, Healers and their Remedies in Colonial Suriname". *Canadian Bulletin of Medical History* 33, no. 1: 3-34.
- Deckert, Helmut. 1966. *Maria Sibylla Merians 'Neues Blumenbuch' (Nürnberg 1680)*. Beigleittext zur Faksimileausgabe nach dem Exemplar der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden. Leipzig: Im Insel-Verlag. 2 vols.
- Grebe, Anja y Christine Sauer. 2017. *Maria Sibylla Merian. Blumen, Raupen, Schmetterlinge*. Catálogo de exposición. Nürnberg: Stadtbibliothek Nürnberg.
- Kearney, Joy. 2012. "Agnes Block, A Collector of Plants and Curiosities in the Dutch Golden Age, and her Friendship with Maria Sibylla Merian, Natural History Illustrator". En *Women Patrons and Collectors*, ed. Susan Bracken, Andrea M. Gáldy y Adriana Turpin, 67-82. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Kinukawa, Tomomi. 2012. "Science and Whiteness as Property in the Dutch Atlantic World: Maria Sibylla Merian's *Metamorphosis Insectorum Surinamensium* (1705)". *Journal of Women's History* 24, no. 3: 91-116.
- Klier, Melanie. 2003. "Maria Sibylla Merian (1647-1717): A Cosmopolitan All-Rounder in the Baroque Age". En *Maria Sibylla Merian. New Book of Flowers*, ed. Christopher Wynne, 7-19. München y London: Prestel.
- Lack, H. Walter y María Pilar de San Pío Aladrén. 2007. "Las colecciones botánicas de Jan Le Francq van Berkhey". En *La colección Van Berkhey del Real Jardín Botánico. Un atlas del reino vegetal en el siglo XVIII*, ed. María Pilar de San Pío Aladrén, 36-50. Madrid: Lunweg. Real Jardín Botánico, CSIC y Obra Social de Caja Madrid.
- Maas, Ad. 2010. "Civil Scientists: Dutch Scientists between 1750 and 1875". *History of Science* 48: 75-103.
- Merian, Maria Sibylla. 2017. *Maria Sibylla Merian und die Tradition des Blumenbildes von der Renaissance bis zur Romantik*. Catálogo de exposición. Kupferstichkabinett – Staatliche Museen zu Berlin-Städel Museum, Frankfurt am Main, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin. München: Hirmer Verlag.
- 2016. *Metamorphosis insectorum Surinamensium, 1705*, ed. Marieke van Delft and Hans Mulder. Amsterdam: Lanoo, Koninklijke Bibliotheek.
- Missel, Liesbeth. "Alida Withoos en haar werk," sl; sa; si, *Wageningen UR E-depot*, Study Lib, s.f., <http://studylibnl.com/doc/597275/alida-withoos-en-haar-werk---wageningen-ur-e-depot>.

- Nutting, Catherine M. 2011. "Crossing Disciplines: The Fruitful Duality of Maria Sibylla Merian's Artistic and Naturalist Inheritances". *Dutch Crossing: Journal of Low Countries Studies* 35, no.2: 137-47.
- Pollock, Griselda. 2005. "Feminist Dilemmas with the Art/Life Problem". En *The Artemisia Files. Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, ed. Mieke Bal, 169-207. Chicago y London: The University of Chicago Press.
- Reitsma, Ella. 2008. *Maria Sibylla Merian and Daughters: Women, Art and Science*. Zwolle: Waanders.
- Schiebinger, Londa. 2004. *¿Tiene sexo la mente? Las mujeres en los orígenes de la ciencia moderna*. Madrid: Cátedra.
- 2007. *Plants and Empire. Colonial Bioprospecting in the Atlantic World*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Vander Ploeg Fallon, Melinda K. 2003. "Petronella de La Court and Agneta Block: Experiencing Collections in Late Seventeenth-century Amsterdam". *Aurora: The Journal of the History of Art* 4: 95-108.
- Veerle de Brouwer, Victoria. 2017. "Pineapples, Labyrinths, and Butterflies: Female Collectors in the Dutch Golden Age. The Role of Female Collectors and Researchers of Naturalia in the Low Countries in the Seventeenth Century". Tesis de Máster, Universidad de Leiden.
- Vladimirovic Lukin, Boris. 1974. "On the History of the Collection of the Leningrad Merian Watercolours". En *Maria Sibylla Merian. Leningrader Aquarelle*, ed. Ernst Urmann, 2: 115-46. Leipzig: Edition Leipzig, 2 vols.
- Wettengl, Kurt. 1998. *Maria Sibylla Merian 1647-1717. Kunstenaars en Natuuronderzoekster*. Ostfildern: Hatje.

Recursos en línea

The Maria Sibylla Merian Society: <http://www.themariasibyllameriansociety.humanities.uva.nl/>
 Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD): <https://rkd.nl/nl/collecties/explore>

LA PINTURA DE FLORES EN EL NORTE DE EUROPA

- Chong, Alan y Wouter Kloek. 1999. *Still-life Paintings from the Netherlands 1550-1720*. Catálogo de exposición. Amsterdam, Rijksmuseum: The Cleveland Museum of Art.
- Filipczak, Zirka. 1987. *Picturing Art in Antwerp, 1550-1700*. Princeton: Princeton University Press.
- Gaze, Delia, ed. 2001. *Concise Dictionary of Women Artists*. London y Chicago: Fitzroy Dearborn.
- Hunt, John Dixon y Erik de Jong, eds. 1988. *The Anglo-Dutch Garden in the Age of William and Mary*. Catálogo de exposición. *Journal of Garden History* 8, nos. 2 & 3. London: Taylor and Francis.
- Kloek, Els, Catherine Peters Sengers y Esther Tobé, eds. 1998. *Vrouwen en kunst in de Republiek: een overzicht*. Hilversum: Verloren.

- Lairesse, Gerard de. 1778. *The Art of Painting in all its Branches*. Traducción de John Frederick Fritsch. London: S. Vandenburg.
- Loughman, John. 2016. "Tulips and Building Plans: Primary Material from the Fagel Collection". En *Frozen in Time: the Fagel Collection in the Library of Trinity College Dublin*, ed. Timothy R. Jackson, 49-71. Dublin: Lilliput Press.
- Merriam, Susan. 2012. *Seventeenth-Century Flemish Garland Paintings. Still life, Vision, and the Devotional Image*. Farnham: Ashgate.
- Mitchell, Peter y Paul Taylor. 1996. *Dutch Flower Painting, 1600-1750*. London: Dulwich Picture Gallery.
- Montias, John Michael. 2002. *Art at Auction in Seventeenth-Century Amsterdam*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Segal, Sam. 1990. *Flowers and Nature. Netherlandish Flower Painting of Four Centuries*. The Hague: SDU.
- Taylor, Paul. 1995. *Dutch Flower Painting, 1600-1720*. New Haven y London: Yale University Press.
- Vergara, Alejandro. 2017. *The Art of Clara Peeters*. Traducción de Anne Lenders y Diane Webb. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Wallert, Arie, ed. 1999. *Still Lifes: Techniques and Style. An Examination of Paintings from the Rijksmuseum*. Zwolle: Wander.

Cultura visual

- Alpers, Svetlana. 1983. *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: University of Chicago Press.
- DaCosta Kaufmann, Thomas. 1993. *The Mastery of Nature: Aspects of Art, Science, and Humanism in the Renaissance*. Princeton: Princeton University Press.
- 2010. *Arcimboldo: Visual Jokes, Natural History, and Still-life Painting*. Chicago: University of Chicago Press.
- Parshall, Peter. 1993. "Imago contrifacta: Images and Facts in the Northern Renaissance". *Art History* 16: 554-79.
- Schama, Simon. 1988. *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.

PLANTAS E IMÁGENES EN EL NORTE DE EUROPA DURANTE LA EDAD MODERNA

Herbarios, cultura impresa y naturalismo

- Daston, Lorraine. 2015. "Epistemic images". En *Vision and its Instruments: Art, Science, and Technology in Early Modern Europe*, ed. Alina Payne, 13-35. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

- De Nave, Francine y Dirk Imhof. 1993. *Botany in the Low Countries: End of the 15th century-ca. 1650*. Antwerp: The Plantin-Moretus Museum and the Stedelijk Prentenkabinet, Snoeck-Ducaju & Zoon.
- Egmond, Florike, 2017. *Eye for Detail. Images of Plants and Animals in Art and Science, 1500–1630*. London: Reaktion Books.
- Elliott, Brent. 2011. “The World of the Renaissance Herbal”. *Renaissance Studies* 25, no. 1: 24-41.
- Kusukawa, Sachiko. 2012. *Picturing the Book of Nature: Image, Text, and Argument in Sixteenth-Century Human Anatomy and Medical Botany*. Chicago: University of Chicago Press.
- Landau, David y Peter Parshall. 1994. *The Renaissance Print, 1470-1550*. New Haven: Yale University Press.
- Lefèvre, Wolfgang, Jürgen Renn y Urs Schoepflin, eds. 2003. *The Power of Images in Early Modern Science*. Basel y Boston: Birkhäuser.
- Neri, Janice. 2011. *The Insect and the Image: Visualizing Nature in Early Modern Europe, 1500-1700*. Minneapolis y London: University of Minnesota Press.
- Ogilvie, Brian. 2006. *The Science of Describing: Natural History in Renaissance Europe*. Chicago: University of Chicago Press.
- Swan, Claudia. 1995. “Ad vivum, naer het leven, from the Life: Defining a Mode of Representation”. *Word and Image* 11, no. 4: 352-72.

Florilegios, libros de flores y cultura floral

- Goldgar, Anne. 2007. *Tulipmania: Money, Honour, and Knowledge in the Dutch Golden Age*. Chicago y London: University of Chicago Press.
- Hyde, Elizabeth. 2005. *Cultivated Power: Flowers, Culture, and Politics in the Reign of Louis XIV*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Montias, John Michael. 2002. *Art at Auction in 17th-century Amsterdam*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Pinault Sørensen, Madeleine. 2008. *Le livre de botanique: XVIIe et XVIIIe siècles*. Paris: Bibliothèque nationale de France.
- Veldman, Ilja Maria. 2001. *Crispijn de Passe and his Progeny (1564-1670): A Century of Print Production*. Traducción de Michael Hoyle. Rotterdam: Sound and Vision.

Mujeres artistas y aprendices

- Fock, C. Willemijn. 1980. “De stilleven van Catharina Backer of de verdrijving van de melancholie”. *Jaarboekje voor Geschiedenis en Oudheidkunde van Leiden en omstreken* 72: 73-86.
- Honig, Elizabeth. 2001-2002. “The Art of Being ‘Artistic’: Dutch Women’s Creative Practices in the 17th Century”. *Women’s Art Journal* 22, no. 2: 31-9.

- Kloek, Els, Catherine Peters Sengers, y Esther Tobé, eds. 1998. *Vrouwen en kunst in de Republiek: een overzicht*. Hilversum: Verloren.
- Reitsma, Ella. 2008. *Maria Sibylla Merian and Daughters*. Assisted by Sandrine Ulenberg. Zwolle: Wanders.
- Roberts, Benjamin. 1998. *Through the Keyhole: Dutch Child-Rearing Practices in the 17th and 18th Century. Three Urban Elite Families*. Hilversum: Verloren.
- Wettengel, Kurt, ed. 1997. *Maria Sibylla Merian: 1647-1747. Künstlerin und Naturforscherin*. Catálogo de exposición. Historisches Museum, Frankfurt am Main and Teyler Museum.

LA HISTORIA NATURAL Y EL COLECCIONISMO EN GABINETES DE CURIOSIDADES Y MUSEOS DE PAPEL

- Bleichmar, Daniela y Peter C. Mancall, eds. 2011. *Collecting Across Cultures. Material Exchanges in the Early Modern Atlantic World*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Blom, Philipp, ed. [2002]. 2013. *El coleccionista apasionado. Una historia íntima*. Barcelona: Anagrama.
- Constantino, Maru. 2013. *Prácticas de coleccionismo y construcción del conocimiento. Colecciones de naturaleza novohispana para el Real Gabinete de Historia Natural de Madrid. 1752-1803*. México: Cinvestav.
- Cook, Harold J. 2007. *Matters of Exchange. Commerce, Medicine, and Science in the Dutch Golden Age*. New Haven: Yale University Press.
- Delbourgo, James. 2017. *Hans Sloane and the Origins of British Museum*. Cambridge: Harvard University Press.
- Descola, Philippe. [2005]. 2012. *Más allá de naturaleza y cultura*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu.
- Dupré, Sven, Bert De Munck, Werner Thomas y Geert Vanpaemel, eds. 2016. *Embattled Territory. The Circulation of Knowledge in the Spanish Netherlands*. Ghent: Academia Press.
- Egmond, Florike. 2017. *Eye for Detail. Images of Plants and Animals in Art and Science, 1500–1630*. London: Reaktion Books.
- Findlen, Paula. 2013. *Early Modern Things: Objects and their Histories, 1500-1800*. London: Routledge.
- Haskell, Francis, ed. 1989. *Il Museo cartaceo di Cassiano dal Pozzo. Cassiano naturalista*. Ivrea: Olivetti.
- Jarauta, Francisco, ed. 2004. *El gabinete de maravillas*. Santander: Fundación M. Botín.
- Marcaida, José Ramón. 2014. *Arte y ciencia en el barroco español. Historia natural, coleccionismo y cultura visual*. Madrid: Marcial Pons.
- Margócsy, Dániel. 2014. *Commercial Visions. Science, Trade and Visual Culture in the Dutch Golden Age*. Chicago: The University of Chicago Press.
- McBurney, Henrietta, Ian Rolfe, Caterina Napoleone y Paula Findlen, eds. 2017. *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo*. Turnhout: Brepols.

- Olmi, Giuseppe. 1992. *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*. Bologna: Il Mulino.
- Pardo-Tomás, José. 2014. *Salvadoriana. El gabinete de curiosidades de Barcelona*. Barcelona: Museu de Ciències Naturals-Institut Botànic.
- Rumphius, Georgius Everardius. 1999. *The Ambonese Curiosity Cabinet*. Traducción, introducción y notas de Eric M. Beekman. New Haven y London: Yale University Press.
- Solinas, Francisco, ed. 1989. *Cassiano dal Pozzo: atti del seminario internazionale di studi*. Roma: De Luca.
- Uffenbach, Zacharias Conrad von. 1753-54. *Merkwürdige reisen durch Niedersachsen, Holland und Engelland*. Ulm: Johan Friedrich Gaum.

LA COLECCIÓN VAN BERKHEY DEL REAL JARDÍN BOTÁNICO

- Aguirre, Emiliano. 2007. "La singular colección pictórica de Historia Natural de Van Berkhey en Madrid". En *La colección Van Berkhey del Real Jardín Botánico. Un atlas del reino vegetal en el siglo XVIII*, ed. María Pilar de San Pío, 12-20. Madrid: Lunweg. Real Jardín Botánico, CSIC y Obra Social de Caja Madrid.
- Aguirre, Emiliano, Adelaida Orbiso, y María Soledad Vicente. 1987. "Iconografía Zoológica del siglo XVIII en el Real Gabinete de Historia Natural". *Llul: Revista de la Sociedad Española de las Ciencias y de las Técnicas* 10, no. 18-19: 5-32.
- Berkhey, Jan Le Francq van. 1784. *Eerste catalogus Van de uitgebreide Systematische Natuurkundige Verzameling van Teekeningen, printen en afgezete Afbeeldingen*. Ámsterdam: Theodorus Crayenschot.
- Castilla, Manuel V. 2016. "Giuseppe Castiglione (Lang Shining), precursor de la primera mundialización pictórico-arquitectónica". *Estudios de Asia y África* 51, no. 3: 623-46.
- Colmeiro, Miguel. 1875. *Bosquejo histórico estadístico del Real Jardín Botánico*. Madrid: Imprenta de T. Fortanet.
- Cuestionario. 1993. *Cuestionario para el Censo-Guía y Estadística de Archivos del Ministerio de Cultura. Abril de 1993*. Archivo del Real Jardín Botánico, CSIC, AJB, Div. I, Archivo, Censo Guía (1960-2000).
- García Guillén, Elvira. 2009. "Una aproximación a la documentación de los siglos XVIII y XIX del fondo 'Jardín Botánico'". En *Memoria y Naturaleza. El archivo del Real Jardín Botánico de Madrid*, ed. María Pilar de San Pío Aladrén, 32-87. Madrid: Lunweg.
- Informe. 1960. *Informe dirigido al Instituto Nacional de Estadística para el censo de Archivos. 1960*. Madrid, archivo del Real Jardín Botánico. CSIC. AJB, Div. I, Archivo, Censo Guía (1960-2000).
- Lorente Guadalix, Paloma. 1998. "La colección iconográfica van Berkhey, siglo XVIII. Los dibujos zoológicos". Madrid, Museo Nacional de Ciencias Naturales, Facultad de Ciencias Biológicas, Universidad Complutense de Madrid. Tesis doctoral inédita.
- Memoria. 1965. *Memoria de los trabajos realizados en la Biblioteca y en el Archivo del Jardín Botánico de Madrid por Francisco Rocher Jordá*. Octubre de 1965. Biblioteca del Real Jardín Botánico, CSIC.

- Memoria. 1985. *Memoria del trabajo de prospección y catalogación de los fondos documentales del Archivo del Real Jardín Botánico de Madrid*, Madrid. Diciembre de 1985. Archivo del Real Jardín Botánico, CSIC, sig. AJB, Div. I, Archivo, 2012 (11).
- Naturaleza. 2010. *La Naturaleza como inspiración. Dibujos y grabados de la colección Van Berkhey*. Catálogo de exposición. Limburgs Museum, Venlo. Madrid: Acción Cultural Española.
- Noticia. s. f. *Noticia puntual de los dibujos de Quadrúpedos, Aves, Ynsectos y Plantas y de los libros que han venido de Amsterdam en 16 cajones, comprado todo de ord[en] del Excmo. Sor. Conde de Floridablanca por Dn Ygnacio de Asso*. Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales, sig. ACN, 8, 12.
- Pasión. 2012. *Pasión por las flores. Dibujos de la colección Van Berkhey*. Catálogo de exposición. Nederlans Centrum voor Biodiversiteit. Madrid: Acción Cultural Española.
- Reglamento. 1857. Reglamento de 8 de abril de 1857. *Gaceta de Madrid*, núm. 1563, 16 de abril de 1857.
- San Pío Aladrén, María Pilar de, ed. 2007. *La colección Van Berkhey del Real Jardín Botánico. Un atlas del reino vegetal en el siglo XVIII*. Madrid: Lunwerg. Real Jardín Botánico, CSIC y Obra Social de Caja Madrid.
- 2005. “El Archivo del Real Jardín Botánico de Madrid”. En *El Real Jardín Botánico de Madrid (1755-2005)*. *Ciencia, Colección y Escuela*, ed. Juan Armada y María Pilar de San Pío Aladrén, 191-209. Madrid: Lunwerg.

EL PAPEL HOLANDÉS EN LA COLECCIÓN VAN BERKHEY

Historia del papel y de sus filigranas

- Briquet, Charles-Moïse. 1923. *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier*. Leipzig: K. W. Hiersemann.
- Churchill, William Algeron. 1935. *Watermarks in Paper in Holland, England, France, etc. in the XVII and XVIII Centuries and their Interconnection*. Amsterdam: M. Hertzberger.
- Heawood, Edward. 1950. *Watermarks, Mainly of the 17th and 18th Centuries*. Hilversum: Paper Publications Society.
- Rückert, Peter, Carmen Pérez García y Emanuel Wenger, eds. 2011. *La historia del papel y las filigranas desde el medievo hasta la modernidad: cabeza de buey y sirena; texto del proyecto Bernstein y catálogo de las exposiciones Cabeza de Buey y Sirena*. Viena: The Bernstein Project.



*Este libro se terminó de imprimir
el día 18 de octubre de 2018, onomástica de San Lucas Evangelista patrón de:
artistas, doctores, cirujanos, solteros, carniceros, encuadernadores, cerveceros, escultores, notarios...,
coincidiendo con la inauguración de la exposición comisariada por
Montserrat Cabré i Pairet y María Cruz de Carlos Varona*

*Laus Deo
†*

Este libro se publica con motivo de una exposición que busca dar a conocer una parte importante pero poco conocida de la producción cultural de los siglos XVII y XVIII: el dibujo científico. A través de una observación cuidadosa y con técnicas altamente depuradas, mujeres y hombres de toda Europa investigaron y representaron la naturaleza a color sobre papel, alcanzando grandes niveles de calidad artística. El aprecio hacia estos dibujos y su valoración como instrumentos de investigación y divulgación del conocimiento natural, hizo que circularan por Europa y también entre continentes, pasando a formar parte de las grandes colecciones científicas de la época. Significativamente, un número importante de mujeres participó de este fenómeno científico y cultural. En calidad de comitentes, naturalistas, y artistas, las aportaciones de las mujeres al desarrollo de la botánica o la entomología fueron reconocidas y valoradas, pero su legado es todavía muy poco conocido por el gran público.

Con esta exposición buscamos dar a conocer este fenómeno de la mano de la obra conservada en España de dos grandes artistas-naturalistas: Maria Sybilla Merian (Franckfurt 1647-Ámsterdam 1717) y Alida Withoos (Amersfoort, ca. 1661/1662-Ámsterdam 1730). Se conservan en el Real Jardín Botánico 21 dibujos atribuidos a ellas, nunca expuestos en España y que llegaron en 1785 a la corte de Carlos III formando parte de la colección científica comprada al médico y naturalista holandés Jan Le Francq van Berkhey (1729-1812). Estas obras, junto a otras de la misma colección, nos permitirán difundir aspectos de la historia de la autoría y del coleccionismo científico, a la vez que mostrar la excelencia de las aportaciones de las mujeres a la cultura artística y científica.