



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Título

Entre lo real y lo aparente: la pintura de vanitas

Autor/es

LUIS ESTEBAN PERUCHA

Director/es

M^a DEL PILAR ANDUEZA UNANUA

Facultad

Facultad de Letras y de la Educación

Titulación

Grado en Geografía e Historia

Departamento

CIENCIAS HUMANAS

Curso académico

2017-18



Entre lo real y lo aparente: la pintura de vanitas, de LUIS ESTEBAN PERUCHA (publicada por la Universidad de La Rioja) se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported. Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

TRABAJO FIN DE GRADO

Título

Autor

Tutor/es

Grado

Facultad de Letras y de la Educación

Año académico



UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA

Resumen

La pintura de *vanitas* es un género particular de la *naturaleza muerta* especialmente desarrollada en los siglos del Barroco que, a través de la observación y meditación de sus motivos simbólicos, transmite una serie de mensajes alegóricos y pedagógicos, relacionados con la fugacidad de la vida misma y por consiguiente la inutilidad de los placeres terrenales, así como de la inconsistencia de la representación pictórica. Nada se salva de la vanidad. Por ello, el ser humano debe *desengañarse* de las ilusiones terrenales y aceptar su condición mortal adaptándola a la idea cristiana de eternidad.

Palabras clave: apariencia, calavera, desengaño, muerte, naturaleza muerta, *Theatrum Mundi*, tiempo, *Vanitas*.

Abstract

Vanitas painting is a particular genre of still-life painting, especially developed in the centuries of the Baroque which, through the observation and meditation of its symbolic motifs, conveys a series of allegorical and pedagogical messages, related to the transience of life itself and therefore, the futility of earthly pleasures, along with the inconsistency of the pictorial representation. Nothing is safe from vanity. Thus, man should wise up and accept his mortal condition by adjusting it to the Christian idea of eternity.

Key words: appearance, death, disillusionment, skull, still life, *Theatrum Mundi*, time, *Vanitas*.

Índice

1. Introducción.....	3
2. Antecedentes de la <i>Vanitas</i>	9
3. La pintura de <i>Vanitas</i> : Concepto y marco espaciotemporal	13
4. La concepción cristiana de fugacidad de la vida	17
4.1. La figura del <i>desengaño</i>	17
4.2. La Muerte y el Tiempo: el <i>Theatrum Mundi</i>	17
4.3. La Calavera	19
5. "Lo fingido verdadero": la disyuntiva entre naturaleza y artificio	23
5.1. Lo real y lo aparente.....	23
5.2. <i>Lavanitas</i> como paradoja visual, una aproximación a la <i>metapintura</i>	25
6. Simbología e iconografía	29
7. Conclusiones	39
8. Bibliografía.....	41
9. Índice de imágenes.....	47

1. Introducción

El objetivo del presente trabajo es ahondar sobre el significado que mantuvo la muerte durante la época barroca a través de su relación con la vanidad, y su representación, la pintura de *vanitas*. Ésta debemos considerarla en todo momento no como un hecho aislado, sino integrado en el conjunto de corrientes artísticas, filosóficas, literarias y sociales de la época, y por supuesto, religiosas y espirituales, como las que organizan y vertebran todas las demás. La muerte se concernirá como una preocupación de carácter social, totalizadora y globalizadora pero envuelta en un instante, en un momento, hablaremos de particularidad, cuando el hombre y todas sus riquezas (representadas como veremos con distintos elementos) pueda enfrentarse a su propia fatalidad, a su devenir, que no es otro que la misma muerte. Como dijo Séneca, es absurdo temer aquello que no provoca ningún dolor, más cuando se trata de nuestra única certeza: "No sentimos miedo ante la muerte, sino ante el pensamiento de la muerte".¹ Con el cuadro ocurrirá lo mismo, nos adentramos en una paradoja de la que es imposible salir, la pintura de *vanitas* se independizará del género al que en un primer momento pertenece, la naturaleza muerta, para demostrarnos que la vanidad no radica en aquello en lo que se pinta, sino en la pintura misma.²

De esta forma, la vida es entendida como una preparación para la muerte y es que bajo el amparo del cristianismo ésta ha ocupado un lugar fundamental y significativo. Para ello, el arte barroco intentó plasmar con un carácter pedagógico esta realidad, mediante la tensión y confrontación de la finitud del hombre en su presencia material, no plena, de este mundo, con la plenitud del otro mundo, el de Dios³: "Aprovechar el tiempo de esta vida para hallarlo en la eternidad"⁴

Con este trabajo quiero demostrar cómo detrás de la *vanitas*, se encuentra un entramado complejo, que incluso abordaron grandes teólogos e historiadores que desarrollaron lo que se conoce como la *Dialéctica del Iluminismo* (1944), con

¹ BIALOSTOCKI, J., *Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, Barral Editores, 1973, pág. 186.

² ACCATINO, S. "Naturalezas Muertas, Vanitas", *El Mercurio*, 12 de noviembre de 2000, pág. 9.

³ ZIEGLER, M.M., "Meditación sobre la muerte en la pintura barroca", *Cuadernos Unimetanos*, nº2, 2010, pág. 28.

⁴ Este extracto aparece ya citado en una obra del siglo XVIII de un miembro de la Compañía de Jesús: NIEREMBERG, J.E. *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno, crisol de desengaños*. Edición Nueva Impression. Amberes. 1746. pág. 18.

importantes figuras como Walter Benjamin. Su modelo de conocimiento histórico es muy similar, incluso paralelo, al que anunciaba la *vanitas* siglos atrás.⁵

Desde entonces, han sido varios los autores que han tratado a la *vanitas*. Por lo general han sido estudiada, tradicionalmente, como un subgénero de las *naturalezas muertas*. De ahí los primeros trabajos de Bergström⁶ y Sterling⁷ de 1957 y 1959, respectivamente. El primero realizó una clasificación y división simbólica de los motivos visuales de estas pinturas que dio pie a posteriores estudios. Algunos de ellos, y desde una perspectiva más interdisciplinar y de corte iconográfico-iconológico los de Bialostocki⁸ y Julián Gallego⁹. Este último, aboga por un enfoque culturalista del tema, tendencia que va a predominar en los siguientes años. Por ejemplo, la de los estudios de García Mahíques que introduce la emblemática a las interpretaciones en su escrito de 1991.¹⁰ Éstas fueron abordadas por Santiago Sebastián¹¹ desde una estudio cultural de la época otorgando un importante sentido iconológico al análisis de la obra. Por su parte, Schneider con su obra *Naturaleza muerta en la edad moderna temprana* de 1992¹² argumenta que la *vanitas* además de servir y poder ser utilizada como documento de la historia de la cultura, presenta también los cambios y alteraciones sufridos por las mentalidades. Por tanto, nos encontramos ante estudios que versan entorno a dos tendencias. La consideración ilusionista de las *naturalezas muertas*, por un lado, y búsqueda de un sentido oculto por el otro.¹³ Así, para Fernando Checa¹⁴ y Philippe Daudy¹⁵, este tipo de pintura, aunque exalte la muerte, no es obligatoriamente un arte macabro, presentándose como un mediador entre lo alegórico y simbólico, y lo que sería la escena de género: el sentido macabro no se encuentra en la aclamación y

⁵ VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, L., *Vanitas, retórica visual de la mirada*, Madrid, Encuentro, 2011, pág. 16.

⁶ BERGSTRÖM, I., *Dutch still-life painting in the seventeenth century*, London, Faber and Faber, 1957.

⁷ STERLING, CH., *La nature morte de l'antiquité a nos jours*, París, Éditions Pierre Tisné, 1959.

⁸ Capítulo *Arte y Vanitas* en BIALOSTOCKI, J., *Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, Barral Editores, 1973.

⁹ GALLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, Cátedra, 1996.

¹⁰ GARCÍA MAHÍQUES, R., "La emblemática y el problema de la interpretación icónica: el caso de las *vanitas*" en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, Instituto de Turolenses, 1991.

¹¹ SEBASTIÁN, S. *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

¹² Su capítulo de "*vanitas*" en SCHNEIDER, N., *Naturaleza muerta. Apariencia real y sentido alegórico de las cosas. La naturaleza muerta en la edad temprana*, Colonia, Taschen, 1992.

¹³ *Ibid.*, pág., 23-24.

¹⁴ CHECA, F., *El Barroco*, Madrid, Ediciones Istmo, 1989.

¹⁵ DAUDY, P., *El siglo XVII*, Madrid, Editorial Aguilar, 1970, pág. 47.

personificación de la muerte, sino en el contexto inherente e intrínseco que propicia la *naturaleza muerta*.¹⁶

Por su parte, Fernando Rodríguez de la Flor, uno de los autores que más me han ilustrado para la realización de este trabajo, establece un enfoque alternativo a través de una visión más compleja de los "engranajes" que componen las representaciones barrocas. Algunas de sus obras más destacadas y que tratan en sus páginas de la pintura de *vanitas* son: *La península metafísica: arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma* escrita en 1999, *Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)* de 2002, *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*, ésta más reciente de 2012, entre otras muchas.¹⁷ De la Flor establece una especie de enigma, en donde la *calavera* de cada hombre desvela y desenmascara la *vanitas*, aspirando más allá de sí misma, en la esperanza de la resurrección.¹⁸

Por último, la obras con más relevancia en los últimos tiempos por su dedicación exclusiva al tema de *vanitas* es la escrita en 2011 por Luis Vives-Ferrándiz Sánchez: *Vanitas, retórica visual de la mirada*.¹⁹ Su título, sugerente, ya deja entrever una visión un tanto novedosa a través de la imagen penetrante de una calavera, que aunque igual que todas, te mira fijamente como si quisiera avisarte de algo. Aquí radica la principal teoría del autor, en el papel de la *mirada* como principal instrumento para el *desengaño*. De esta forma, la *calavera* advierte al ser humano de su condición mortal, en un marco espacio-temporal (representada con la figura del *reloj*) de sucesión de instantes que incita al observador a meditar sobre su historia, que nos avisa del engaño del mundo (nos despierta), pues el paso del tiempo (tema muy recurrente en el Barroco) deja de tener una perspectiva lineal para tener en cuenta a su vez los tres tiempos: pasado, presente y futuro.²⁰ Así la *calavera* siempre está presente, en cada instante de las tres

¹⁶ PATRICIA PULICHE BADIÉL, A., *Vanitas: sobre los motivos visuales del género pictórico como insumo para la creación de un libro álbum*, Santiago de Cali, Tesis Doctoral Diseñador Gráfico, Universidad del Valle, 2015, pág. 21.

¹⁷ RODRÍGUEZ DE LA FLOR., *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999; RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002 y RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*, Madrid, Akal, 2012.

¹⁸ HERNÁNDEZ SOTELO, A., "Reseña de Era Melancólica: figuras del imaginario barroco de Fernando Rodríguez de la Flor, *Fronteras de la Historia*, vol 14, nº 2, 2009, pág. 398.

¹⁹ VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, L., *Op.Cit.*

²⁰ "la pintura de *vanitas* barroca inaugura en las mismas fechas en que comienza a hacer emergencia y paralelamente crisis escéptica el modelo racional y experimental de la ciencia moderna, a fines del siglo XVI. Momento en el que también se descubre el infinito y se desecha definitivamente el modelo cognoscitivo cerrado" en RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., "De la "Tabula Rosa" al negro infinito: arte y

facultades del tiempo: "es lo que es, lo que fue y lo que será del humano".²¹ Y es que como veremos, durante la Edad Moderna, el coleccionismo barroco se centró principalmente en el arte de la pintura que conducía al pasado a presentar el presente en una situación crítica a la vez que se proyectaba al futuro²².

Para la realización del trabajo he intentado, a través de una evolución gradual del tema, pues empezaré con los antecedentes histórico-artísticos, llegar a explicar cómo la pintura de *vanitas* se transforma en lo que precisamente critica, en un engaño, en este caso decorativo, pero que aludiendo a la muerte nos advierte del mismo para que a través del pasado y mediante una acción futura podamos cambiar el presente. Para ello, será fundamental la figura del *desengaño* como partícipe de un instante en donde lo verdadero (vida eterna) y lo aparente (mundo terrenal) se fusionan para aceptar la condición mortal del hombre.²³ José Ramón Marcaida atribuye a la pintura de *vanitas* la característica innata y consustancial de la muerte en cuanto que presenta un deseo por preservar los objetos en la representación y retrato de un *memento mori*: "En los bodegones, la necesidad de alimentarse ha sido sustituida por otro deseo, también vinculado a la supervivencia, pero por la vía simbólica: la de permanecer en el tiempo. Al contemplar una naturaleza muerta o una *vanitas*, por tanto, estamos observando cierta alusión a la muerte"²⁴

Para alcanzar estos objetivos he seguido una metodología bien marcada. He realizado una búsqueda de información por catálogos, bibliotecas y bases de datos de los principales estudiosos del arte barroco. A partir de sus libros y escritos he podido introducirme en el tema de *vanitas* y en sus puntos y palabras claves. Muchas de ellas responden a tópicos literarios (*mediato mortis, memento mori, tempus fugit* etc.). He intentado no presentar un mero discurso con los máximos exponentes de la pintura de *vanitas*, sino llegar a éstos a través de la interrelación de dichos puntos transcendentales. Para ello he comenzado tratando los antecedentes que impulsaron la aparición de la iconografía mortuoria y por consiguiente de la *vanitas*. Seguidamente me he centrado en su concepto, abarcando el marco espaciotemporal en donde se desarrolla, y ligado en todo momento, me detendré en ello en el punto 4, a la concepción cristiana de la

absoluto" en *A qué llamamos arte. El criterio estético*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, pág. 165.

²¹ PATRICIA PULICHE BADIEL, A., *Op. Cit.*, pág. 24.

²² LENARDUZZI, V. "Direcciones múltiples. Algunos recorridos por el pensamiento de Benjamin", *Revista Anthropos*, n° 225, 2009, pág. 16.

²³ VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, L., *Op. Cit.*, pág. 71.

²⁴ MARCAIDA, J. y PIMENTEL, J., "¿Naturalezas muertas o vivas?", *RCUB*, n° 2, 2014, pág. 157.

fugacidad de la vida y como ésta, se convierte en una meditación en torno a cómo conseguir el *desengaño* del *Theatrum mundi* al que todo individuo pertenece inevitablemente. Su *calavera* muestra el transcurso del *tiempo* como director de la representación, llegando incluso a autorreflexionar sobre ella misma. Por ello, el fin último del trabajo será relacionar este tipo de pintura propiamente barroca, si bien veremos cómo tiene unos precedentes claros, con el de la *metapintura* ("arte dentro del arte)pues no debemos olvidar en ningún caso que la *vanitas* es en todo momento una paradoja visual.

2. Antecedentes de la *Vanitas*

La *vanitas* podemos englobarla en la categoría de *naturalezas muertas* hallando sus antecedentes en la antigua civilización romana. Tras el descubrimiento en las villas romanas de las pinturas decorativas que representaban multitud de utensilios cotidianos con frutas y flores, las *xenias*, se va marcando una tendencia pictórica hacia el coleccionismo y la ciencia en donde prima el conocimiento de la naturaleza. Este género fue despreciado durante gran parte de su historia, situándose en una categoría inferior de la pintura. Plinio el Viejo, quien recoge en su obra, *Naturalis Historia* (siglo I), alusiones importantes a las naturalezas muertas, introduce una de las principales características de este género, pues, en forma de contradicción se pregunta "¿cómo es posible que de la pintura de objetos despreciables pueda obtener un pintor gloria y fortuna? ¿Qué admiramos en estos objetos reproducidos cuyos originales despreciamos?".²⁵ En esta cuestión va a radicar gran parte del trabajo, pues como veremos en el capítulo 6 la representación va a ser la verdadera realidad, de ahí y en alusión al texto ya mencionado de Ramón Marcaida y Juan Pimentel, que nos preguntemos si en verdad se tratan de naturalezas muertas o vivas. Para ello hay que saber mirar, haciéndolo con los ojos interiores y no con los exteriores y es que los primeros no nos engañan y nos permiten ver el mundo tal como es, no en su apariencia.

Con relación a lo anterior -también lo contempla el libro de Plinio- hay que aludir obligatoriamente a la rivalidad de dos pintores, Zeuxis y Parrasio. Tras pintar cada uno una obra, se comprobó como el nivel mostrado por el primero era mucho mejor que el realizado por Zeuxis que aun así había representado unos racimos de uva de tal naturalidad que habían engañado a unos pájaros. Pero Parrasio había logrado confundir por completo a Zeuxis, al ojo humano, pues había representado una tela con sus pliegues y dobleces que colocada en un cuadro simulaba una auténtica composición pictórica: "*Vanidad de la pintura, entonces, porque funda su dominio sobre una ilusión, sobre un engaño, y no sobre la nobleza del objeto representado.*"²⁶

Este sería un punto de partida. Pero para entender bien la conformación de la *vanitas* debemos abordar por otro lado el tema de la muerte. A partir del siglo XIII los motivos macabros han sido muy habituales y recurrentes en las artes plásticas. Este tipo de temática fue fomentada por el Trecento pero tuvo su máximo apogeo en el siglo

²⁵ ACCATINO, S., *Op. Cit.*, pág. 2.

²⁶ *Ibid.*, pág. 2.

posterior en donde una enorme crisis azotó a la población europea. Este ambiente desolador enfatizó el carácter trágico y el dramatismo de los temas que venían ya dándose hasta la fecha. Entre algunos de estos podemos destacar el *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos* y las *Danzas Macabras*. Ambos fueron creando la aparición iconográfica del *Triunfo de la muerte*. Se creó un ambiente de desolación que marcará un antes y un después en la concepción artística para el tratamiento de la muerte. El ya mencionado *memento mori* cobra vital importancia pues recuerda al ser humano que su existencia termina, que la vida terrenal es frágil y que la muerte puede llegar en cualquier momento. Con todo, se habla de una *retórica del horror* para referirse a esta sensación de angustia reflejo de la expresión del horror de la muerte. Además, debemos hacer alusión a dos de las características de estas danzas en relación con la aparición de



Figura 1. *La danza de la muerte*, Michael Wolgemut, 1493, grabado, (Liber chronicarum, 1493)²⁸.

la *vanitas*²⁷:

Por un lado, trasladan la representación del esqueleto humano en todo tipo de artes: literatura, teatro, pintura etc. Así mismo, se va conformando la idea del *Ars Moriendi* o "Arte del buen morir" como la manera a seguir y actuar para "ayudar a las almas en su prueba final en presencia de Dios".²⁹ Se iban manifestando cambios a la hora de expresar y representar el desconsuelo de la muerte; el ser humano debe recordar que va a morir para aprender a vivir. La muerte se transformó así en algo más

familiar y afín, fruto de la mentalidad renacentista que comenzaba a imperar por Europa. El acontecimiento clave del siglo XVI será el Concilio de Trento y "la figura de san Ignacio de Loyola, quien estableció una fuente de inspiración y reflexión moralizante con sus *Ejercicios espirituales* de 1548. Esta obra tiene por objeto meditar además de preparar el alma para liberarla de lo terrenal con el único fin de encontrar a Dios".³⁰ Vemos por tanto cómo la reflexión y meditación de la muerte se conciben como guías espirituales que el fiel debe tomar a la hora de actuar. Una vez establecida

²⁷ ZIEGLER, M.M., *Op.Cit.*, pág., 29.

²⁸ Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Danza_de_la_Muerte

²⁹ MUIR, E., *Fiesta y Rito en la Europa Moderna*. Madrid, Editorial Complutense, 2009, pág. 49.

³⁰ ANDRÉS PALOS, E., "La cultura de lo macabro en el Barroco español: las *vanitas* de la Seo de Zaragoza y la personificación de la muerte a través de la pintura del Siglo de Oro" en CASTÁN, A. y LOMBA, C. (edits.) *Eros y Thánatos, reflexiones sobre el gusto III*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017, pág. 419.

esta concepción macabra, y el sentido triunfal, mayestático y solemne de la muerte³¹, Santiago Sebastián, autor de importantes obras en torno al Barroco, establece un cambio fundamental en las iglesias de Roma en el año 1570. Así escribe: "*...pronto se extenderá una imagen muy común: un esqueleto sobre o al lado de la tumba o calaveras y tibias, con el fin de infundir en el espectador el temor, y ésta será la tónica dominante*".³²

³¹ CHECA, F., *Op. Cit.*, pág. 249.

³² SEBASTIÁN, S. *Op. Cit.*, pág. 93.

3. La pintura de *Vanitas*: Concepto y marco espaciotemporal

El significado escatológico de la muerte aumentó víctima de un período convulso de escasez económica, de epidemias como la de Sevilla en 1649 donde falleció casi la mitad de la población o la gran peste de Viena en 1679 y de guerras, siendo la principal en estos años la de los Treinta Años (1618-1648). La *vanita* será la principal forma de representación del nefasto y desolador ambiente generado por esas diversas crisis. En unos años de auge de la pintura, se convirtió en el referente pictórico de la idea de vacío, propia de la vanidad, que tiene su origen en los libros primero y segundo del Eclesiastés en donde se puede leer: "Todo es vanidad, nada más que vanidad".³³

Aunque el desarrollo principal de las pinturas de *vanitas* fue durante el siglo XVII, éstas aparecieron por primera vez durante el Renacimiento y el Manierismo como metáforas en forma de humo, de viento, de velas etc. Reflejan por tanto la idea de la vanidad pues se estaba asociando la figura del tiempo, como veremos de gran importancia, a la *vanitas*, que poco a poco se estaba constituyendo como una forma de materializar la idea de mortalidad al mismo tiempo que se quería insinuar y aludir a la muerte, pero sin llegar a mostrarla: "...tal naturaleza, en cuanto *vanitas*, privilegie más el peso de la indefinición, de la sombra, el silencio y el misterio que clausura la proyección de lo mundano; y que en ello, en este mensaje connotativo, debemos ver, ciertamente, el núcleo de la significación allí construida".³⁴

El contexto en donde proliferaron este tipo de pinturas estuvo caracterizado por el auge de la ciencia moderna y el coleccionismo científico. Estas aluden a la necesidad de advertir la transformación del objeto en elemento de decoración.³⁵ Es decir, el coleccionismo barroco permitió sustituir sus posesiones por representaciones de las mismas y así rodearse de ellas. En estos años, la *vanitas* tuvo especial relevancia pues alcanzó su autonomía respecto a los demás géneros. "El ascenso del puritanismo y la burguesía mercantil, dos de cuyas manifestaciones en los ámbitos del arte y el conocimiento son la proliferación de escenas de la vida doméstica y la implantación de prácticas características de la ciencia moderna."³⁶ De esta forma, el coleccionismo impulsó y favoreció las magnitudes teatrales y escénicas de la pintura: "*Se hizo resaltar*

³³ Eclesiastés 1:2

³⁴ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Barroco. Representación e ideología... Op. Cit.*, pág. 89.

³⁵ KUZMINA, E., "El espejo: un misterio desde cuatro contigüidades", *Escritura e imagen*, vol 9, 2013, pág. 160.

³⁶ MARCAIDA, J. y PIMENTEL, J. *Op. Cit.* pág. 143.

la mortalidad de la existencia terrenal para aumentar la importancia del más allá cristiano...la durabilidad de las bellas artes humanas, que ayudan a equilibrar la brevedad de la vida humana y la moralidad del destino individual."³⁷

En relación con lo anterior, Alberto Veca establece tres como los factores sociales e históricos que posibilitaron la aparición de la *vanitas*: la síntesis entre la conciencia social de una clase media ya establecida, la nueva discusión e investigación sobre la naturaleza de las cosas más acorde con la ciencia moderna que con lo eclesiástico, y la individualidad del pintor, elementos que llevaron al artista a replantearse su lugar en la obra y ante la obra.³⁸



Figura 2. *Vanitas: Still-Life with a Feather Fan*, Juriaen van Streeck, 1670, óleo sobre lienzo, (Hermitage Museum, Saint Petesburg, Russia)³⁹.

Ahora bien, ¿qué es en realidad una pintura de *vanitas*? Son pinturas que representan la vida humana, en todas sus dimensiones temporales, a través de símbolos que manifiestan la inutilidad de los bienes terrenales, ya que estos dejan de tener validez cuando llega la muerte. De esta forma, asume categorizaciones morales afianzadas como sujetos alegóricos. Una *vanitas*, por tanto, se articula en un instante que centra todas las preocupaciones a las que nuestro tiempo llama insertadas en un concepto de degradación y transitoriedad.

Representa en definitiva el paso del tiempo, las distintas maneras de sentirlo.⁴⁰

Estas pinturas estuvieron despreciadas en un primer momento y por consiguiente aisladas de las normativas de las academias. Comenzaron a establecer un lenguaje simbólico que se materializó en distintos objetos en donde se identifica la muerte con el *vacío*, del que "nos espera la *nada*, lo inexpresivo, lo irrepresentable, lo infinito, Cómo si, en realidad, representar la muerte y la cesación supusiera forzosamente producir la muerte de la representación...que supone una vez más a plantear la pregunta esencial acerca del porqué del representar, y del qué representa finalmente aquello que se representa".⁴¹

³⁷ RIAÑO, S.E., "Pesimismo y Hedonismo en la Antigüedad", *Consummatum Est*, nº1, 2012, pág. 18.

³⁸ GONZÁLEZ GARCÍA, C., *Artefactos temporales: el uso del tiempo como material en las prácticas artísticas contemporáneas*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2011, pág. 154.

³⁹ Fuente: <https://www.wikiart.org/en/juriaen-van-streeck/vanitas-still-life-with-feather-fan>

⁴⁰ JUÁREZ DÍAZ, A., *El ángel admonitorio en las pinturas de vanidades del Siglo de Oro*, Trabajo de fin de Grado, Universitat de Girona, 2013-2014, pág. 25.

⁴¹ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Barroco. Representación...*, *Op. Cit.* pág. 86.

Para ello el arte contribuirá con la utilización de la imagen para establecer un puente de unión con Cristo a través de una serie de códigos simbólicos. El concepto del *desengaño* como personaje alegórico será el principal exponente que le permita al hombre observar la realidad al margen de su apariencia.⁴² Hay que tener claro en todo momento que esta idea es una concepción cristiana. José Antonio Maravall, autor destacado por sus obras sobre el Barroco, atribuye un principal papel al control ideológico de la Iglesia sobre la imagen, estableciendo una cultura que refleja los intereses de las clases altas de la sociedad. La Contrarreforma marcó un acercamiento a la idea de mortalidad, personificada en el propio hombre como ser perecedero, en los países católicos, y como lo efímero de las naturalezas muertas en los países protestantes.⁴³

A mi parecer, sumándome a la postura de Santiago Sebastián, será en estos últimos, en los países holandeses del siglo XVII, en donde al igual que en España o Francia sí existía una concepción a la resurrección de la carne, pero donde la idea de *vanitas* se asentará por completo, pues se "hubiera convertido en una ironía ya que la condición perecedera de los objetos representados ha sido superada por la excelencia del arte humano que otorga a los objetos viejos el esplendor de una perfección infinita".⁴⁴ De esta forma, cualquier naturaleza muerta es inevitablemente siempre una *vanitas* ya que inducen en todo momento a una ilusión basada en la dialéctica entre apariencia y realidad tal y como afirma Gombrich: "Probad a echar mano al sabroso fruto o al tentador jarro, y os daréis contra un frío y duro cuadro".⁴⁵

Así, y como conclusión, la *vanitas* se independiza de los bodegones por completo en el siglo XVII mediante un efecto intrínseco del propio género en donde los artistas son abocados a la representación más que mimética de la realidad llegando incluso a idealizarla, transfiriendo a los objetos la idea de mortalidad y belleza.⁴⁶

⁴² IGLESIAS BENEDICTO, A., *La idea del desengaño y la pintura de vanitas de Antonio Pereda*, Trabajo Fin de Grado, Universidad de Barcelona, 2013, pág. 20.

⁴³ BIALOSTOCKI, J., *Op. Cit.*, pág. 197.

⁴⁴ SEBASTIÁN, S. *Op. Cit.* pág. 96.

⁴⁵ RUIZ DE SAMANIEGO, A., "El tiempo de un bodegón", *Exit: imagen y cultura*, n° 18, 2005, pág. 24.

⁴⁶ JUÁREZ DÍAZ, A., *Op. Cit.*, pág. 7.

4. La concepción cristiana de fugacidad de la vida

4.2. La figura del desengaño

La producción literaria del siglo XVII está en auge, con grandes escritores que han pasado a la historia. Entre ellos debemos citar a Quevedo quien a través del *espejo* introduce el término del *desengaño* como personaje alegórico. Si bien, éste ya había sido mencionado por primera vez en el *Tratado de la vanidad del mundo* escrito por Diego Estrella en el siglo XVI.⁴⁷ Desde entonces, la vida terrena es considerada un engaño que forma parte del *teatrum mundi* (tema repetido en la literatura española del Siglo de Oro) en donde su "actor" principal es la idea de *desengaño* barroco.

El fin último del *desengaño* es enseñar a mirar correctamente pues lo que vemos es un engaño basado en apariencias. Para ello, la iconografía de la muerte (centrada en la *vanitas*) genera una tensión y dinámica, que bebe también del estilo barroco, entre lo que real y lo que es falso, o lo que es lo mismo, entre el *engaño* y el *desengaño* del mundo que debe ser observada críticamente con la mirada.

Nos encontramos entonces con dos modos de ver el mundo, el de la vida, y el de la muerte. Este último es el espejo en donde hay que mirarse, más bien te mira él a ti, puesto que "la calavera se transforma en un recuerdo constante al ser humano de la vanidad de su vida, de que la vida se define por la muerte..."⁴⁸ La muerte es entendida como el paso hacia la verdadera vida, es decir, la cultura visual del barroco en cuanto *vanitas* contiene la clave para llegar al desengaño, cuyo espejo es fiel reflejo, nunca mejor dicho, del futuro inevitable que le espera al hombre. En definitiva, la imagen barroca de la muerte advierte de su propia muerte.⁴⁹

4.3. La Muerte y el Tiempo: el *Theatrum Mundi*

La *vanitas* no puede entenderse sin la figura alegórica del tiempo. Éste marca nuestra cercanía a la muerte (punto final de nuestra existencia) por medio de una sucesión de instantes que invitan al espectador a aprovechar el tiempo de esta vida para encontrarlo en la eternidad. Con ello vemos como el pasado se incorpora al presente para sugerir una profecía de futuro que nos permita conocer el retrato de la calavera en cada una de sus dimensiones.⁵⁰

⁴⁷ DE LA FLOR, F. *Mundo simbólico...* Op. Cit., pág. 77.

⁴⁸ GONZÁLEZ GARCÍA, J.M., "Metáforas e ironías de la identidad barroca" en *Las encrucijadas de la diversidad cultural*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 2005, pág. 147.

⁴⁹ VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, L. Op. Cit., pág. 69.

⁵⁰ *Ibid.* pág. 16-17.

El espejo del desengaño nos permite ver las cosas al revés de como son, avisándonos del futuro que le espera al hombre, que no es otro que la muerte. Esta cuestión está ligada a la idea deconstructiva del mundo pues enfatiza en la imposibilidad del hombre en progresar en éste, suponiendo una evocación explícita a la promesa de una Redención y al sentido de los Novísimos y las Postrimerías⁵¹, en el ámbito católico, y por la suntuosidad de las cosas visibles como símbolo de lo precedero en el protestante.



Figura 3. El *Theatrum Mundi*⁵²

El tiempo es representado de forma personificada⁵³ en lo que Gracián llamó *Teatro de tragedias* pues vence al hombre arrojándolo a la sepultura.⁵⁴ Destruye al individuo (presente) retornando a la belleza del pasado en un presagio en forma de cadáver (futuro). La *vanitas* es por tanto un verdadero escenario teatral que cataliza una verdadera conceptualización de la vida y de la muerte, donde la tensión entre ambas representa los diferentes elementos del universo barroco. En esta función, el tiempo, el actor principal, es quién baja el telón y cierra la obra.

Una característica de esta confrontación entre la muerte y la vida es su carácter igualador, afecta a todos, tanto a las clases altas como a las bajas. Esto se debe en gran medida a que "los recursos alegóricos utilizados en las *vanitas* estarán caracterizados por su extraordinario poder visual y una penetrabilidad comprensiva capaz de ser captada por todas las mentalidades, tanto por las cultas como por las populares".⁵⁵ Y es que el tiempo afecta a todos. Miranda Villafañe expresa la incapacidad del tiempo a atribuirse un protagonismo propio sin la conciencia humana: "*el tiempo como tiempo no*

⁵¹ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., "La sombra del Eclesiastés es alargada: "Vanitas" y deconstrucción de la idea de mundo en la emblemática española hacia 1580 en ZAFRA MOLINA, R. y AZANZA LÓPEZ, J.J. (coords.), *Emblemática aurea: la emblemática en el arte y la literatura del siglo de oro*, Madrid, Akal, 2000, pág. 344.

⁵² Fuente: <https://www.pinterest.es/pin/339458890644140555/>

⁵³ BIALOSTOCKI, J., *Op.Cit.*, pág. 193.

⁵⁴ GONZÁLEZ GARCÍA, J.M., *Op.Cit.*, pág. 142.

⁵⁵ GARCÍA HINOJOSA, P., *Simbolismo, religiosidad y ritual barroco. La muerte en Teruel en el siglo XVII*. Tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza, 2010, pág. 32.

*es nada, sino un pensamiento, de esta manera que si no hubiese entendimiento humano no habría tiempo, aunque hubiese movimiento en el cielo".*⁵⁶

En definitiva, el tiempo es como un punto que mira hacia las distintas dimensiones del mismo para ver en qué estado se encuentran los actores que componen la *tragedia* "desnudando al cristiano de los disfraces con los que ha representado en el escenario del mundo".⁵⁷ De esta forma Pablo García Hinajosa escribe en relación a las pinturas de *vanitas*: "Así la mayoría de los sectores sociales demandarán este tipo de obras como *plasmación estética de un universo mental en el que se había instalado, de manera definitiva, la percepción efímera de la existencia*".⁵⁸

El sabio desengañado, por tanto, reconoce su mortalidad en cuanto a una sucesión de instantes que marcan nuestra proximidad hacia la muerte, punto final de nuestra existencia. Al aceptar esta verdad, el ser humano despertaría del engaño del mundo.

4.4. La Calavera

Ya hemos visto que, para salvar su alma, el hombre debe meditar sobre su existencia. Para ello debe desengañarse considerando siempre la brevedad de la vida y sabiendo mirar por dentro, al revés de como son las cosas. De esta forma la calavera se convertirá en un objeto paradigmático pues tendrá una concepción particular, propia de cada individuo, ya que se singulariza con la mirada de cada uno. Si bien, esta individualidad se conforma dentro de un espacio globalizador pues el hombre decide meditar y observar conscientemente el cambio y devenir del mundo para preguntarse cuál es su papel y participación en el mismo: la muerte se concibe como una inquietud de carácter social.⁵⁹

Por tanto, la calavera detiene la vida en un instante, se conforma como una imagen que se incorpora a un proceso signficante que constituye el eje de reflexión fundamental.⁶⁰ Este momento, *memento mori*, se proyecta a sí mismo hacia el futuro convirtiendo el presente en el pasado. El espectador, de esta forma prefigura su forma futura que se manifiesta en el pasado, una vez que el individuo haya muerto. Por tanto, la calavera es el efecto de la muerte y no su causa por lo que en todo momento avisa de

⁵⁶ FERRERAS, J., *Los diálogos humanísticos del siglo XVI en lengua castellana*, Murcia, Universidad de Murcia, 2008, pág. 79.

⁵⁷ FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, L. *Op. Cit.*, pág. 181.

⁵⁸ GARCÍA HINAJOSA., *Simbolismo, Religiosidad y Ritual barroco. La muerte en el siglo XVII*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2013, pág. 23.

⁵⁹ STECHER, M., "La muerte como vanidad" en *II Jornadas estudiantiles de Investigación en disciplinas artísticas y proyectuales*, La Plata, Universidad Nacional de la Plata, 2016, pág. 3.

⁶⁰ GARCÍA MAHÍQUES, R., *Iconografía e Iconología. Cuestiones de método*, Vol 2, Madrid, Ediciones Encuentro, 2009, pág. 238.

la consecuencia natural e inevitable de la vida humana.⁶¹ Fernando Rodríguez de la Flor atribuye un papel importante a la calavera ya que les asigna a cada uno de los personajes del teatro ya mencionado la tarea de exponer anatomías morales por medio de la calavera, lo que lo identifica con una desinhibición del tema de la muerte.⁶²

El cráneo se configura así como el emblema de la muerte en la *vanitas*, quién a su vez debe ser utilizado como instrumento para el desengaño, pues la calavera es el detonante de una espiritualidad, como el interlocutor silencioso que conduce al misticismo.⁶³

Pero "no es una calavera muerta" ya que son objetos representados "en tanto que símbolos o referencias y, en cuanto tales, no son, y, como no son, pues no están ni vivos ni muertos".⁶⁴ Muestra por tanto un momento o un instante de tránsito, una hendidura trascendente entre lo animado y lo inanimado: "*La naturaleza no está más inanimada en ningún otro lugar que en los cuadros. Y sin embargo, es ahí paradójicamente donde con más garantías permanece y se perpetúa; donde sobrevive, se congela y fosiliza en el tiempo de alguna manera, donde logra sortear y esquivar su disolución, su desaparición, en definitiva, su muerte*".⁶⁵

La calavera nos muestra el estado de descomposición a la que todos se ven abocados, nuestra propia muerte⁶⁶, pero alude a ella mediante un marcado valor simbólico que está alejado de toda tenebrosidad pues su objetivo principal es el de encontrar una estimación moralizante y de reflexión. De esta forma, la calavera, nunca llega a estar muerta del todo, por lo que varios autores discuten sobre el carácter tangible y legibilidad de la pintura de *vanitas*. Así, se preguntan "¿por qué crea una afirmación donde niega la propia vida o la reduce a un elemento de parco valor?"⁶⁷ Pregunta que me sirve para introducir el siguiente apartado, no sin antes citar a Fernando Checa quién resume de la mejor forma posible, según mi punto de vista, el cometido del cráneo en la pintura de *vanitas*: "*la presencia del cráneo hace del retrato de Vanitas un intercambio entre la alegoría y la escena de género, ya que el sentido de lo macabro proviene, más*

⁶¹ ZIEGLER, M.M., *Op. Cit.*, pág. 28.

⁶² HERNÁNDEZ SOTELO, A., *Op. Cit.*, pág. 398.

⁶³ ORTIZ, J.A., "Emblemas de muerte y vanidad: del cráneo barroco al cráneo contemporáneo, *Actas del VIII Congreso de la Sociedad Española de Emblemática*, Madrid, Turpin Editores, Universidad Complutense, 2011, pág. 415.

⁶⁴ POSADA KUBISSA, T., *De la vida doméstica. Bodegones flamencos y holandeses del siglo XVII*, Fundación Juan March, Madrid, 2013, pág. 19.

⁶⁵ MARCAIDA, J. y PIMENTEL, J., *Op. Cit.*, pág. 157.

⁶⁶ RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, N., *La naturaleza muerta en la época moderna. Tipos e iconografías*, Trabajo Fin de Grado en Historia del Arte, Universidad de la Laguna, 2015-2016. pág. 64.

⁶⁷ JUÁREZ DÍAZ, A., *Op. Cit.*, pág. 14.

que nada, de la inserción objetiva del cráneo en un contexto de naturaleza muerta, de forma que se ha podido decir que la naturaleza muerta proclama la muerte de la naturaleza".⁶⁸

⁶⁸ PATRICIA PULICHE BADIÉL, A., *Op. Cit.*, pág. 21.

5. "Lo fingido verdadero": la disyuntiva entre naturaleza y artificio

5.2. Lo real y lo aparente

Fernando Rodríguez de la Flor atribuye a la representación una función deconstructiva, de inhibición en la apariencia: "se trata quizá de un intento de someter a la ilusión en que funda su estatuto la pintura, para obligarla a transformarse tal vez en decepción y angustia, en autoabsorción meditativa. La *vanitas* desequilibra pronto el sentido de aquello que propone, evocando, en la seguridad aparente de la representación, la inestabilidad constitutiva de todo lo humano".⁶⁹

Así, se establece un juego e intercambio entre dos comparencias, una real de las cosas mismas, y otra simulada de las cosas pintadas. Javier Portús introduce este término de lo *fingido verdadero*, expresión sacada de una comedia de Lope de Vega, para hablarnos sobre el enfrentamiento intencionado entre lo natural, la naturaleza, y lo artificial, el arte, que provoca una reflexión muy barroca sobre el enfrentamiento entre lo creado por Dios y por el hombre. Al mismo tiempo, se pregunta sobre los límites de la realidad conformados entre el *engaño* y el *desengaño*: los bodegones de esta forma se hacían partícipes de este juego para que mostrando el artificio pudieran difundir los recursos del ilusionismo presentando una incertidumbre sobre el estatus entre la vida y la muerte del bodegón.⁷⁰

Ya mencionamos la imposibilidad del hombre en progresar en la vida terrenal. Por lo que la realización de un ideal absoluto de perfección es imposible sin la aparición y manifestación de Dios en lo humano. La existencia de Dios determinará por tanto el sentido de la vida, del cuadro, en cuanto que como *vanitas* introduce la idea moderna de progreso y avance desde la noción de futuro como horizonte temporal de un fin determinado. Con todo, esa disyuntiva entre naturaleza y artificio marca las dos instancias del discurso humano: "*la imaginación simbólica y el pensar racional-sistemático. El símbolo y el mito entrañan una aurora de reflexión, y la filosofía no puede comenzar desde sí misma, como pensar libre, sino escuchando, como pensar ligado, lo dicho en los símbolos que la preceden*".⁷¹

⁶⁹ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Op. Cit. pág. 88.

⁷⁰ MARCAIDA, J. y PIMENTEL, J., *Op.Cit.*, pág. 156.

⁷¹ DE BARRANCO CORTÉS, M.T., "Medioevo: Aurora de la Modernidad", *Revista Nordeste 2da. Época*, n°12, 2000, pág. 67.

Con todo, la pintura de *vanitas* crea una afirmación a través de una negación, pues esta última no contradice a la primera sino que se trata de una negación que expresa una excelencia y no un defecto.⁷² Toda naturaleza muerta, pues, lleva incluido el motivo de *vanitas* pues los placeres que alienta no son reales, sino mera ilusiones que apelan inmediatamente a los cinco sentidos y que según Sterling explica dos principios: por un lado, la cambiante psicología de una clase o período, y por el otro, la inalterada psicología del individuo.⁷³ En relación a lo anterior, otros autores como Schneider o Cherry interpretaron el tema de *vanitas* como la posición de compromiso entre la apreciación ilusionista de las pinturas de las naturalezas muertas así como la búsqueda de una significación oculta.⁷⁴

En definitiva, y según Jan Bialostocki, autor referente en el estudio de la *vanitas*, el Renacimiento y el Manierismo crearon un nuevo lenguaje alegórico, simbólico y emblemático en donde el arte nos presenta la grandeza y suntuosidad de las cosas que tienen valor material, situándolas a su vez junto a las imágenes de la propia destrucción o paso del tiempo. Así, la *vanitas* es ante todo didáctica, un pensamiento que con propósitos morales contiene los símbolos positivos de la resurrección, en el mundo católico, y una meditación y alegoría de todas las cosas terrenales, en el caso holandés.⁷⁵

Po tanto, los pintores del norte de Europa "concentraron su atención en los accidentes, diferencias y particularidades de los elementos representados, analizando a la naturaleza en cada una de sus partes, sacrificando la elección de un modelo ejemplar y de un punto de vista único y privilegiado, por la representación de la multiplicidad, la fractura, la disgregación, lo particular...entregan al espectador una visión simultánea de distintas perspectivas de un mismo objeto:"⁷⁶

Aquí radica la importancia del ya estudiado *memento mori* pues nos recuerda mediante la representación que tarde o temprano moriremos: por un lado, a través de la calavera como descomposición del cuerpo humano, y por otro, mediante la mención de diferentes objetos que hacen alusión al paso del tiempo.

Se produce una articulación entre lo singular y lo general que en la obra de arte se pone de manifiesto. Es lo que varios autores han denominado *la particularidad*, que se establece como una posición intermedia entre lo singular y lo universal. Ésta atribuye

⁷² *Ibid.*, pág. 86.

⁷³ GOMBRICH, E.H., *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1968, pág. 136.

⁷⁴ VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, L., *Op.Cit.*, pág. 23-24.

⁷⁵ BIALOSTOCKI, J., *Op. Cit.*, pág. 194 y ss.

⁷⁶ ACCATINO, S., *Op. Cit.*, pág. 4.

principal importancia a los valores anecdóticos, tanto en figuras y motivos simbólicos, como en cualquier obra costumbrista o de género, pues la particularidad radica en cualquier obra de arte en cuanto que representa acontecimientos singulares y acciones concretas que otorgan a la obra de un valor universal, más allá de su propia individualidad: "...no es preciso que un bodegón sea interpretado como una vanitas para que el bodegón posea un valor universal, no es necesario".⁷⁷

Por tanto, debemos hablar de una *individualidad globalizadora* que llega tanto al campesino como a los reyes. Se producen así dos actitudes contradictorias: el amor hacia la vida y su deseo de aprovecharla al máximo, por un lado, y el rechazo a todo lo material para alcanzar la *Buena Muerte*. La muerte tiene así, una connotación y preocupación de carácter social en donde los éxitos logrados en la vida terrenal son la única forma posible de alcanzar la inmortalidad. De esta forma, la muerte nos iguala a todos: "Una vez terminado el juego, el rey y el peón vuelven a la misma caja".⁷⁸ Pero esa caja vuelve a abrirse, con distintas perspectivas de un mismo objeto vuelve a jugar en ese *Theatrum mundi*, donde las cualidades de las cosas, sus particularidades, presentan una realidad moviente. El pintor, poco a poco vamos introduciendo el segundo apartado relacionado con la *metapintura*, no puede captar ese estado cambiante de las cosas, por lo que lo "fabrica técnicamente". En relación, observamos cómo la *vanitas* tiene una contradicción desde la base, desde su propia definición. Los pintores ingleses denominaron a este tipo de pintura *still life* (todavía viva) a diferencia de los franceses que les respondieron con el nombre de *naturaleza muerta*. El objeto intenta escapar a la muerte (realidad) por el dominio de la expresión (apariencia). De ahí que la *vanitas* nos muestre la inminencia de la muerte, a la que, sin embargo, sus elementos terminan escabulléndose "por el fulgor de unos rasgos liberados".⁷⁹

5.2 La *vanitas* como paradoja visual, una aproximación a la *metapintura*

Todos los historiadores de bodegones han destacado en algún momento su relación con el *trompe-l'oeil* o *trampantojo*. Éste se trata de una simulación, de un engaño visual ya presente en tiempos de Plinio con los ya mencionados Zeuxis y Parrasio. En los años sesenta del siglo XX el estudio de la inclusión del cuadro dentro de un cuadro (*metapintura*) empieza a ser un tema frecuente en donde "se exploran todas las

⁷⁷ SÁNCHEZ ORITÍZ DE URBINA, R., "La recepción de la obra de arte" en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol 2, Madrid, Editores Visor, 1996, pág. 178.

⁷⁸ STECHER, M., *Op. Cit.*, pág. 3-4.

⁷⁹ CANGI, A., "De la naturaleza de las cosas", *Hambre, espacio cine experimental*, 2014, pág. 11-12.

posibilidades espaciales de su instalación como tal objeto, que, saliendo del engaño visual, se presenta como su propio tema."⁸⁰



Figura 4. *Vanitas*, Cornelius Gijsbrechts, 1670, óleo sobre lienzo, (Museo de Boston, Massachusetts)⁸¹

El cuadro, así, como objeto, se constituye por sí mismo con un sentido especial *deconstruyendo* su principal elemento, el cuadro, pues, no reconoce al bastidor como límite inmóvil. La pintura es desenmascarada pues desvela su verdad, el cuadro es un artificio, una ilusión. De esta forma, la pintura reflexiona sobre sí misma, sobre su propia naturaleza, en definitiva, autorreflexiona eludiendo a la representación. En el cuadro de *vanitas* como ya sabemos, la calavera nos advierte de nuestro destino inevitable, el cuadro hace los mismo, se desnuda, muestra el

esqueleto, su bastidor para hacernos ver que el anhelo de eternidad tampoco es posible en el carácter ilusorio de la superficie pictórica.⁸² Observamos como el arte tiende a disolverse, a deshacerse, a autodestruirse, para más tarde alzarse de forma conceptual, un proceso que podría denominarse *depintura*.⁸³

En este proceso, se origina un espacio, *nicho*, que se constituye como parte de lo que somos, representando implícitamente nuestra actitud ante la muerte. Se transforma en una *fosa mortuoria* pues se lleva parte del espacio que el ser ausente ocupó. Es por tanto, una realidad delimitada en donde la presencia de lo inanimado (apariencia), se convierte en la continuidad de lo animado (realidad), fusionándose como un objeto en su estado de reposo que encarna al tiempo y por consiguiente su estado de deterioro víctima del mismo.⁸⁴

El pintor por excelencia de este tipo de obras y del uso magistral del *trampantojo* fue Cornelius Nortbertus Gijsbrechts (1640-1675). Sus *vanitas* se encaminan a la ya

⁸⁰ GONZÁLEZ GARCÍA, R., *Interferencias: influencia de otros medios icónicos en la estética de la pintura*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016, pág. 80.

⁸¹ Fuente: VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, L., *Vanitas, retórica visual de la mirada*, Madrid, Encuentro, 2011, pág. 274

⁸² FERNÁNDEZ FARIÑA, A., *Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*, Vigo, Diputación de Pontevedra, 2010, pág. 269-270.

⁸³ GONZÁLEZ GARCÍA, R., *Op. Cit.*, pág. 87.

⁸⁴ WON PÉREZ, O.A., *Irrepetible. Sobre la representación pictórica de una misma imagen múltiples veces*, Tesis Doctoral Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2008, pág. 13.

mencionada autorreflexión de la propia pintura mediante un desplazamiento eterno entre la realidad y la apariencia. Sus tres obras más famosas, *Naturaleza Muerta con autorretrato* (1663) y *Rincón de taller con vanitas* (1668) y *Vanitas* (1670) nos revelan mediante el bastidor el engaño y ficción de la pintura. Se ha sabido que en sus últimos años Cornelius se decantó por una investigación metapictórica en donde la pintura tampoco se salvó del paso del tiempo.⁸⁵

Este tiempo se representa en la *vanitas* con una alta carga simbólica en donde la representación no se corresponde con lo representado, puesto que, hay que "acceder a los signos, que asimismo también representan la realidad...que pintar no es afirmar, y que supone más una desidentificación de la similitud entre la imagen y su realidad."⁸⁶ Es por todo lo expuesto hasta ahora que la *vanitas* llega a configurarse como una reflexión sobre la propia pintura y sobre el propio tiempo, estableciendo tres dimensiones distintas pero simultáneas: *la del pintor, la de la obra y la del pintor haciendo la obra*. Pintores como Pieter van Roestraten o Pieter Claesz se han representado a sí mismos pintando en el reflejo de las esferas de cristal o espejos que hay dentro de sus *vanitas*. El deseo de los artistas por ocupar un lugar dentro de la obra se debe principalmente al deseo y pretensión de la inmortalidad para con sus obras sobrepasar el tránsito de la desaparición: "Resulta francamente interesante comprobar como de la suerte inevitable que las vanitas anuncian trataron de escapar algunos pintores a través de la propia pintura de las vanitas".⁸⁷

El problema para esquivar la muerte en el arte reside en la paradoja a la que toda naturaleza se refiere: el pintor para demostrar su virtuosismo representa su propio retrato, haciendo el cuadro que nosotros vemos. Pero esa misma habilidad, hace que el cuadro, aunque represente perfectamente la realidad, se nos presente como engaño pues revela en todo momento su condición de pintura por una incoherencia fundamental: "ahí donde debiera verse nuestro propio reflejo, aparece en cambio la ventana, la puerta deformada, el pintor, el atril y el reverso del cuadro que nosotros vemos, en ese mismo momento, por el anverso".⁸⁸

Nos encontramos en todo momento en un juego entre verdad y apariencia tanto en contenido como en forma. El pintor Cornelius, citado anteriormente, juega con *el*

⁸⁵ BUENO DÍAZ, J.L., *El Ilusionismo persistente. Cuestionamientos de la representación pictórica en el arte contemporáneo*, Tesis Doctoral, Universidad de Vigo, 2017, pág. 81-82.

⁸⁶ GONZÁLEZ GARCÍA, R., *Op. Cit.*, pág. 84.

⁸⁷ *Ibid.*, pág. 155.

⁸⁸ ACCATINO, S., *Op. Cit.*, pág. 8.

trampantojo de una figura en trampantojo: la pintura presenta a su vez un contenido de *vanitas* en los objetos representados y otro en la propia representación.⁸⁹

De esta forma, la vanidad no reside tanto en lo que se pinta, sino en la pintura misma. "La autoconciencia de la imagen tiene visos de ser una gran aventura cuya trayectoria multiforme e intrincada se confunde en última instancia con el nacimiento del cuadro".⁹⁰ La pintura pues, su representación, se enfrenta a la acción destructiva del tiempo sobre ella misma en donde se produce una convergencia y unión del tiempo artístico con el tiempo real. Este se traduce en la imagen, también representada, del pintor haciendo la obra, de su propio trabajo, de la representación pictórica.⁹¹ Nos encontramos pues ante una *paradoja*, en nuestro caso doble, compuesta por dos "espejos" que debemos dar la vuelta para cambiar así su punto de vista, "para encontrar el reflejo que brinda el desengaño, así en el hombre hay dos espejos, que son dos estados, en los que te puedes mirar. Uno es la vida, y otro la muerte".⁹²

En otras palabras, la paradoja, nos conduce obligatoriamente mediante la *destrucción* del mecanismo que la hizo posible a ella misma. El pintor solo puede captar el paso del tiempo del objeto y sus cualidades últimas a través de una interpretación exitosa y una expresión inventativa del mismo. Por ello, esas cualidades las fabrican hasta el extremo de la expresión, hasta que las desmontan como cualidades históricas determinadas.⁹³

En definitiva, y en palabras de Gombrich, argumentamos todo lo anterior mediante la siguiente frase:

*"Las paradojas visuales podían llegar a ser auténticos símbolos en virtud de la propia capacidad de trascender el lenguaje discursivo, puesto que el misterio, particularmente la paradoja, allana el camino para una interpretación mística de la imagen enigmática".*⁹⁴

⁸⁹ VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, L., *Op.Cit.*, pág. 274.

⁹⁰ STOICHITA, V.I., *La invención del cuadro. Arte, artifices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000, pág. 257.

⁹¹ GONZÁLEZ GARCÍA, R., *Op. Cit.*, pág. 156.

⁹² VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, L., *Op.Cit.*, pág. 279.

⁹³ CANGI, A., pág. 12.

⁹⁴ VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, L., *Op.Cit.*, pág. 15.

6. Simbología e iconografía

Este último apartado será el más gráfico y visual de todos. Para describir los símbolos más representativos de la pintura de *vanitas*, me apoyaré en dos pintores, uno del ámbito católico, y otro del protestante. Estos dos artistas serán Antonio de Pereda y Pieter Claesz respectivamente. Su elección se debe, más allá de que sean dos de mis pintores favoritos del género, a su logro por aunar, cada uno respondiendo a la tipología de su contexto histórico-artístico, la gran parte de los elementos que conforman la *vanitas*. Además, su importancia como pintores de estas obras propició que también podamos observar en las mismas ciertas características personales y propias. Si bien, tres aspectos concretos: los libros, la música y las pompas de jabón los presentaré a partir de la imagen de tres autores distintos: Valdés Leal, Edward Collier y Hendrick Andriessen, respectivamente. Me ha parecido que sus pinturas simbolizan de la mejor forma los temas mencionados.

Antes que nada, hay que tener claro que las composiciones de unos u otros pintores difieren bastante sean hechas por holandeses o españoles. Las composiciones de los primeros siguen unas pautas más tradicionales en la representación de *naturalezas muertas*. Para ello combinan magistralmente la incidencia de la iluminación en la obra en una composición pictórica con pocos elementos simbólicos: la luz incide, en esa disposición sencilla y organizada de elementos, aumentando el estado de ánimo de la misma obra. Por su parte, las composiciones españolas, en general más tardías que las holandesas, traspasaron los límites de la composición tradicional de las *naturalezas muertas* encontrando mayor número de elementos quizás de apariencia menos organizada, veremos como por ejemplo en *El sueño del Caballero* de Pereda esa disposición tiene un motivo, en donde además aparece la presencia de figuras humanas. Estos personajes interactúan con todos los elementos y objetos simbólicos que presiden.⁹⁵

Esta composición más tradicional de la *vanitas* holandesa bebe de las primeras imágenes de los tallistas italianos de finales del Quattrocento y principios del Cinquecento en tallas para la decoración de iglesias como la de Monte Oliveto Maggiore, en Siena. La pintora holandesa Ingvar Bergström ha hecho la clasificación más precisa hasta ahora de los elementos que componen la *vanitas* holandesa.⁹⁶

⁹⁵ PATRICIA PULICHE BADIÉL, A., *Op.Cit.*, pág. 26.

⁹⁶ BIALOSTOCKI, J., pág. 198.

Cuadro 1: clasificación de los elementos que componen la <i>vanitas</i> holandesa		
<u>TIPO DE SÍMBOLO</u>	<u>ELEMENTO</u>	
Existencia terrenal y actividad humana	<i>Vita contemplativa</i>	Literatura
		Ciencia
		Artes plásticas
	<i>Vita práctica</i>	Joyas
		Instrumentos de poder
		Armas
<i>Vita voluptuaria</i>	Placeres sensoriales	
Mortalidad de la vida humana	Esqueleto y calavera	
	Relojes, flores, velas etc.	
Resurrección de la vida eterna	Lirio, espigas, ángeles	
Cuadro 1: elaboración propia		

No he incluido en el cuadro el espejo, pues esta figura, como todo aquello que genera un reflejo, se encontraría inscrita a su vez entre los tres tipos de simbología que Bergström presenta. Esta figura que alude al tiempo a través de la mirada se convierte en el "árbitro" de todos los elementos que conforman la *vanitas*. Su constitución como atributo de la *prudencia* establece unos vínculos directos con la retórica del desengaño. La persona prudente tiene hasta tres caras mirando al tiempo, *presente*, *pasado* y *futuro*, por lo que conoce su mortalidad, pues en las distintas dimensiones observa su *calavera*. En muchas ocasiones ésta se ha identificado con el *espejo* al que el cristiano debe fijarse ya que el desengaño se consigue mirando al *tiempo*.⁹⁷

⁹⁷ VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, L., *Op. Cit.*, pág. 367.



Figura 5. Pieter Claesz, *Vanitas with violin and glass ball*, 1628, óleo sobre panel, (Germanisches Nationalmuseum, Núremberg)⁹⁸.

incluyera con anterioridad en uno de los epígrafes, otorgándole un valor fundamental para el desarrollo del discurso.

El *espejo* es en definitiva el que vislumbra el transcurso y trayectoria incansable hacia la muerte encarnada en su forma de *calavera*. Este elemento irá modificando su representación a medida que aumentan las representaciones de *vanitas*. Algunos pintores comenzarán a representarlos en su forma original, restando quizás alusión e importancia a la calavera. Estos artistas como sabemos comienzan a autorreflexionar sobre la obra misma sugiriendo que el cuadro y el arte también son mutable, transitorio y evanescente.⁹⁹

Una vez presentado estos elementos como los que vertebran, organizan y en torno a los que giran los demás, me propongo a abordar las demás categorías de Bergström. Para ello lo haré desde la óptica de los ya mencionados Pieter Claesz y Antonio de Pereda. Aunque dicha clasificación la conformó según la *vanitas* de los pintores holandeses, la aparición de la mayoría de los elementos en las obras de Pereda, hará que la aplique a los dos pintores en su conjunto:

Las obras de Claesz presentan a través de una sensible sencillez y el uso de la luz y ambientes, composiciones que llegan incluso a expresar el estado más emotivo y nostálgico de la muerte. Respecto a los elementos simbólicos de la *vita contemplativa*¹⁰⁰, todas las *vanitas* de Claesz contienen referencias notables a:

⁹⁸ Fuente: <https://emmacasan.wordpress.com/tag/vanitas/>

⁹⁹ *Ídem.*, pág. 155.

¹⁰⁰ "La retirada del mundo como premisa del pensar y del pensar-se uno a sí mismo es lo que instituye el espacio privado de la *vita contemplativa* según la práctica del ascetismo y la mística, y también de la filosofía" según DE EUGENIO PÉREZ, G., *La presentación de la persona en el espacio social a finales del siglo XVIII: máscaras, decoro y cosmético*, Tesis Doctoral, Universidad Carlos III de Madrid, 2011, pág. 323.

1) La literatura: los libros son testimonios físicos del devenir de la vida, que como una memoria perseverante y latente, albergan historias que pudieron haber o no ocurrido. Estas últimas tienen una relación directa con la muerte, representándolas en muchas ocasiones con libros rotos y en mal estado. Suelen aparecer también plumas y tinteros con cartas abiertas o a medio escribir explotando la representación de los vínculos con los seres queridos. De ahí el sentido emocional de las obras de Claesz. En su *Vanitas* de 1625 observamos estos elementos al lado de una flor. Ésta quizás se tratase de la respuesta a una de sus cartas lo que plantea una muerte globalizadora, que afecta a todos, en este caso, al emisor y al receptor.



Figura 6. *Vanitas-Still Life*, Pieter Claesz, 1625, óleo sobre lienzo, (Frans Hals Museum, Haarlem, Netherlands)¹⁰¹.



Figura 7. *Alegoría de la vanidad*, Antonio de Pereda, 1635, óleo sobre lienzo, (Museo de Historia del Arte, Viena).¹⁰²

Por su parte, las obras del español Antonio de Pereda se rigen más por aunar lo natural con lo sobrenatural. La caducidad de la vida y de la belleza se refuerzan con y desde la concepción religiosa de la cultura española barroca. La literatura "crea un ambiente de exaltación de la imaginación y de los sentidos al servicio de la experiencia religiosa"¹⁰³. Los libros marcan la inconsistencia del saber en una época

donde la influencia contrarreformista atacó fuertemente a los libros que se alejaban de la doctrina dogmática, caracterizando al saber como algo inútil. En contraposición aumentan los libros de temática profana y científica que beben de las raíces del Renacimiento. Sin embargo, la fuerte desacreditación hacia el intelectualismo llevado a cabo por la Contrarreforma fue según Rodríguez de la Flor extensible a toda la sociedad

¹⁰¹ Fuente: RIOSECO, GÓMEZ, M., *Anguila 20/20*, Chile, Editorial Universitaria, 2012, pág.176.

¹⁰² Fuente: https://artsandculture.google.com/asset/allegory-of-vanity/2AEBd_YfJdcAvg

¹⁰³ MARTÍNEZ BURGOS, P., "La meditación de la muerte en los penitentes de la pintura española del siglo de oro. Ascetas, melancólicos y místicos", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII Historia del Arte, nº 12, 1999, pág. 151.

y no únicamente al sector religioso. Esto se debió a la perspectiva escéptica que habitaba en casi toda la población española durante el Barroco.¹⁰⁴



Figura 8. *Alegoría de la vanidad*, Valdés Leal, 1660, óleo sobre lienzo, (Wadsworth Atheneum, Hartford)¹⁰⁵.

La idea de la imposibilidad de toda certeza desautoriza y desacredita al libro. Estas ideas que contrastaban la vida y la muerte se introdujeron en todas las mentalidades de la sociedad española del Siglo de Oro y por consiguiente en la literatura, de una forma reiterativa y enajenante. Así, en la *vanitas* son referentes libros con tópicos como el *ars moriendi* (El arte del bien morir) de Fernández de Santaella (1444-1509), las obras de Quevedo destacando *La cuna y la sepultura para el conocimiento propio y el desengaño de las cosas ajenas* (1634), los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio publicados en 1548, los tratados de emblemática o el *Discurso de la verdad* de Miguel de Mañara, editado en Sevilla en 1671. Según Enrique Valdivieso, este sustrato intelectual favoreció el desarrollo de peculiaridades y características propias de las *vanitas* españolas.¹⁰⁶ Se establece en definitiva un diálogo entre la clavera y el libro, sobre el engaño y la inutilidad del saber. Al mismo tiempo, la calavera interviene al espectador para integrarlo en el discurso.¹⁰⁷ Una de las obras que más referencia tiene a los libros es la *Alegoría de la Vanidad* de Valdés Leal. Se han reconocido muchos de ellos siendo éstos: *Repúblicas del mundo* de Fray Jerónimo Román, *Suma astrológica y arte para hacer pronóstico de los tiempos* de Antonio de Nájera, *Agricultura General* de Gabriel Alonso de Herrera, *Diálogo de la pintura* de Vicente Carducho, entre otros.¹⁰⁸

2) Las herramientas que aluden al progreso científico y del saber también están muy presentes. En el capítulo *Eclesiastés* (1: 18) puede leerse: "Donde abunda sabiduría

¹⁰⁴ IGLESIAS BENEDICTO, A., *Op. Cit.*, pág. 39-40.

¹⁰⁵ Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_de_Vald%C3%A9s_Leal

¹⁰⁶ SOTO CABA, V., *Los realismos en el arte barroco*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2016, pág. 322-323.

¹⁰⁷ IGLESIAS BENEDICTO, A., *Op. Cit.*, pág. 40.

¹⁰⁸ MARCAIDA LÓPEZ, J.R., *Arte y Ciencia en el Barroco español*, Madrid, Marcial Pons Ediciones de Historia, 2014, pág. 269-270.

abundan penas, y quién acumula ciencia, acumula dolor"¹⁰⁹ A través de estas pinturas era posible establecer en muchos casos la evolución de la ciencia y la técnica de la época, es decir el conocimiento científico, opuesto en gran parte al religioso. Éste se representaba generalmente mediante una esfera armilar, así como la aparición de una regla, un compás y un triángulo.



Figura 9. *Naturaleza Muerta Vanitas con Espinario*, Pieter Claesz, 1628, óleo sobre panel, (Rijkmuseum, Ámsterdam).¹¹⁰

3) Las artes plásticas tienen un marcado papel en la *vanitas*. Las representaciones de paletas, elementos y útiles de pintura así como retratos artísticos se debe al intento por reflejar las diferentes fases del aprendizaje artístico. En la obra *Naturaleza Muerta con Espinario*, Pieter Claesz muestra una gran cantidad de elementos de este tipo como una paleta de pintura, pinceles, un cuaderno con una pluma, un tintero etc.

Respecto al Espinario, se trata de una obra maestra helenística que se convirtió de inspiración para algunos artistas de los siglos XVII y XVIII que habían realizado el *Grand Tour* por Italia. Todos estos objetos aparecen pues Claesz los considera capacidades intelectuales que podrían llegar a provocar orgullo. En este siglo es cuando asistimos a la moderna concepción de Diego Velázquez de calificar a la pintura no solo como una destreza manual, sino también intelectual.¹¹¹ Antonio Pereda en su magistral obra *El sueño del Caballero* representa un caballete, una paleta con pinceles, y hasta una Venus aludiendo al arte de la escultura.

En todas las obras citadas hasta entonces aparecen también los elementos relacionados con los otros dos temas simbólicos de la existencia terrenal, los de la *vita practica* y *vita voluptuaria*:

La *vanitas*, que en un primer momento se disponía de forma sencilla con la representación de objetos cotidianos humildes (bodegones monocromos), poco a poco dio lugar a bodegones más fastuosos y lujosos, más ricos tanto en la composición como en los temas relacionados con la fama y el poder. Estos bodegones se conocieron como

¹⁰⁹ SÁNCHEZ LUQUE, M., "Las *vanitas* en los cinco sentidos de Bruegel: Olfato y Tacto, *Revista de Filología Románica*, Anejo V, 2007, pág. 300.

¹¹⁰ Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Naturaleza_muerta_vanitas_con_el_Spinario

¹¹¹ SÁNCHEZ, A., *Naturaleza muerta holandesa del Siglo XVII. Su simbolismo*, Trabajo Fin de Grado Arte, Universidad de Palermo, 2014, pág. 101-102.

bodegones ostentosos o *pronkstilleven*.¹¹² Para la restauradora del Museo del Prado Teresa Posada autora de *La mesa con arreglo de objetos y alimentos, una tipología del bodegón flamenco y holandés*, este enriquecimiento de los bodegones se debió a que estos devendrían *vanitas* ligadas a la inquietud provocada por la acumulación de bienes materiales. También destaca una autoafirmación patriótica en los distintos elementos garantes de las glorias militares y comerciales.¹¹³ Encontramos así, 4) armas y bruñidas armaduras con sus yelmos simbolizando las expansiones territoriales. Estos objetos protegen el cuerpo de las armas pero nunca de la muerte. Las espadas simbolizarían la justicia y el cumplimiento de ésta. 5) copas y otros elementos que ostentan riqueza y poder. Las primeras fueron cada vez más sofisticadas y lujosas, como vemos en la armadura del Espinario de Claesz o en la pistola del *El sueño del Caballero de Pereda*.

Los Países Bajos obtuvieron mucha riqueza por su vocación al comercio con los puertos de Amberes y de Ámsterdam como enclaves centrales en Europa. De esta forma en la *vanitas* suelen aparecer joyas, coronas (su forma circular simboliza el infinito y la perfección), báculos (quien lo porta tiene un poder superior sobre el resto en relación al cayado de Cristo), flores de lis (aluden a la Santísima Trinidad) etc. Muchos de estos elementos aludían a su vez a personajes políticos y religiosos ilustres.¹¹⁴

Por su parte, en el ámbito español, Antonio de Pereda fue propenso a representar lo pasajero del poder y la gloria. En su obra *Alegoría de la vanidad*, el ángel que preside la escena lleva un medallón de Carlos V en una mano, a la vez que señala con la otra un globo terráqueo. En el *Sueño del Caballero* se representan monedas, joyas, las cartas de una baraja, la corona y el laurel como idea de fortuna pero que carece de importancia pues se encuentran con una calavera en cuya inscripción pone: *Nihil Omne*, o lo que es lo mismo, "Todo es nada". Además, la composición de la obra es piramidal, pues los elementos se configuran en esta posición para detentar el poder absoluto.

La *vanitas* respondía también a temas relacionados con las alegorías de los sentidos. De esta forma comenzaba a establecerse una pintura que miraba por el placer y el divertimento. Si bien, siempre desde el sentido inevitable de la muerte. Estos elementos los englobamos dentro de la *vita voluptuaria*. Los sentidos se activaban directamente en los bodegones a cualquiera que los mirara. En gran medida, casi todos los anteriores

¹¹² SAMO TERRASA, A., *Fragilidad y Silencio. Objeto único e instalación*, Tipología del proyecto 4, Universidad politécnica de Valencia, 2013, pág. 13.

¹¹³ DEL REAL AMADO, J., *De la vida doméstica. Bodegones flamencos y holandeses del siglo XVII*, Madrid, Fundación Juan March, 2013, pág. 1.

¹¹⁴ RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, N., *Op. Cit.*, pág. 72-73.

elementos de las otras dos *vitas* tienen una influencia directa con los sentidos. Así, las flores suscitaban la capacidad olfativa, los libros y demás artes el sentido del tacto, el oído se motivaba con los instrumentos musicales, el gusto lo se activaba con los alimentos, y por último, la vista, como intermediaria entre todos los demás sentidos, se estimulaba con la propia contemplación del cuadro. Según Bryson la *vanitas* dota a los motivos cercanos y familiares de una "desfamiliarización" pues les otorga de una objetualidad dramática incluso excepcional que hace que los objetos no parezcan de este mundo.¹¹⁵



Figura 10. *El sueño del caballero*, detalle, Antonio de Pereda, 1650, óleo sobre lienzo, (Real Academia de Bellas Artes, Madrid, España)¹¹⁶.

Quiero recalcar el papel de la música y sus instrumentos en la composición de *vanitas*. El arte sonoro, aunque en desarrollo durante el siglo XVII, fue indeseado, en una parte, por asociarse con la vanidad, con la fugacidad del arte musical. Luis Robledo argumenta esta conexión con la siguiente frase: "El gemido del aire es la señal cierta de que nos encontramos en el reino de lo percedero".¹¹⁷ De esta forma, los elementos más representados son los laúdes, violines y flautas. La inclusión tanto de los instrumentos de viento como de cuerda se ha asociado a los caracteres masculinos de los primeros con los femeninos, las cuerdas, simbolizando la transitoriedad del amor. Por otra parte,

¹¹⁵ MARCAIDA LÓPEZ, J.R., *Op. Cit.*, pág. 265.

¹¹⁶ Fuente: <http://lamemoriadelarte.blogspot.com/2013/09/el-sueno-del-caballero-de-antonio-de.html>

¹¹⁷ CAÑAS PÉREZ, A., "La inutilidad del placer: la música y la vanidad de la vida, *Eikón Imago*, nº 9, 2016, pág. 106.

los instrumentos musicales representan la armonía y perfección en cuanto a facilitadores de un estado de tránsito meditabundo. Reflejan así un equilibrio entre la vida y la muerte representado con el arpa como símbolo del paso al más allá y con el cuerno vinculado al fin del mundo.¹¹⁹



Figura 11. *A Globe, A Casket of Jewels and Medallions, Books, A Hurdy-Gurdy, A Bagpipe, A Lute, A Violin, An Upturned Silver Tazza and Roemer, A Nautilus Shell, A Recorder, A Shawm, A Print with a Self-Portrait of the Artist and a Musical Score on a Draped Table, A Curtain Above*, Detalle, Edwaert Collier, 1625, óleo sobre lienzo, (Old Master & British Paintings Day Sale, London).¹¹⁸



Figura 12. *Naturaleza muerta con máscara, calavera, globo y popas de jabón*, Hendrick Andriessen, 1650-1655, óleo sobre lienzo, (Ashmolean Museum, Oxford, United Kingdom)¹²⁰.

Los otros dos grandes temas, mortalidad de la vida humana y resurrección de la vida eterna están representados por el esqueleto (estudiado ya a través de la calavera) y los relojes, velas, flores y pompas de jabón en el primer grupo, y por los lirios y espigas en el otro. Todos estos elementos aluden directamente a la muerte y al despiadado paso del tiempo. Las flores, al tener una corta vida simbolizan la marchitación del alma y de la carne, el reloj se convierte en la *vanitas* en el predicador del tiempo: "Tienen los príncipes embajadores y oradores para exponer a través de ellos dictámenes, y el Tiempo (gran príncipe, en verdad) tiene sus embajadores y

¹¹⁸Fuente: <https://www.christies.com/features/Collier-decoded-19-things-you-can-read-from-this-painting-6828-1.aspx>

¹¹⁹ RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, N., *Op. Cit.*, pág. 71.

¹²⁰ Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Hendrick_Andriessen

oradores con los que prescribe el término y fin de todos los cuerpos".¹²¹ Las antorchas y velas apagadas indican que el juego ha terminado y que por consiguiente la vida ha transcurrido. Las pomas de jabón son un caso especial en la iconografía de la *vanitas*. Aparecen por primera vez en la pintura en la década de los años veinte del siglo XVI en una obra de Albrecht Dürero. "*Vita quasi fumus bullula flosque perit*": "La vida parece como una pompa de jabón y como una flor".¹²²



Figura 13. Ampliación Ángel *El sueño del caballero*, Detalle, Antonio de Pereda, 1650, óleo sobre lienzo, (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España).¹²³

Por último, es de reseñar la figura del ángel en las obras de Pereda. Se trata de una figura admonitora pues advierte del engaño del mundo e interviene como mediador y mensajero divino del mismo. En la obra *Alegoría de la Vanidad* de Pereda el ángel levanta una especie de velo para señalar un cuadro que representa el Juicio Final. Por su parte, en *El sueño del Caballero*, el ángel sostiene una inscripción que pone: "*Aeterna pungit, cito volat et occidit*" que se traduce como "Eternamente hiera, vuela veloz y mata" en alusión al *tempus fugit*. Estas palabras aparecen junto al dibujo de un arco y una flecha. De él se deduce que el sol es nuestra referencia para medir el tiempo y las flechas las que marcan las horas y los minutos. Como observamos, cada *vanitas* es una virtud de detallismo.

Por último, es de reseñar la figura del ángel en las obras de Pereda. Se trata de una figura admonitora pues advierte del engaño del mundo e interviene como mediador y mensajero divino del mismo. En la obra *Alegoría de la Vanidad* de Pereda el ángel levanta una especie de velo para señalar un cuadro que representa el Juicio Final. Por su parte, en *El sueño del Caballero*, el ángel sostiene una inscripción que pone: "*Aeterna pungit, cito volat et occidit*" que se traduce como

¹²¹ ROBLEDO ESTAIRE, L., "El cuerpo como discurso: retórica, predicación y comunicación no verbal en Caramuel" en CERDAN, F (edit.), *La oratoria sagrada en el Siglo de Oro*, Toulouse, Editorial Criticón, 2002, pág. 151.

¹²² BIALOSTOCKI, J., *Op.Cit.*, pág. 195-196.

¹²³ Fuente: <http://lamemoriadelarte.blogspot.com/2013/09/el-sueno-del-caballero-de-antonio-de.html>

7. Conclusiones

Con todo lo expuesto hasta ahora, la pintura de *vanitas*, un tema eminentemente barroco desarrollado sobretodo en el siglo XVII, representa en una *imagen*, en un choque de temporalidades de forma y contenido, cualquier acción humana que simboliza la brevedad de la vida y la inutilidad de acumular bienes materiales. De esta forma, cualquier bodegón o *naturaleza muerta* es automáticamente una *vanitas* en cuanto que presenta esta idea.

Para darse cuenta de este engaño del mundo el hombre debe mirar (se) al espejo que produce el reflejo de la dualidad entre los objetos que representan glorias, triunfos y riquezas con los elementos destructivos. Así ante todo, la *vanitas* es dialéctica entre el bien y el mal, la virtud (prudencia) y el pecado, y la vida y la muerte.

Esta dialéctica entiende la vida como un teatro (*Theatrum mundi*) en donde cada individuo representa un papel que se iguala ante la inexorable presencia de la muerte. Según Maravall, mostraría un orden social que en la realidad sería complicado.¹²⁴ De esta forma Dios se conforma como el autor de la comedia, y el tiempo como el actor principal que cierra la obra. Hasta que la arena del reloj no termine la función seguirá representada en la *vanitas* como un engaño que prepara al hombre para el juicio de su alma con el último vestigio de eternidad, Dios.

Los pintores de *vanitas* ante ese carácter perecedero de todo intentan en cierta medida aferrarse a "la seguridad" de la obra, de la representación, produciéndose así, en todo momento, un juego entre la apariencia de las cosas representadas y la realidad de los objetos mismos. Esta tensión se encuentra implícita en la propia definición contradictoria de la *vanitas* pues en la aparente estabilidad de la representación se sujetan los elementos que componen la inestabilidad e inconsistencia de todo lo humano. Más aún cuando el preciosismo y belleza de las representaciones pictóricas consiguen igualar o incluso mejorar la condición efímera de los objetos y elementos representados. La *vanitas* es así una ironía, en donde el carácter ilusorio de la representación pictórica se transforma en angustia meditativa que ayuda a *desengañarse*. Se produce por tanto una autorreflexión tanto del contenido como de la forma, pues en esta última, el cuadro también presenta su esqueleto para que observemos el carácter ilusorio y fugaz de la representación. Las obras artísticas fueron

¹²⁴ VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, L., *Op. Cit.*, pág. 206.

de este modo realizadas como el reflejo de lo efímero lo que producía un proceso de desintegración y deconstrucción intrínseco a la propia obra que suscitaba una meditación a través de tres constructos, el del pintor, el de la obra y el del pintor haciendo la obra. Así, se establecía una dimensión temporal particular y singular, una especie de biografía artística que tiene en cuenta los niveles de temporalidad activos del hecho artístico que evidencian la cualidad temporal del arte. A través de una visión negativa del tiempo en cuanto agente destructor se dota a las *vanitas* de un sentido afirmativo a la vez que creativo del tiempo a través de los materiales. Con todo, el tiempo ya no se limita a ser simplemente el contenido simbólico del cuadro, sino el intermediario que implica la realización efectiva del significado de la obra.¹²⁵ En definitiva, la *vanitas* reflejaría el instante situado entre la certeza de lo aparente y la incertidumbre y temporalidad de lo real.

Para ello, hemos visto cómo la representación, aunque con un mismo fin, difiere, nos encontremos en el ámbito protestante o católico. Los pintores holandeses, desde unas composiciones aparentemente sencillas, sin descuidar la colocación y disposición de los elementos, y con el uso primordial de la luz y la sombra, reflexionan sobre el efecto producido por parte de ésta en las diferentes superficies. De esta forma, se refieren a la temporalidad de la vida y del placer en su reflejo caduco de los objetos. Por su parte, los pintores españoles intentan transmitir un mensaje de vanidad y transitoriedad entre el equilibrio de la meditación y contemplación pausada de la muerte (de ahí la figura humana) y los elementos y motivos macabros de la representación, que dotan al cuadro de un marcado carácter dramático y sobrecogedor.¹²⁶

¹²⁵ GONZÁLEZ, C., "Arte, tiempo y performatividad. Un comentario sobre las *vanitas* contemporáneas, *FAKTA Teoría del arte y crítica cultural*, 2014, pág. 10.

¹²⁶ MARCAIDA LÓPEZ, J.R., *Op. Cit.*, pág. 269.

8. BIBLIOGRAFÍA

ACCATINO, S. "Naturalezas Muertas, Vanitas", *El Mercurio*, 12 de noviembre de 2000, pág. 1-9.

ANDRÉS PALOS, E., "La cultura de lo macabro en el Barroco español: las *vanitas* de la Seo de Zaragoza y la personificación de la muerte a través de la pintura del Siglo de Oro" en Castán, A. y Lomba, C. (edits.) *Eros y Thánatos, reflexiones sobre el gusto III*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017, pág. 419-432.

BERGSTROM, I., *Dutch still-life painting in the seventeenth century*, London, Faber and Faber, 1957.

BIALOSTOCKI, J., *Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, Barral Editores, 1973.

BUENO DÍAZ, J.L., *El Ilusionismo persistente. Cuestionamientos de la representación pictórica en el arte contemporáneo*, Tesis Doctoral, Universidad de Vigo, 2017.

CANGI, A., "De la naturaleza de las cosas", *Hambre, espacio cine experimental*, 2014, pág. 1-13.

CAÑAS PÉREZ, A., "La inutilidad del placer: la música y la vanidad de la vida", *Eikón Imago*, nº 9, 2016, pág. 97-112.

CHECA, F., *El Barroco*, Madrid, Ediciones Istmo, 1989.

DAUDY, P., *El siglo XVII*, Madrid, Editorial Aguilar, 1970.

DE BARRANCO CORTÉS, M.T., "Medioevo: Aurora de la Modernidad", *Revista Nordeste 2da. Época*, nº12, 2000, pág. 67-126.

DE EUGENIO PÉREZ, G., *La presentación de la persona en el espacio social a finales del siglo XVIII: máscaras, decoro y cosmético*, Tesis Doctoral, Universidad Carlos III de Madrid, 2011.

DEL REAL AMADO, J., *De la vida doméstica. Bodegones flamencos y holandeses del siglo XVII*, Madrid, Fundación Juan March, 2013.

FERNÁNDEZ FARIÑA, A., *Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*, Vigo, Diputación de Pontevedra, 2010.

FERRERAS, J., *Los diálogos humanísticos del siglo XVI en lengua castellana*, Murcia, Universidad de Murcia, 2008.

GALLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, Cátedra, 1996.

- GARCÍA HINAJOSA., *Simbolismo, Religiosidad y Ritual barroco. La muerte en el siglo XVII*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2013.
- GARCÍA HINOJOSA, P., *Simbolismo, religiosidad y ritual barroco. La muerte en Teruel en el siglo XVII*. Tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza, 2010.
- GARCÍA MAHÍQUES, R., "La emblemática y el problema de la interpretación icónica: el caso de las *vanitas*" en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, Instituto de Turolenses, 1991, pág. 59-92.
- GARCÍA MAHÍQUES, R., *Iconografía e Iconología. Cuestiones de método*, Vol 2, Madrid, Ediciones Encuentro, 2009.
- GOMBRICH, E.H., *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1968.
- GONZÁLEZ GARCÍA, C., *Artefactos temporales: el uso del tiempo como material en las prácticas artísticas contemporáneas*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.
- GONZÁLEZ GARCÍA, J.M., "Metáforas e ironías de la identidad barroca" en *Las encrucijadas de la diversidad cultural*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 2005, pág. 139-158.
- GONZÁLEZ GARCÍA, R., *Interferencias: influencia de otros medios icónicos en la estética de la pintura*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- GONZÁLEZ, C., "Arte, tiempo y performatividad. Un comentario sobre las *vanitas* contemporáneas, *FAKTA Teoría del arte y crítica cultural*, 2014, pág. 1-11.
- HERNÁNDEZ SOTELO, A., "Reseña de Era Melancólica: figuras del imaginario barroco de Fernando Rodríguez de la Flor, *Fronteras de la Historia*, vol 14, nº 2, 2009, pág. 395-400.
- IGLESIAS BENEDICTO, A., *La idea del desengaño y la pintura de vanitas de Antonio Pereda*, Trabajo Fin de Grado, Universidad de Barcelona, 2013.
- JUÁREZ DÍAZ, A., *El ángel admonitorio en las pinturas de vanidades del Siglo de Oro*, Trabajo de fin de Grado, Universitat de Girona, 2013-2014.
- KUZMINA, E., "El espejo: un misterio desde cuatro contigüidades", *Escritura e imagen*, vol 9, 2013, pág. 155-189.
- LENARDUZZI, V. "Direcciones múltiples. Algunos recorridos por el pensamiento de Benjamin", *Revista Anthropos*, nº 225, 2009, pág. 100-111.
- MARCAIDA LÓPEZ, J.R., *Arte y Ciencia en el Barroco español*, Madrid, Marcial Pons Ediciones de Historia, 2014.

MARCAIDA, J. y PIMENTEL, J., "¿Naturalezas muertas o vivas?", *RCUB*, nº 2, 2014, pág. 151-167.

MARTÍNEZ BURGOS, P., "La meditación de la muerte en los penitentes de la pintura española del siglo de oro. Ascetas, melancólicos y místicos", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII Historia del Arte, nº 12, 1999, pág. 149-172.

MUIR. E., *Fiesta y Rito en la Europa Moderna*. Madrid, Editorial Complutense, 2009. pág. 151-167.

NIEREMBERG, J.E. *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno, crisol de desengaños*, Amberes, Edición Nueva Impression, 1746.

ORTIZ, J.A., "Emblemas de muerte y vanidad: del cráneo barroco al cráneo contemporáneo", *Actas del VIII Congreso de la Sociedad Española de Emblemática*, Madrid, Turpin Editores, Universidad Complutense, 2011, pág. 411-418.

PATRICIA PULICHE BADIÉL, A., *Vanitas: sobre los motivos visuales del género pictórico como insumo para la creación de un libro álbum*, Santiago de Cali, Tesis Doctoral Diseñador Gráfico, Universidad del Valle, 2015.

POSADA KUBISSA, T., *De la vida doméstica. Bodegones flamencos y holandeses del siglo XVII*, Fundación Juan March, Madrid, 2013.

RIAÑO, S.E., "Pesimismo y Hedonismo en la Antigüedad", *Consummatum Est*, nº1, 2012, pág. 1-35.

RIOSECO, GÓMEZ, M., *Anguita 20/20*, Chile, Editorial Universitaria, 2012.

ROBLEDO ESTAIRE, L., "El cuerpo como discurso: retórica, predicación y comunicación no verbal en Caramuel" en Cerdan, F (edit.), *La oratoria sagrada en el Siglo de Oro*, Toulouse, Editorial Criticón, 2002, pág. 84-164.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*, Madrid, Akal, 2012.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., "La sombra del Eclesiastés es alargada: "Vanitas" y deconstrucción de la idea de mundo en la emblemática española hacia 1580 en Zafra Molina, R. y Azanza López, J.J. (coords.), *Emblemática aurea: la emblemática en el arte y la literatura del siglo de oro*, Madrid, Akal, 2000, pág. 337-352.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., "De la "Tabula Rosa" al negro infinito: arte y absoluto" en *A qué llamamos arte. El criterio estético*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, pág. 139-168.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR., *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, N., *La naturaleza muerta en la época moderna. Tipos e iconografías*, Trabajo Fin de Grado en Historia del Arte, Universidad de la Laguna, 2015-2016.

RUIZ DE SAMANIEGO, A., "El tiempo de un bodegón", *Exit: imagen y cultura*, nº 18, 2005, pág. 24.

SAMO TERRASA, A., *Fragilidad y Silencio. Objeto único e instalación*, Tipología del proyecto 4, Universidad politécnica de Valencia, 2013.

SÁNCHEZ LUQUE, M., "Las *vanitas* en los cinco sentidos de Bruegel: Olfato y Tacto", *Revista de Filología Románica*, Anejo V, 2007, pág. 296-304.

SÁNCHEZ ORITÍZ DE URBINA, R., "La recepción de la obra de arte" en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol 2, Madrid, Editores Visor, 1996, pág. 170-185.

SÁNCHEZ, A., *Naturaleza muerta holandesa del Siglo XVII. Su simbolismo*, Trabajo Fin de Grado Arte, Universidad de Palermo, 2014.

SCHNEIDER, N., *Naturaleza muerta. Apariencia real y sentido alegórico de las cosas. La naturaleza muerta en la edad temprana*, Colonia, Taschen, 1992.

SEBASTIÁN, S. *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

SOTO CABA, V., *Los realismos en el arte barroco*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2016.

STECHEER, M., "La muerte como vanidad" en *II Jornadas estudiantiles de Investigación en disciplinas artísticas y proyectuales*, La Plata, Universidad Nacional de la Plata, 2016, pág. 1-9.

STERLING, CH., *La nature morte de l'antiquité a nos jours*, París, Éditions Pierre Tisné, 1959.

STOICHITA, V.I., *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000.

VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, L., *Vanitas, retórica visual de la mirada*, Madrid, Encuentro, 2011.

WON PÉREZ, O.A., *Irrepetible. Sobre la representación pictórica de una misma imagen múltiples veces*, Tesis Doctoral Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2008.

ZIEGLER, M.M., "Meditación sobre la muerte en la pintura barroca", *Cuadernos Unimetanos*, nº2, 2010, pág. 24-29.

9. ÍNDICE DE IMÁGENES

FIGURA 1: *La Danza de la muerte*, pág. 10.

FIGURA 2: *Vanitas: Still-Life with a Feather Fan*, pág. 14.

FIGURA 3: *El Theatrum Mundi*, pág. 18.

FIGURA 4: *Vanitas* de Cornelius Gijsbrechts, pág. 26.

FIGURA 5: *Vanitas with violin and glass ball* de Pieter Claesz, pág. 33.

FIGURA 6: *Vanitas-Still Life* de Pieter Claesz, pág. 34.

FIGURA 7: *Alegoría de la vanidad* de Antonio de Pereda, pág. 34

FIGURA 8: *Alegoría de la vanidad* de Valdés Leal, pág. 35.

FIGURA 9: *Naturaleza Muerta Vanitas con Espinario*, pág. 36

FIGURA 10: *El sueño del caballero*, detalle, de Antonio de Pereda, pág. 38.

FIGURA 11: *A Globe, A Casket of Jewels and Medallions, Books, A Hurdy-Gurdy, A Bagpipe, A Lute, A Violin, An Upturned Silver Tazza and Roemer, A Nautilus Shell, A Recorder, A Shawm, A Print with a Self-Portrait of the Artist and a Musical Score on a Draped Table, A Curtain Above*, detalle, de Edward Collier, pág. 39.

FIGURA 12: *Naturaleza muerta con máscara, calavera, globo y pompas de jabón* de Hendrick Andriessen, pág. 40

FIGURA 13: *El sueño del caballero*, detalle Ángel, pág. 40.