



**REAL ACADEMIA
DE GASTRONOMÍA**

**DISCURSO DEL ACADÉMICO
D. ALBERTO CORAZÓN CLIMENT**

**REPRESENTAR ALIMENTOS
LA PINTURA DE BODEGÓN COMO PINTURA**

3 de diciembre de 2014



El término gastronomía es un sintagma que recoge tanto el conocimiento de los alimentos como su manipulación y el placer fisiológico y sensual de consumirlos. Tuve la enorme fortuna de ir penetrando en la experiencia gastronómica, desde niño, en la huerta valenciana de mis abuelos maternos.

Allí, en una pequeña finca de Rafelbuñol, el Mas Roig, comprendí la relación entre la tierra, los frutos y los animales, el agua, el sol, las lluvias y los vientos. Y cómo todo eso terminaba confluyendo en la cocina, el corazón vivo de Mas Roig.

Recuerdo aquella cocina como dos grandes habitaciones. La de la entrada, con una inmensa mesa de madera de gruesos tablones con vetas en relieve por el paso de años y de estropajos con lejía. En la siguiente estancia, estaban los fogones negros de hierro fundido y el gran horno, árabe, en el que se introducía desde la masa para hacer el pan, como la cazuela con guisos de conejos, o de pollastres, así llamaba mi abuela a las gallinas, y también fuentes de verduras y de caracoles, y mazorcas de maíz que untábamos con mantequilla salada.

La cocina era el lugar en el que siempre había vida, movimiento. Cada hora del día, y cada día de la semana, tenían sus propias rutinas, de modo que, al entrar en ella y ver personas, escuchar conversaciones y oler aromas se podía saber perfectamente qué día era de la semana y qué hora del día.

Mujeres parlanchinas a primeras horas de la mañana, luego aparceros, que iban dejando hortalizas y frutas y animales sobre aquella enorme mesa. Poco después mi abuela, siempre de negro, con sus cuellos y bocamangas de puntillas tan blancas como su pelo recogido en un moño, organizaba las tareas del día, repasaba las cuentas y le explicaba a Vicenta el menú del día siguiente.



Seleccionar y preparar alimentos, cocinar, montar una gran mesa y luego comer están asociados en mí, desde aquellos años, al intercambio y la conversación, a la confianza y al consejo, a la alegría y al placer.

Aquella cocina fue el lugar mágico en el que escuchaba unas conversaciones que hablaban de noviazgos y rupturas, del porqué de las tormentas de agosto y de la predicción para el otoño, de las dificultades de la convivencia, del dolor y la alegría de los sentimientos, del gozo de los sentidos, de la necesidad del respeto y la dignidad y del porqué de las formas, los colores y los olores y los sabores, de las judías verdes y los guisantes, de los pimientos jugosos y de los otros secos, del maíz y la patata, de la cebolla y los diferentes ajos, de los garbanzos, de las tórtolas y las sepias, de las nueces y las granadas, de las algarrobas y el bacalao desalándose, de toda clase de naranjas, mandarinas y de sandías, brevas, higos y cerezas. Conocía muy bien todo aquel conjunto de naturaleza que luego, en el invierno del colegio de Madrid, los libros se empeñaban en diferenciar como reino animal y reino vegetal cuando resultaba evidente que eran lo mismo, alimentos gozosos.

Guardo de aquella mesa, con sus legumbres, frutas y animales mostrados en todo su esplendor, justo antes de ser transformadas en comida, la imagen de un altar profano dedicado al goce de la vida, a la alegría de disfrutar y compartir. Porque lo que allí había esparcido, se juntaba luego para ser cocinado y **transmutado** en sorprendentes exquisiteces. Habas blancas y planas, caracoles, unas vainas verdes y altramuces amarillos, conejos, uvas, una jarra de agua y limones para el caldo... Cuando conjuntos así eran pintados, los holandeses del siglo XVII le dieron un nombre en los inventarios de cuadros: *stilleven*, literalmente *naturaleza inmóvil*. Stilleven es, en realidad, una palabra creada a partir de la jerga de los pintores y que remite tan sólo a la dificultad



de mantener quieto al modelo. En la pintura y dibujo *del natural* los holandeses diferenciaban entre *vrouwenleven*, un modelo humano que, de vez en cuando, mientras posaba, necesitaba moverse y *stilleven*, que siempre estaba inmóvil

La denominación de “*nature morte*”, que desafortunadamente pervive, se origina unos años más tarde en la Real Academia de Pintura y Escultura de Francia.

La Academia, las academias, son un producto intelectual de la Francia de la monarquía absoluta con el objetivo, claramente político, de dar un estatus apropiado a los pintores que iban a convertirse, a través de la “gran pintura de historia”, en los propagandistas de la “grandeur” de la monarquía absoluta.

Para ello, era necesario que el pintor superara la condición de trabajador gremial, para acceder a la de “hombre de la cultura”. Hasta mediados del siglo XVI el oficio de pintar cuadros formaba parte de las “artes mecánicas”, como el oficio de los sastres, los boticarios o los panaderos, oficios adscritos a las escalas gremiales.

En 1648 Mazarino fundó la Academia de Pintura y Escultura precisamente para lograr que unos cuantos pintores, bajo la protección de la corona, abandonaran el estatuto gremial de obreros y accedieran al estado de profesionales liberales junto con los abogados o los profesores de universidad.

Esta maniobra iba a producir una revolución en el concepto de “pintura”.

Para justificar que los académicos no eran obreros, las academias redefinieron la producción de imágenes atendiendo, no al trabajo físico o al material,



sino al **contenido ideológico de la representación**. Hasta ese momento el precio de una pintura lo determinaba el valor de los materiales empleados, el tamaño del cuadro y las horas de trabajo consumidas. Pero a partir de entonces se procedió a valorar el contenido *intelectual* del cuadro como el criterio decisivo para el ajuste del precio.

La “nature morte” nace, como género, en lo más bajo del escalafón pictórico, y lo es, curiosamente, por un hecho aparentemente banal: porque las cosas en él representadas no se mueven. “Naturaleza muerta” no tiene ningún sentido necrofílico, solo dinámico. Y en realidad se debe a una mala transcripción de las actas iniciales. En lugar de MUET, muda silenciosa, se escribió MORTE, muerta. La denominación anglosajona es en este sentido más precisa: Still life, vida suspendida.

El secretario de la Academia, André Felibien, estableció la jerarquía de los géneros a partir de la densidad del contenido intelectual de la obra, independientemente de las cualidades de su ejecución. Así fija que “aquel que crea paisajes está por encima de aquel otro que sólo hace frutos, flores o conchas. Aquel que pinta animales vivos es más estimable que aquellos que sólo representan cosas muertas y sin movimiento. Y como la figura del hombre es la más perfecta obra de Dios en la tierra, es cierto también que aquel que imita a Dios pintando figuras humanas es más excelente que los demás (...) Un pintor que sólo hace retratos no posee todavía la mayor perfección del Arte y no puede pretender recibir el honor que reciben los más sabios. Para ello, hay que pasar de la representación de una sola figura a la de varias conjuntamente. Hay que hablar de la historia y de la fábula. Hay que representar las grandes acciones como hacen los historiadores u otros sujetos agradables como los Poetas. Y si subimos todavía más alto hay que, a través de composiciones alegóricas, sa-



ber cubrir bajo el velo de la fábula las virtudes de los grandes hombres y señalar sus mayores misterios”.

En ningún momento se hace referencia a la técnica, a la manera, al estilo, al acabado, a la belleza, al tamaño, a los materiales o a la perfección formal. Para la correcta **valoración de la obra** sólo importa el **contenido intelectual** o **filosófico**. Hay, además, una jerarquía del valor que obedece al más puro racionalismo: el género máximo es el *tableau d'histoire* porque contiene todos los demás; viene luego el retrato y el paisaje; les sigue la *scène de genre* (estampas de la vida cotidiana), y en último lugar está la naturaleza muerta, inferior incluso a la pintura de animales, porque éstos se mueven y son más difíciles de pintar.

La Academia, sustentada por la Corona, provoca esta cualificación respondiendo a una estrategia política, no estética: la aplicación de la pintura a la propaganda de la Monarquía.

Y, para obtener el mayor aprecio a esta nueva producción de imágenes, era imprescindible que los contempladores, tanto la nobleza como la burguesía financiera, valoraran la autoridad moral de los pintores.

Con el fin de ofrecer una mayor cobertura al nuevo orden pictórico, la Corona crea y subvenciona a partir de 1667 los “Salons”, **los salones, un ámbito palaciego de acceso público**, a donde se acude a reflexionar y discutir sobre los cuadros, sin ningún fin comercial. Por primera vez los ciudadanos pueden acceder al repertorio de pinturas que los artistas están creando.

Los sociólogos llaman a este momento “el primer consumo social de imágenes”, en el extremo opuesto de lo que hasta entonces había sido la única posibilidad pública de contemplar imágenes: la pintura religiosa de las iglesias.



Pero la valoración de la Academia es solo un episodio trivial porque lo cierto es que, nuestra relación con los alimentos ha sido, desde siempre, de **una densidad simbólica que trasciende claramente el hecho de comer**. Los pueblos primitivos dejaban comida en las Tumbas de sus muertos. En el neolítico hay cántaros y platos en los enterramientos, una ayuda para el inicio del último viaje que emprendían. Son los egipcios los que deciden pintar la comida en la pared de la tumba, en lugar de limitarse a depositarla. Afirmaban que gracias a esas pinturas el *ka*, el alma, podría vivir hasta la aparición de Osiris.

Pensar que en la representación de las cosas se produce una transformación es, precisamente, el origen de la obra de arte. Porque esa transformación es lo que le proporciona una nueva realidad, que trasciende a la descomposición y a la muerte. El hombre se representa a sí mismo y a lo que le rodea para escapar del tiempo.

Pero en el caso de la representación de alimentos tiene que estar actuando, además, alguna otra pulsión. Durante cuatro mil años no hemos dejado de pintar comida. Esa sostenida atención al único motivo, unas pocas frutas, por ejemplo, parecía estimular al artista para la exhibición de su virtuosismo que consistía en engañar al ojo, que la representación pareciera real. El paradigma de la pintura griega es el archicitado fresco de Zeuxis, en el que había pintadas unas cerezas con tal realismo, escribía Plinio, que los pájaros incesantemente acudían a picotearlas.

Pájaros y cerezas pasan así a los frescos de Pompeya y a los mosaicos de las villas sicilianas, en las que se ofrece comida a los dioses en los altares domésticos. Ofrecer comida es, sin duda, **el ritual simbólico que evidencia la transición de la barbarie a la civilización. El altar es la sublimación de la mesa sobre la que está la comida**. Esa mesa, será el espacio para el primer



milagro de Cristo, que consiste, significativamente, en multiplicar unos modestos panes y peces.

Del mismo modo, la despedida final de los discípulos del hijo de Dios y el comienzo de su otra realidad, se organiza alrededor de una mesa, en una *última cena* que escenifica el milagro esencial: la transformación del alimento, vino y pan, en la encarnación del cuerpo y la sangre de la divinidad.

La mesa con alimentos como un espacio ritual venía en realidad de siglos antes. Xenófanes, en el siglo VI antes de Cristo, nos dice que la comida debe iniciarse con canciones, oraciones y una libación. Las oraciones deben pedir que seamos justos con todos los hombres. La conversación en la comida, añade, debe ser ligera y decente.

Cuando se trata de un altar, no hay demasiadas variaciones. Damán, el granjero, dispone una ofrenda para Príapo, dios de los jardines y amigo de los que viajan, y así, sobre el altar dispone, “una granada lustrosa, un puñado de higos secados al sol, un racimo de uvas, mitad rojas y mitad verdes, un membrillo maduro, una nuez que sale de su cáscara y un plato con aceitunas tan maduras como el sol”.

Una descripción, absolutamente atemporal, tan válida para aquel griego, como para un italiano del *Quattrocento* o un impresionista del siglo XX.

La naturaleza muerta, traicionando las pretensiones de su denominación culta es, desde siempre, una referencia a la vida real, al momento vivo, a lo verdaderamente existente. Ante la alegoría religiosa, la recreación histórica y el énfasis ideológico en la gran pintura, la naturaleza muerta es un descenso a lo cotidiano y a lo razonable. Cuando Picasso iconiza la irrupción de la modernidad en ese asombroso cuadro que es *Les demoiselles d'Avignon* se ve obligado a neutralizar el insufrible vértigo en el que se ha instalado, pintando en la



parte inferior, casi invisibles, unas uvas, una pera, una manzana y una rodaja de sandía: un mínimo bodegón.

La densidad simbólica de la comida está relacionada con el hecho de ser ofrecida. La comida se presenta, y se representa, como una ofrenda al otro, como algo que, al ser compartido, crea ya un vínculo. La imagen de la desdicha es comer solo sin compañía.

Ya en los mosaicos, como en las pinturas griegas que nos han llegado, están definidos claramente los rasgos peculiares de este tipo de pinturas. Un raro virtuosismo realista que sin embargo elimina la luz como recurso expresivo, fija la atención en el centro de la superficie, fondos planos y pocos elementos diferentes obligados a agruparse con la excusa de estar en una bandeja o un recipiente. Imágenes congeladas, tensionadas por la búsqueda de simetría, repetitivas, flotando en el tiempo, sin entorno. Unas cualidades que dotan a este género de una inocencia expresiva en la que cada época encuentra un territorio para experimentar y expresar la esencia misma del hecho de pintar.

De la pintura como gesto y como afirmación.

La cesta de frutas de Caravaggio, las legumbres de Sánchez Cotán, la cabeza de cordero de Goya, el frutero con manzanas de Cézanne..., todas son dramáticamente contemporáneas entre sí. Y lo son porque la naturaleza muerta representa a las cosas despojándolas de cualquier interés narrativo. No están muertas, están inanimadas, y esa vida suspendida es un gran espacio estético.

El espacio que explora la llamada naturaleza muerta es el de las cosas que no tienen importancia. Una objetualidad elemental y una ausencia de pretensiones. Y de rangos. Frutas maduras, platos, cuchillos, una fuente, un libro, algún objeto personal quizá. Una mesa discreta, con cosas básicas pero ne-



cesarias, una escenografía de cotidianidad que, en su sencillez azarosa, consigue siempre exhalar un encanto de placidez muy especial. Esa modesta serenidad explica por qué, cuando no se desea acceder a lo sublime, la disposición de la **naturaleza muerta** es un punto de partida seguro, no comprometido.

El bodegón, o más precisamente, la pintura de bodegón, aparece ya como denominación de género en castellano en una testamentaria de 1600 del notario Pantoja de la Cruz, para describir a un conjunto de cuadros que representan los alimentos que se guardaban en la bodega, aquellos que pueden conservarse durante un tiempo. Que aparezca en este tipo de documento notarial da idea de que se trataba de una denominación popularizada.

La permanencia y la penumbra propia de la bodega, conformarán desde su nacimiento la sobria y dura personalidad del bodegón español.

Los pintores flamencos de “naturaleza muertas” tipifican y crean un nuevo estilo en el que la brillantez de la representación es simétrica al lujo de lo representado. Al sentido pletórico y suntuoso de los cuadros flamencos, se contrapone la descripción notarial de un bodegón de Sánchez Cotán en un inventario en Toledo en 1603: “Otro de un cardo y una perdiz”. Y lo cierto es que no hay más. Una perdiz y un hueco negro que absorbe un luminoso cardo rosado y blanco, con tierra y verde en su base. En el último bodegón que pintó Sánchez Cotán hay solo cuatro zanahorias, oscuras, terrosas y tres cardos.

Para Sánchez Cotán, y la larga estirpe de pintores españoles que le suceden en el tiempo, pintar es una disciplina espiritual que formaliza una línea conceptual y estilística de un rigor y un compromiso con el hecho de pintar, absolutamente modernos. El bodegón, como espacio plástico de recogimiento, ensi-



mismado, se muestra como la aportación diferencial de la pintura española a la historia del arte.

Para los pintores flamencos, la otra gran corriente en la representación de los alimentos, “la naturaleza muerta” se convierte en el género que define el estatus profesional de los que dejan de ser artesanos para convertirse en *artistas*. Sociológicamente es un cambio importante y culturalmente revolucionario. No hay la menor ambigüedad: el trabajo del pintor se integra en la trama social de la riqueza y el prestigio como un agente más. Y como un testigo, relevante, de la transformación económica y la renovación espiritual que se está produciendo en Europa. Los pintores flamencos escuchan a sus clientes, comerciantes aventureros que necesitan sacudirse el peso de la Monarquía absoluta y el Papado. La exhibición de los nuevos valores es la de la mercancía, objetos tangibles y costosos. La naturaleza muerta flamenca se concentra cada vez más en los objetos como fetiches. Para la burguesía comercial flamenca el conjunto de objetos y utensilios no sólo hablan de rutas comerciales y colonias, de inversión y esfuerzo, sino también del precio concreto de lo representado. De ahí que el lujo y la abundancia sustituyan de modo creciente a las rutinas de la cotidianeidad de la primera época. El valor de la mercancía determina el valor del cuadro y éste a su vez ilustra y refleja la posición del poseedor. Literalmente, el coste de los cuadros de Claesz, el gran maestro del género, se fijaba de acuerdo, proporcionalmente, al valor de los objetos que en él se representaban.

En España, entretanto, la herencia estilística y conceptual de Sánchez Cotán es recogida por Zurbarán en esa obra maestra que son sus “Limones, naranjas, taza y rosa”, iluminados por una luz inverosímil, también sobre una balda, tan exactos que parecen a punto de transfigurarse. O mejor, de transubstan-



ciarse, como las uvas del primer bodegón de Zurbarán hijo, que parece haber recibido el aliento de espiritualidad que su padre ha ido diluyendo en los encargos de corte de sus últimos años.

En Velázquez, se afirma ya lo descarnado como un modo sustantivo de pintar las cosas. “Inclinose a pintar con singularísimo capricho, y notable genio, animales, aves, pescaderías y bodegones con la perfecta imitación del natural...” Así comienza Palomino la descripción de la obra de Velázquez. “A este tono eran todas las cosas, que hacía en aquel tiempo nuestro Velásquez, por diferenciarse de todos, y seguir nuevo rumbo...” “...valiose de su caprichosa inventiva, dando en pintar cosas rústicas a lo valentón, con luces, y colores extraños. Objetáronle algunos el no pintar con suavidad y hermosura asuntos de más seriedad, en que podía emular a Rafael de Urbino, y los satisfizo galantemente diciendo: Que más quería ser primero en aquella grosería, que segundo en la delicadeza”.

Goya descubre el bodegón al final de su vida. De hecho, el neoclasicismo revolucionario impuesto por David literalmente había barrido de la pintura europea asuntos tan triviales como los que parecía reflejar la naturaleza muerta. La vanguardia artística pedía conmemoraciones épicas: pero el pintor más sabio que hayamos tenido había visto ya el paisaje después de la batalla. Goya abandona todo, se refugia en la Quinta del Sordo y es, a su vez, abandonado por todos. La sordera es un terrible mal, que no sólo aísla del mundo. En ese aislamiento pueden romperse otras conexiones. Muchas de las demencias de los ancianos comienzan en la sordera. No es el caso de Goya. El final de su vida es una auténtica depuración de lo que ha sido como pintor. Y es precisamente en ese momento cenital en el que Goya encuentra que el bodegón le permite



expresar lo inexpresable. Retoma el carácter descarnado que está en el centro de la gran pintura española y lo convierte en una declaración de principios. De nuevo, ante un fondo oscuro y apoyado en un tablero indescifrable, una cabeza de cordero, despellejada y de ojo turbio, con el cráneo partido en dos, tratando inútilmente de dar una cierta armonía compositiva a la escena..., despojos como nadie se había atrevido nunca a pintar..., como arrojados con furia y desconsuelo. El bodegón español, que está siempre en la frontera de desproveerse de la apariencia para pasar a ser otra cosa, en Goya traspasa, efectivamente, el límite. Esa cabeza de cordero se convertirá en una pintura que obsesionará a Delacroix, luego a Cézanne y finalmente a Picasso. Picasso vuelve a pintarla prácticamente con el mismo escorzo que la de Goya, y, a partir de ese momento, esta cabeza de cordero reaparecerá intermitentemente en su obra.

Lo que en Sánchez Cotán es vegetal y terso, en Goya es animal y palpitante, listo para ser troceado y asado. Al contrario que en Sánchez Cotán son cosas vivas que pronto se pudrirán, que no logran ocultar una transformación interior. Goya pinta lo descarnado, lo que está a punto de desaparecer, en el filo entre lo inerte y lo palpitante.

Imágenes terminales, envueltas en un denso silencio. Las pinturas finales de Goya son siempre de pequeño formato. El sobrecogedor *Bodegón con salmón* apenas sobrepasa 35 x 43 centímetros, tres trozos de un pescado rojo, escamas aceradas, balda blanca, fondo negro... Goya no necesita la retórica banal de las vánitas para mostrar la melancolía de lo fugaz.

En sus últimos años se ha visto rodeado por la barbarie, la crueldad y la sinrazón. Ha pintado el horror y ve cómo la Inquisición vuelve a quemar a



inocentes en espectáculos públicos. Ya no es posible pintar escenas con hombres y se refugia, definitivamente, en el fulgurante destello de la carne.

Un destello, el de la muerte y el deseo, el de la desolación.

Ese fulgor en Goya es agónico, desmesurado, imposible de seguir por la pintura moderna.

Tras un vacío que parecía irrellenable, aparece Juan Gris. La peripecia vital de Juan Gris parece calcada de la de Sánchez Cotán y reproduce su misma atmósfera. La elegancia espiritual de Gris encuentra en el armazón del cubismo el lenguaje preciso para expresarse. Literalmente, el cubismo sustituye a la naturaleza muerta por *objetos sobre una mesa*. De nuevo, sobre un fondo oscuro y ahora plano, todo se convierte en objeto. Unas uvas, un pez, una botella y un periódico son sólo partes de la composición, cosas sin sentido en sí mismas, que existen y están ahí solo porque el pintor las ha colocado. El cubismo es pintura en estado puro, casi anónima, desposeída incluso de la carga dramática del gesto. Los bodegones de Gris, tan perfectos como inanimados, se emparentan con aquellos de Zurbarán en los que conseguía que la luz no viniera de ninguna parte.

El cubismo tiene un inmediato éxito entre los pintores tan confusos como indecisos después del Impresionismo. El gran género del cubismo será el bodegón, un bodegón objetual. Tanto Juan Gris como Picasso, los dos gigantes del género, son españoles, pero rechazan la esencialidad carnosa, la sensualidad vegetal de escuela española para remitir a una composición de objetos, el bodegón pasa a ser “cosas sobre la mesa”. El periódico, una pipa, la copa de vidrio y la botella, la etiqueta de la botella.

Es también, a partir de la algarabía objetual de las cosas sobre la mesa como



ordeno ahora mis bodegones. Mis bodegones son puro signo. Ante el lienzo no tengo ningún plan preconcebido. Con frecuencia ni siquiera hago unos trazos previos de carboncillo. Comienzo a mover el brazo, con pinceles muy anchos y solo unos botes con óleo de los colores básicos. Poco a poco los trazos se ordenan y van apareciendo formas. Todavía no sé a qué remiten, ni si representan algo, o si les gustaría representarlo. Son solo formas, trazos de color que a veces están a punto de ser rocas y montañas tanto como de ser verduras y frutos secos.

No suelen ser ni una cosa ni otra. Difícilmente puede reconocerse en mis bodegones alguna cosa en concreto, pero tampoco se reconocen rocas y árboles en mis paisajes. Lo que me importa son los signos, con ellos articulo mi relación con lo que me rodea y con lo que me excede, es decir con el misterio.

Dar un nombre. Con frecuencia necesito que, junto a las cosas esté un alfabeto, letras. Bodegón *alfabético*, titulo algunas series. No puedo explicar qué encuentro de nutricio en estos signos de escritura, pero es una presencia que se me impone.

Dar un nombre. Con frecuencia la propia pintura me pide completar el trazo plástico con el trazo alfabético. A veces solo letras. Otras, nombrar las cosas. Como cuando tenemos que leer la carta del restaurante para decidir qué pedimos. El acceso a la experiencia gastronómica se inicia atravesando palabras. Quizá es la ausencia de tema lo que dota al bodegón de la cualidad metafórica que el espectador otorga a esos signos y manchas. Basta con poner el título, Bodegón..., y automáticamente, para el espectador, todo se ordena y adquiere sentido. Mis últimos bodegones remiten a algo que no está, de modo inmediato, en el *dibujo* de lo que muestra. Esta iconografía de cosas banales, al ser ordenada de un modo particular, que no sé describir, pero que es el *modo del*

bodegón, adquiere una densidad signífica especial. El sentido de su construcción está en el propio cuadro. A diferencia de los otros géneros, la estrategia compositiva del bodegón, sólo remite a sí mismo. Por eso siempre ha sido el refugio íntimo del pintor. Desde luego para mí lo es, el lugar al que se regresa después del interminable acecho a la *obra maestra*. El bodegón es el espacio de la conversación, de aquello que se formaliza, finalmente, entre el que habla y el que escucha. **Nadie pregunta lo que significa un bodegón.** La pregunta que me hacen es: **¿por qué lo has pintado así?** Una pregunta que exige para su respuesta una escenografía básica: una mesa, sillas, una botella de buen vino, un cuenco con olivas y, al menos, dos vasos.