



---

# Elogio a los objetos en la pintura europea del siglo XVII

---

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER



**Tamara Toledo Morales**

Tutor:

Dr. Carlos Javier Castro Brunetto

MÁSTER EN TEORÍA E HISTORIA DEL ARTE Y GESTIÓN CULTURAL

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

CURSO: 2019-2020

*Atrévase a mirar las cosas superfluas, para tentar y seducir su propia vista, que rebasan con creces el moderado y necesario uso y el piadoso significado que deben tener...*

Citado por M. Puig Costa en *Sobre el Coleccionismo. Introducción a la historia.*

## Índice

1. Introducción.....	3
2. Una cuestión holandesa.....	4
2.1. La afirmación de la vida corriente.....	4
2.2. El interior concebido como microcosmos.....	6
2.3. Abundancia.....	8
2.4. Orden.....	13
2.5. Desorden.....	15
2.6. Piezas de banquete o « <i>pronkstilleven</i> ».....	16
2.7. Deshechos.....	20
2.8. Desengaño.....	21
3. Los objetos hablan.....	25
3.1. Simbolismo latente.....	26
3.2. La mirada dirigida hacia el objeto.....	28
3.3. Los objetos nos retratan.....	32
3.3.1. La mesa.....	33
3.3.2. El reloj.....	34
3.3.3. El espejo.....	37
3.3.4. La cortina.....	40
3.3.5. La silla.....	43
3.3.6. La columna.....	44
3.3.7. El orbe.....	45
3.3.8. Atributos de lo divino.....	48
4. Un mensaje oculto.....	54
5. El coleccionismo. De objeto de uso a objeto artístico.....	64
6. Conclusiones.....	70
7. Bibliografía.....	72

## 1. Introducción

Este trabajo se ha planteado como objetivo fundamental hacer una breve aproximación al estudio de la teoría y el valor del objeto en la pintura, comprendiendo obras de diversos países, en su mayoría correspondientes al Siglo de Oro holandés y español. La presencia de los objetos en el arte se convierte en una condición frecuente para esta época. Son naturales de este periodo las *vanitas* y los bodegones, géneros donde el objeto alcanzó su mayor protagonismo. *Elogio a los objetos en la pintura europea del siglo XVII* pretende explicar la oscura moral del Siglo de Oro reflejada en la representación de los objetos, empleados muchas veces como agentes moralizantes contra lo mundano o, por el contrario, como símbolos del poder divino. Al mismo tiempo, plantea una reflexión estética sobre el objeto, tratando de superar su estado realista y tangible para transformar su discurso en arte; pues de acuerdo con Biagio D'Angelo, «los objetos son un problema estético: cosas muertas que vale la pena vivir, que aspiran a ser contempladas, recordando la vanidad de todo» (D'Angelo, 2016). Por tanto, la pintura pone de manifiesto el poder mediador del objeto; las sugestivas conexiones entre lo material y lo metafísico. Desde la Antigüedad, han sido un medio de comunicación entre los mortales y sus divinidades. Además de ser parte de la cotidianeidad del sujeto, los objetos como fenómeno, cuestionan los logotipos de visibilidad.

En cuanto a la metodología, se ha tomado como punto de partida Holanda para analizar el discurso estético y moral de los objetos. Puede decirse que la afirmación de la vida corriente es un mérito que sin duda corresponde al territorio neerlandés. De acuerdo con Hegel: «A ningún otro pueblo se le habría ocurrido crear obras de arte cuyo contenido fueran objetos en apariencia tan banales y corrientes como los que aparecen en sus cuadros» (Todorov, 2013, pág. 24). Y ello se debe según Todorov, a la historia del País. Desde el siglo XVI, los géneros considerados hasta entonces de menor envergadura fueron afirmándose progresivamente en los Países Bajos. Lo accesorio adquiere en estos momentos un estatus de lo esencial, pasando de estar subordinado a ser autónomo y pese a que el marco social seguía siendo cristiano, a partir de entonces no sería necesario representar a los personajes bíblicos para manifestar un mensaje religioso, el mensaje ahora podría esconderse en cualquier objeto, paisaje o escena de la vida cotidiana. Como dijo Malraux: «Lo que Holanda inventó no fue cómo colocar un pescado en un plato, sino que ese plato de pescado dejara de ser la comida de los apóstoles» (Todorov, 2013, pág.

11). Por otro lado, en el presente trabajo abundarán los retratos de los Habsburgo. Esta inclinación hacia la Casa de Austria se debe a su importante papel como iniciadores de todo un programa iconográfico, donde objetos y elementos –emblemas, empresas, jeroglíficos, divisas, atributos, símbolos y alegorías– servían de vehículos para difundir el discurso y la nueva imagen del Rey y de su poder.

La selección de las obras responde a un proceder por eliminación en función de la importancia del objeto en la obra, de su significación, de la calidad técnica y estética y por último, de la «identificación proyectiva» (Todorov, 2013, pág. 78), que se establece entre el pintor del siglo XVII y el espectador del siglo XXI, invitándolo a dialogar con los objetos.

Una vez planteados los principios que regulan la estética del objeto, se ha reparado en el carácter iconológico e iconográfico del mismo a partir de seis temas concretos: *Los objetos hablan*, *Simbolismo latente*; *La mirada dirigida hacia el objeto*, *Los objetos nos retratan*, *Un mensaje oculto* y *El coleccionismo. De objeto de uso a objeto artístico*. En esta segunda parte del estudio las obras seleccionadas representan un discurso social, que no deja de estar en consonancia con la realidad del siglo XVII. Guy de Tevarent habla de un lenguaje perdido, por ello se piensa haber conseguido en estas páginas, a través del *ilusorio realismo* de la pintura seiscentista, –sacra o profana, pero basada en una aparente afición al natural–, los valores de una sociedad depositados en el objeto, que sin duda es injusto ignorar, aunque no coincidan con los nuestros (Gállego, 1984, pág. 232).

## 2. Una cuestión holandesa

### 2.1. La afirmación de la vida corriente

¿Qué se entiende por *vida corriente*? Taylor emplea el término para referirse a «esos aspectos de la vida humana que conciernen a la producción y la reproducción, es decir, el trabajo y la manufactura de cosas necesarias para la vida, y nuestra vida como seres sexuales, incluyendo en ello el matrimonio y la familia» (Bozal, 2002, pág. 106). A su vez, señala Valeriano Bozal que la Reforma supuso un giro fundamental en todos los sentidos, pues significó la *afirmación de la vida corriente*, enfrentándose así a los ideales católico-romanos tradicionales y a la herencia medieval, que consideraban el espacio

sagrado y por tanto a sus instituciones como mediadores entre el hombre y Dios. Ahora bien, lejos de eso, Bozal afirma que, a partir de entonces, la vida cotidiana se concibe como el ámbito en el que lo sagrado puede darse. En palabras de Taylor: «es el lugar de la vida buena desde una esfera especial de actividades superiores hasta llegar a situarlo en el seno de la *vida misma*» (Bozal, 2002, pág. 107). Por tanto, el modelo que plantea el calvinismo no consiste en alejarse de la vida cotidiana, sino en santificarla a través de hombres y mujeres piadosos. Consecuentemente, todo ello supuso una transformación en el modo de considerar la, hasta ese momento, *vida profana*. Taylor considera que la negación de cualquier forma de vida especial, así como la negación del lugar privilegiado de lo sagrado, supuso la disolución de las fronteras que separaban lo sagrado y lo profano, afirmando con ello su «interpretación». Una cuestión, que la pintura de género hará suya.

No obstante, Bozal insiste en que este placer que puede sentir el espectador al contemplar la representación de la vida corriente no debe ser entendido como un antecedente del pintoresquismo<sup>1</sup>, sino como una santificación de la vida profana, así como de los elementos que la conforman. Lejos de las alegorías barrocas, en el caso de los pintores holandeses, han de representar dicha vida corriente de la manera más verista posible, por otra parte, han de hacerlo de manera que se evidencie su santificación, representando tanto sus virtudes como sus vicios, así lo afirma Bozal:

La actividad del artista es fiel trasunto de la piedad del puritano: éste debe acoger todos los dones que Dios le ha dado, es decir el mundo cotidiano, pero debe hacerlo de modo y manera que nunca dejen de ser dones de Dios que merece disfrutar con su piedad. El matrimonio y la sexualidad, la actividad productiva, el trabajo, la vida confortable deben ser santificados, aceptados y no rechazados, pero el corazón estará en otro lugar. La existencia del puritano se desenvuelve en el marco de esa tensión: la santificación de lo corriente (Bozal, 2002, pág. 108).

Lo cierto es que en las pinturas de género subyace la complejidad de plasmar la relación entre la vida corriente y lo sagrado. Así lo asegura Bozal cuando dice que la utilización de motivos simbólicos era el procedimiento más sencillo y convencional, pero también aludían a *otra* realidad distinta de la representada. Por tanto, al mismo tiempo que identifica, también genera cierta distancia. De manera que «el símbolo puede eliminar lo corriente del motivo para que brille sólo lo sagrado» (Bozal, 2002, pág. 109). En este

<sup>1</sup> «El pintoresquismo se funda en el agrado que producen la diversidad y viveza de lo cotidiano, el pintoresquismo es, utilizando una terminología antigua, un ‘placer profano’» (Bozal, 2002, pág. 107).

sentido, el barroco católico es el maestro en este planteamiento, por ello Bozal recomienda *sospechar* del realismo excesivo cuando este no es claramente trascendental:

Aquel que contempla una flor marchita no debe ver la flor marchita sino la temporalidad y la muerte, la vanidad de las cosas del mundo, la vanidad de la belleza material... Por el contrario, el reformado que contempla esa flor debe ver la flor y *a la vez* esa vanidad, ésta no debe eliminar aquella (Bozal, 2002, pág. 109).

El autor considera que la pintura de De Hooch responde a la necesidad de crear un mundo corriente santificado que obliga a contemplar los símbolos con cierta simultaneidad, y como sucede también en la pintura de Vermeer, destaca la atmósfera de quietud y santificación que envuelve a las personas y a las cosas. Resulta cuanto menos curioso que Bozal emplee términos como «motivos» o «cuerpos extraños» para referirse a los objetos inmersos en las composiciones de los maestros holandeses. Además, debemos tener en cuenta que, dentro de este género pictórico, abundaron las diferencias entre las diversas tendencias reformistas, mas conviene señalar que la elevación de la pintura de género no hubiese sido posible sin la incursión en ella de pintores como Hals, Vermeer, De Hooch o Rembrandt. El auge que esta tradición alcanza en la década de 1650 no se debe estrictamente a una cuestión costumbrista que se aprovecha para adoctrinar moralmente a la sociedad, tampoco es una cuestión rigurosamente pintoresquista o simbolista, sino más bien un ejercicio llevado a cabo por parte de artistas como los ya citados, lo que elevó al género a su más alta valoración.

## 2.2. El interior concebido como microcosmos

La relación que existe entre espacio y objeto constituye un vínculo complementario, es por ello por lo que resulta fundamental detenerse en la concepción espacial para posteriormente entender al objeto o a los objetos presentes en las composiciones. Bozal considera a Pieter de Hooch el maestro de dicha concepción espacial y de las relaciones espaciales. Recordemos que el espacio en estos interiores se convierte en *lugar*, es decir, este queda acotado y contiene personas y objetos. Resultaba necesario que el espacio quedara bien definido puesto que era condición para la representación de la vida corriente, de no haber sido así, afirma Bozal, estas pinturas carecerían de verosimilitud:

La representación del espacio-lugar en la que se afanan los pintores de Delft, [...] no es una cuestión estrictamente gráfica. Los lugares conectan unos con otros formando un todo cuyos límites nunca podremos llegar a ver, pero que indudablemente existen: otros lugares para otros objetos y otras personas. Éstas, aquellos, ocupan, a su vez, una posición, un lugar determinado que la perspectiva fija con precisión y la luz se encarga de destacar. Los recursos plásticos [...] construyen esa realidad cotidiana santificada y nos propone una mirada sobre el mundo (Bozal, 2002, pág. 133).

A lo que añade más adelante:

El espacio es allí donde están las figuras, pero éstas suelen tener gran importancia, al igual que los objetos. El espectador se *entretiene* en distinguir la anécdota, apreciar las particularidades de las escenas, de las figuras y los objetos que en ellas se encuentran. Es cierto que percibe con claridad la condición del interior en el que la escena se desarrolla – una sala, el comedor, una taberna, el dormitorio, la cocina, el taller...–, mas para ello dispone de elementos que sirven a la narración: los muebles, los objetos ornamentales, cacharros de todo tipo, tapices y cuadros, manteles, utensilios... Son estos motivos los que distraen la atención del espectador, mientras que la disposición espacial pasa, en su convencionalidad, a segundo plano. En muchas de estas pinturas de género se incluyen lecciones morales, pero no es extraño que la “lección” retroceda a segundo plano dada la riqueza y el valor de la anécdota pintoresca. El ambiente representado, la atmósfera general de la escena remiten tanto o más al agrado y al reconocimiento que a la moralidad (Bozal, 2002, págs. 139-140).

Incluso las acciones más ínfimas o inmorales quedan santificadas en estas composiciones al estar bañadas por esa atmósfera gloriosa. La glorificación de lo que se representa armoniza con el significado general: la afirmación del mundo, de la vida terrenal. Tal y como sostiene Taine, el caso de la pintura holandesa es particular porque se debe al instinto nacional, algo que la determina doblemente porque se representa de manera realista a personas, espacios y objetos que también lo son. Sin embargo, ello no hace que se desprenda de lo ideal que ya es innato a las cosas en sí, tal y como existen, pues «no es necesario transformarlos para ennoblecerlos. Su existencia basta para que sean dignos de interés» (Todorov, 2013: 35).

Posiblemente ese interés por volcarse el interior doméstico se deba en parte al pensamiento barroco cristiano, donde la práctica de la introspección era necesaria para conocer la verdad de la existencia: que es mortal. De acuerdo con Luis Vives-Ferrándiz:

El precepto *nosce te ipsum* estuvo vigente desde la Antigüedad hasta la Edad Moderna, siendo empleado por autores de diverso género, paganos o cristianos, filósofos o retóricos, que no sólo se limitaron a repetir el sentido de la frase en sus respectivos textos sino que, como ha señalado Courcelle, la encuadraron en sus propias perspectivas de pensamiento para proponer nuevas interpretaciones (Ferrándiz Sánchez, 2011, pág. 289).

En este mismo sentido, Diógenes Laercio señala que Sócrates sugería a los jóvenes el uso del espejo para adecuar su comportamiento a su apariencia exterior, insistiendo en que el autoconocimiento es el punto de partida de la propia conducta: «exhortaba a los jóvenes a que se mirasen frecuentemente al espejo, a fin de hacerse dignos de la belleza, si la tenían; y si eran feos, para que disimulasen la fealdad con la sabiduría» (Ferrándiz Sánchez, 2011, pág. 291). De la misma manera, la pintura holandesa del Siglo de Oro inició el camino hacia la introspección distinguiendo claramente dos polos, la «casa» y el «mundo»:

La quietud del interior contrasta con el tumulto que se introduce por la puerta abierta. Fuera reinan los conflictos, y dentro la paz. Fuera puede uno enriquecerse, pero dentro se purifica. [...] La casa es la encarnación de la comunidad ideal, jerarquizada y solidaria, y a la vez del recogimiento individual. Por eso todo lo relativo a la casa particular tiene tintes favorables (Todorov, 2013, pág. 27).

Tal y como se ha mencionado, Sócrates reconocía las debilidades y la ambivalencia del ser humano. Esa doble cara se ve igualmente aceptada por la pintura holandesa, que no niega ni las virtudes ni los vicios, sino que «los trasciende en alegría ante la existencia del mundo» (Todorov, 2013, pág. 73). Paradójicamente, ambas actitudes están relacionadas no sólo por ser contrarias, sino también por la complementariedad que fortalece sus significados.

### 2.3. Abundancia

Resulta necesario tener en cuenta, en primer lugar, el concepto de *abundancia* para comprender la compleja presencia de los objetos en interiores y bodegones holandeses. En las sociedades pre o protoindustriales el lujo está relacionado con las ideas de prodigalidad y derroche, al menos así lo asegura Norman Bryson en su obra *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Pues mientras las sociedades y las economías dependan de los ciclos agrarios de carestía y abundancia, y sean incapaces de generar el excedente necesario para sustentar el desarrollo de la industria, la inversión de la riqueza sobrante se destina al lujo y a la ostentación. Ahora bien, en el Siglo de Oro, todo ello se basa en el discurso de la ética, que mide la riqueza según la conducta moral, de manera que, tal y como asegura Bryson: «el ‘lujo’ nunca puede deshacerse de sus lazos con su pasado medieval, con la idea de la psicomaquia, la

batalla del alma contra los pecados mortales, *luxuria, superbia, vanagloria, voluptas, cupiditas*» (Bryson, 2005, pág. 101).

La primera sociedad europea que sufrió el problema del excedente masivo de provisiones fue la de los Países Bajos, concretamente durante el momento de su ascensión y liberación del dominio español, un periodo comprendido entre 1608 hasta la década de los setenta del siglo XVII. Durante esta época, los Países Bajos se convirtieron en la nación más rica del mundo occidental. Su economía era aún preindustrial, concretamente se trataba de un imperio mercantil que obtenía su inmensurable riqueza gracias al comercio, y de su monopolio proveniente en su casi totalidad del transporte naviero europeo; de sus dominios coloniales en las Indias Orientales y Occidentales; del éxito de sus bancos y sobre todo de la energía de su reducida población. No obstante, el autor asegura que los holandeses no poseían la maquinaria completa para integrar el consumo en la economía general, además carecían de los mecanismos necesarios para la absorción de la riqueza sobrante que por el contrario si poseían otras sociedades europeas:

Por una razón, los Países Bajos no tenían tradiciones establecidas de vida cortesana, de la clase que haría de Versalles un canal tan importante para la riqueza sobrante de Francia, o que en el Japón contemporáneo mantenía a la mitad de la población de Edo trabajando para abastecer las necesidades de la nobleza japonesa. Los Países Bajos también carecían de las tradiciones de munificencia civil que hicieron brillantes las ciudades-estado italianas [...]. Y la Reforma había acabado con el poder de la Iglesia para desviar la riqueza nacional hacia sus propias arcas y sus propios programas de mecenazgo artístico (Bryson, 2005, pág. 104).

A lo que añade Simon Schama: «la sociedad holandesa se hallaba en la curiosa posición de haber adquirido un inmenso excedente de riqueza nacional, pero con pocas tradiciones culturales que permitieran su gasto» (Bryson, 2005, pág. 104). Se puede decir que las únicas tradiciones que poseían con respecto al trato de la riqueza sobrante databan de su pasado inmediato. Estas se basaban en los antiguos discursos sobre la abundancia que interpretaban la riqueza a través de categorías morales. Y es que las líneas generales de esta interpretación tradicional se pueden ver reflejadas en la obra de Pieter Bruegel el Viejo, concretamente en *La batalla entre el Carnaval y la Cuaresma* [fig.1], que viene a ser una metáfora de la batalla entre la austeridad y la avaricia: «El año es regulado por un ciclo de desenfreno y racionamiento que garantiza que los frutos de la tierra se extiendan de modo uniforme, ya sea apilando montones de alimentos sobre las crujientes tablas o

escatimando una comida de arenques y pan» (Bryson, 2005, pág. 105). Es decir, los márgenes entre escasez y abundancia estaban íntimamente relacionados en un momento en el que aún el ciclo agrícola no se había desarrollado hasta el punto de generar un excedente permanente para todo el año. La población se enfrentaba a ello de manera comunal, regulando este ritmo estacional de manera local, pues para Bryson:

El bienestar de la sociedad depende de su capacidad para someterse a una moral general de consumo y abstinencia. Y evidentemente es una ética comunal más que privada. Cuando llega la abundancia, es la de la tierra, para la gente que vive de la tierra; un banquete del mundo, más que la opulencia de mesas privadas (Bryson, 2005, pág. 105).

Bryson afirma también que gran parte de la complejidad del bodegón holandés proviene por un lado de la ética tradicional regida por la comunidad, que gira en torno a la riqueza y a la pobreza compartidas, y la ética privada del individuo propietario de bienes.



Fig.1. Pieter Brueghel el Viejo, *La batalla entre el Carnaval y la Cuaresma*, 1559, Kunsthistorisches Museum, Viena.

Sin embargo, la representación moral que Brueghel lleva a cabo en esta pintura va mucho más allá. Bryson quiere ver en esta obra a «la humanidad vista a través de los ojos

de la condescendencia de clase e incluso el odio de la clase», un «apetito» que afecta a todas las clases sociales y que se convierte en un estado universal. «Es una caricatura a la prehumanidad» que reconoce y afirma ambos impulsos sociales, tal y como señala el autor (Bryson, 2005, pág. 105). Lo cierto es que resultó difícil que tal sabiduría tradicional sobreviviese al periodo de bonanza que atravesaron los Países Bajos. En palabras de Bryson:

A la marea creciente de capital, los Países Bajos sólo podían promocionarle una salida: el espacio doméstico. Y las transformaciones del interior holandés de esta época son absolutamente espectaculares. En el extranjero, el estereotipo del holandés era el «ahorrador de una cáscara de huevo» (Bryson, 2005, pág. 108).

A lo que añade Mandeville:

Son extravagantes hasta el disparate. En otros países puedes encontrar majestuosas cortes y palacios, lo cual nadie espera de un Estado en el que se ve tanta igualdad como en Holanda; pero en toda Europa no hallarás edificios privados tan suntuosamente magníficos como las casas de muchísimos comerciantes y las de otros caballeros de Amsterdam, y en algunas grandes ciudades de esa pequeña provincia, y en la mayoría de las que allí se construyen, invierten una mayor proporción de sus fortunas en las casas que habitan que ningún otro pueblo de la tierra (Bryson, 2005, pág. 108).



Fig.2. Pieter de Hooch, *Interior*, 1658, National Gallery, Londres.

En este sentido resulta interesante que las pinturas de Pieter de Hooch realizadas en los años cincuenta del siglo XVII retraten indicios de una vida austera que se puede ver reflejado en las baldosas sencillas, en las paredes encaladas, en la escasez de objetos; en la modestia de los ropajes o la discreción de los accesorios [fig.2]. Sin embargo, las pinturas realizadas en la década de los setenta, como por ejemplo *Los jugadores de cartas* [fig.3] reflejan todo lo contrario, el suelo está hecho de mármol con incrustaciones; las paredes encaladas han sido revestidas de tapices de seda y lana damascados. El tapiz que cubre la mesa es de origen oriental; la chimenea está flanqueada por columnas de mármol, y la muchacha que posa junto a ella porta un rico vestido al nuevo estilo francés, acompañado de pendientes de perlas y un elaborado peinado.



Fig.3. Pieter de Hooch, *Los jugadores de cartas*, 1663-1665, Musée du Louvre, París.

El bodegón holandés es visto por Bryson como un diálogo entre esa nueva sociedad opulenta y todos sus bienes materiales. Actúa como reflejo de la riqueza y la sociedad que la produjo, un reflejo que conlleva toda una serie de planteamientos que conducen a ver y a entender el fenómeno de la abundancia. El autor se basa en la pintura floral para explicar esta teoría, que vendría a oponerse a la idea de *locus amoenus*:

Las pinturas de flores holandesas no son pastorales e incluso son antipastorales por cuanto las flores elegidas para ser representadas son las que requieren para su existencia un alto grado de sofisticación hortícola. No son pastorales sino geórgicas: todo es trabajo. Las pinturas no suscitan en la mente asociaciones con alguna estación en particular: al contrario, unen de forma llamativa variedades que florecen en diferentes épocas del año. [...] La pintura final es una colección de estudios, [...]. Aquí se detecta un cierto rechazo del tiempo natural y de la temporalidad que aísla las pinturas de su registro lírico potencial. [...] La simultánea perfección de tantas flores de estaciones distintas destierra la dimensión del tiempo y rompe los límites entre el hombre y los ciclos de la naturaleza. [...] Lo que se está explorando es el poder de la técnica [...] para sobrepasar las limitaciones del mundo natural (Bryson, 2005, pág. 110).

Por tanto, el placer<sup>2</sup> en estas pinturas es desautorizado, quedando oculto tras la producción. Ahora bien, la mayor tensión se encuentra en los interiores domésticos, lugares de oportunidades para el placer y la opulencia. En el siglo XVII el mercado de artículos de lujo atravesó su mejor momento en los Países Bajos, mucho más que en ningún otro país europeo, afirma Bryson: «Las tiendas de Amsterdam estaban abarrotadas de alfombras persas, porcelana china, lacas japonesas, cristales venecianos, tafetán español, mayólica italiana. La guía Fokken, de Amsterdam, una especie de manual del comprador, realmente hacía salivar al llegar al Herengracht» (2005: pág. 116):

Dentro, las casas están llenas de inapreciables ornamentos de modo que parecen más palacios reales que casas de comerciantes, muchas de ellas con mármoles espléndidos y columnas de alabastro, suelos incrustados de oro, y en las paredes de las habitaciones cuelgan valiosos tapices o cuero estampado en oro y plata cuyo valor es de miles de florines... También encontrarán en estas casas valioso mobiliario doméstico como pinturas y adornos y decoraciones orientales, de manera que el valor de todas estas cosas es verdaderamente inestimable [...] (Bryson, 2005).

#### 2.4. Orden

Conviven dos realidades opuestas en el interior holandés: en la primera el tiempo es bien empleado y pintores como Vermeer ponen énfasis en el orden doméstico absoluto. En su obra *El concierto* [fig.4] la armonía interna del hogar se expresa a través de la lección musical; es como si la opulencia de la vivienda señala Bryson, sólo pudiera justificarse por medio de la virtud doméstica. El tiempo es bien empleado en la práctica de la música, tras la disciplina yace el fondo de las ruinas caseras dominadas todas ellas por la responsabilidad y la eficiencia: «el hogar holandés bien ordenado es un lugar de constante control y ablución, como si el menor descuido de las tareas domésticas fuese

<sup>2</sup> «El valor intrínseco de los objetos representados, su valor como especímenes científicos, el valor del trabajo del pintor, el lienzo como una buena inversión financiera. Las pinturas constituyen una caja fuerte por sí mismas sin tener que invocar el placer visual» (Bryson, 2005, pág. 115).

una marca de contaminación moral» (Bryson, 2005, pág. 116). Además, las cosas representadas en la escena parecen emitir señales: «los brillantes marcos de los cuadros y la madera pulida del violonchelo, las ropas immaculadas, el suelo fregado y prístino» (Bryson, 2005, pág. 116).



Fig.4. Jan Vermeer de Delft, *El concierto*, 1663, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.

Por tanto, la representación visual de los interiores de las casas viene a concebir los extremos de la virtud y la depravación. De manera que Vermeer muestra el sueño del orden mientras que Jan Steen, el caos [fig.5]. En *La casa desordenada* las cosas se encuentran fuera de lugar, hay quesos y platos esparcidos por el suelo, al igual que los naipes y el sombrero del cabeza de familia. Por encima de los personajes no cuelga una lámpara de araña, sino una cesta con ropa sucia. A su vez, la naturaleza muerta de la mesa se estructura en torno a la misma polaridad ansiosa, debatiéndose entre el vicio y la virtud.



Fig.5. Jan Steen, *La casa desordenada*, s. XVII, Apsley House, Londres.

## 2.5. Desorden

Asegura Bryson que la naturaleza muerta del desorden se encuentra en la zona media del espectro del bodegón, a medio camino entre las piezas de *vanitas* y las seducciones de placer, manteniéndose en equilibrio la armonía y la catástrofe (Bryson, 2005, pág. 127). Curiosamente, señala el autor que el grado de desorden parece aumentar en proporción al nivel de opulencia que la mesa presenta. En la obra de Willem Claesz [fig.6] hay claros indicios de que la devastación se ha abierto paso, y hay detalles como ocurre en la obra de Steen delatores del caos doméstico que se ha producido. Se puede ver la mesa cubierta de sobras, nueces esparcidas y conchas<sup>3</sup> de ostras, un *bock* volcado, platos ladeados y al borde de la mesa. En estas representaciones, afirma Bryson, la mesa funciona del mismo modo que el suelo en Jan Steen, es un expositor de objetos que están fuera de su lugar, y a eso se añade el peligro que corre la casa al perder su gobierno moral.

<sup>3</sup> «Incluso las conchas adquieren la connotación del trabajo manual, existiendo como si hubieran aparecido en la línea fronteriza entre naturaleza y arte, como una forma de «artificio natural»: las conchas tienen el aspecto de haber sido realizadas por el hombre, y como tales son valoradas» (Bryson, 2005, pág. 115).

En palabras del autor: «las tapas están abiertas, los cubiertos yacen esparcidos, y toda la comida se ha transformado en desperdicios» (Bryson, 2005, pág. 128)



Fig.6. Willem Claesz, *Desayuno*, 1637, Heda, Musée Mayer van den Burgh, Amberes.

Sin embargo, lo que hace que el desorden sea aun más condenable es que los objetos, maltratados y manipulados están representados de una manera exquisita; se produce pues un choque entre la dedicación con la que fueron hechos, entiéndase por los artesanos y por el pintor, y el descuido de quienes los disfrutaban. Según Bryson:

Es como si la producción fuese vista como algo inteligente, resuelto, fuente de cultura, y el consumo, como algo estúpido, anárquico y ciego. La producción es una delicada red que enlaza a artesanos, pintor y espectador, el consumo es un desgarrón en esa red; y el desgarrón sólo puede ser reparado si las virtudes de la producción y la artesanía son replanteadas en la propia imagen, cubriendo el desgarrón y haciendo que el tejido de la producción de nuevo quede sin costuras (Bryson, 2005, pág. 128).

## 2.6. Piezas de banquete o «*pronkstilleven*»

Las piezas de banquete o «*pronkstilleven*» se encuentran en el último término del espectro del bodegón. Estas han sido perfeccionadas, entre otros por Jan Davidsz, De Heem, y Willem Kalf. No obstante, para Bryson nada podría hallarse más alejado del autodomínio de Pieter Claesz. Este tipo de pinturas reflejan la vuelta al mundo natural y se alejan del santuario de la abundancia construido por el hombre. Los alimentos que se

representan requieren de poca o ninguna preparación. Aun así, sólo una clase privilegiada podría disfrutarlos ya que, en la dieta nacional holandesa, la fruta era un lujo, no un producto básico como si lo era el pan, el queso o el pescado. No obstante, asegura Bryson, estos alimentos no son los protagonistas de dichas composiciones. Lo que cuenta por ejemplo en De Heem, y más si cabe en Kalf, son los «artefactos», así como la presente competición de las artes, conocida desde la Antigüedad como *paragone*: «La historia eleva el arte de la pintura por encima del mero trabajo de los artesanos» (Bryson, 2005, pág. 129). En este sentido, Kalf produce dibujos para platos que son más elegantes que los de cualquier platero o copas más elaboradas de las que pueda crear ningún fabricante de vidrio; por ende, sitúa a la pintura como técnica que supera a todas las demás. Consecuentemente, se produce una interesante interacción entre el trabajo concentrado en los objetos pintados, y el materializado en el lienzo.

En parte, el valor de la pintura se deriva del valor de los objetos, que sitúa el trabajo del pintor en una posición menor y subordinada. Pero en la medida en que la pintura sobrepasa y subsume a las otras artes, establece la superioridad de su propio trabajo, y desde esa posición de superioridad confiere a los objetos creados su mayor valor intrínseco. La rivalidad entre la representación y sus objetos alcanza su punto más dramático cuando los últimos ya están en la cumbre de la realización (Bryson, 2005, pág. 130).



Fig.7. Willem Kalf, *Naturaleza muerta con copa de nautilo*, 1662, Colección Thyssen-Bornemisza, Lugano.

En *Naturaleza muerta con copa de nautilo* [fig.7], el pintor compite con varias obras de arte: una alfombra persa, un azucarero de la dinastía Ming, un vaso *façon de Venise*, y el reto que supone representar una copa de nautilo. Ahora bien, si estos objetos ya son considerados obras maestras ¿qué sentido tiene repetirlos en otro medio? Para Bryson la duplicación del trabajo elaborado da luz a un proceso que es tan interminable como carente de sentido; la copia indica una carencia en el objeto real que el suplemento no sólo aporta, sino que paradójicamente lo contamina y lo vacía. El virtuosismo aquí es la clave que convence a coleccionistas y aficionados, que al parecer no necesitaban de elaborados tratados estéticos para justificar el objetivo de la pintura. El autor afirma que dicho virtuosismo en Kalf es una cuestión que no queda del todo clara:

Una cosa es exhibir virtuosismo a través del brillo de las uvas o el vello de los melocotones; pero cuando la exhibición concierne a artefactos que ya son objetos de arte completos y autosuficientes, el valor «adicional» que les confiere la representación tiene un aspecto gratuito o redundante. Las pinturas están sometidas a la paradoja del «suplemento» (Bryson, 2005, pág. 131).

La técnica empleada por Kalf consistente en otorgarles un aspecto real y convincente a los artefactos sin duda es brillante, aunque al mismo tiempo puede resultar perturbador. La copia en este sentido se vuelve «mejor» que el original, y éste pierde su sentido consecuencia del virtuosismo conseguido. Por tanto, la pérdida de este fundamento hace que quede en cuestión la realidad de los objetos: ¿son reales? ¿Realmente existen en el estudio del pintor? ¿O son objetos idealizados, inspirados en los principios de objetos reales, pero pertenecen a un espacio de perfección imaginaria? Lo cierto es que estas dudas no se pueden disipar de forma empírica; «tratan de la ontología inestable de los objetos dentro de la *lógica* de las pinturas» (Bryson, 2005, pág. 133). Se puede decir que lo que realmente motiva a la realización de este tipo de imágenes es el «sueño» de la riqueza que representan, de acuerdo con el autor: «La inestabilidad ontológica que su técnica introduce tiene el efecto de dejar la realidad incierta, y esto abre las puertas de la fantasía» (Bryson, 2005, pág. 133). En lo referido a Kalf, éste pinta ilusiones de riqueza, para ser vendidas a los comerciantes de Ámsterdam, pues en la mente de los mercaderes holandeses del siglo XVII, éste era el objeto más caro, más raro y definitivo sobre la Tierra.

Por otro lado, es preciso resaltar que las naturalezas muertas de Kalf son perturbadoras en otro sentido. El autor señala el poder que encierran dichas pinturas, que

tienden a provocar preguntas como ¿quién va a ver todo esto? ¿Y qué dimensión social o interpersonal alcanzarán tales obras? A pesar de hacer alusión en el título del apartado a composiciones de «banquete», la realidad es que no hay en ellas muchos signos de encuentro social. Ello se debe a que el pintor se interesa en los objetos cuya función principal sea la de ser poseídos, de esta manera, el primer espectador al que irían destinadas estas pinturas debe ser el coleccionista que las encarga o las compra.

Ahora bien, la idea de *colección* juega en el *espacio* representado un papel fundamental. La naturaleza muerta tiene que ver con el espacio que circunda al cuerpo, a la mesa y a las cosas que hay en ella. En *Naturaleza muerta con copa de nautilo* el espacio es tan táctil como en cualquier obra de Zurbarán; todo lo representado es táctil, desde el tejido de la alfombra, pasando por el trabajo del soplador de vidrio, hasta los detalles del metal labrado. Por tanto, es evidente que el espacio adquiera fuerza a partir de lo manual, ello se ve reforzado en este caso por el fruto *colocado* a la derecha del cuadro y por la elegante espiral que forma la piel cortada del limón. Se puede decir que, técnicamente, es el espacio de la comida, y que todos los objetos están en uso relacionándose con la acción doméstica a través de lo táctil. Sin embargo, los objetos propuestos por Kalf parecen formar una *colección*, lo cual significa que tienen vida al margen del uso que se les pueda dar en las rutinas de la vida doméstica y pasarían a formar parte de un *Wunderkammer*:

Los artículos del coleccionista provienen de un espacio nuevo y más grande, de rutas comerciales y colonias, mapas y descubrimientos, inversión y capital. Son éstos los que traen a la mesa la porcelana de China y las alfombras del Oriente Próximo, y la concha que líricamente resume la riqueza de los mercaderes del mar. Como en la pintura de flores, los objetos hablan de distancias oceánicas y comercio, y en este sentido de romper los confines del espacio regional o local, de volar hacia los rincones más alejados del globo, desbarata la unidad y la coherencia del espacio táctil, doméstico, de la mesa. Y hay otra abstracción más; todos los objetos [...] son valorados por su elevado coste; [...] convirtiendo todos sus contenidos en unidades, calculables e intercambiables, de riqueza (Bryson, 2005, pág. 133).

Se entiende que estas naturalezas muertas están relacionadas con la tactilidad, pues el espectador no sólo hace uso del sentido de la vista, sino también del tacto, la mano es la que crea estos espacios y está presente en actos tan humanos como el comer o el beber, son estos gestos cotidianos los que confieren a estos objetos la calidez humana. Ahora bien, esta calidez se rompe en la obra de Kalf al estar presentes las influencias de la colección de arte y se rompe el espacio doméstico haciendo que surja una posibilidad: «que en el mundo implícito en la pintura, nada puede estar verdaderamente ‘en casa’. Por

haber roto sus lazos con las acciones del cuerpo, la materia está permanentemente fuera de lugar» (Bryson, 2005, pág. 134). Las obras de Kalf que preceden a las piezas de banquete son cuadros pertenecientes al conocido período de París y son estudios de este espacio sin dimensiones. En la *Naturaleza muerta con objetos de metal*, el pintor expone un yacimiento de objetos que han sido plenamente comercializados y abstraídos de su uso: la mesa, recuérdese, funciona como «cámara acorazada» o expositor.

Aunque valgan miles de florines, los objetos amontonados parecen más bien chatarra: la tesorería es donde los objetos vienen a morir. Divorciadas del uso, las cosas devienen absurdas; al no esperar nada de atención humana, parecen haber prescindido de esa atención humana, cuyo sentido e incluso inexistencia vienen a poner en duda. Y este espacio sin dimensiones persiste dentro del aparentemente exuberante *pronkstilleven* de Kalf, socavando su realidad y vaciando el sueño de prosperidad con la idea: la abundancia genera desechos (Bryson, 2005, págs. 134-136).

## 2.7. Desechos

En la sección de la *Historia Natural* dedicada a la pintura en el mundo antiguo, Plinio el Viejo otorga el título de *rhyparographos* «al mayor pintor griego que trabajó en los géneros menores, Pyreicus» (Bryson, 2005, pág. 143). Sin duda era un título denigrante atribuido a todos aquellos pintores de género. Literalmente un pintor de *rhyparos* era un pintor de desperdicios o porquerías; una idea asociada a cosas que son física y moralmente sucias. El autor afirma que, desde Plinio, la pintura de lo mundano ha sido tratada por la cultura occidental «con profunda ambivalencia». La pintura de género ha sido admitida sólo para ser relegada a una categoría inferior puesto que «la historia del arte gravita en torno a los géneros superiores, que se consideran intrínsecamente más interesantes» (Bryson, 2005, pág. 144). Esta consideración es el resultado de toda una serie de presiones culturales, y ser pintor de *rhyparos* sólo es negativo cuando esa realidad inferior se vuelve una amenaza para otro nivel cultural. Bryson plantea que una posible dimensión de amenaza podría ser la humildad: «Aunque humildes, las ‘formas’ representadas en los bodegones son virtualmente indestructibles. Ya sea porque proceden de la naturaleza, o porque están destinadas a usos que no varían, son formas que no cambian mucho en largos períodos de tiempo» (Bryson, 2005, pág. 144). Dichas formas convergen finalmente en una forma dada, que después se perpetuará a través de los siglos segregando una familiaridad. Sin ese arraigo cultural, nada sería reconocible y todo sería un caos «intermitente y vacilante».

La familiaridad de los artefactos inmortalizados desciende de lo que George Kubler denomina «objetos primordiales», los prototipos pertenecientes a la serie de los platos, jarras, cuencos, etc. Afirma Bryson, que, aunque las herramientas y las tecnologías experimentan un cambio apresurado, los utensilios obedecen a un ritmo lento. Un planteamiento extraído a partir de los yacimientos arqueológicos occidentales, que muestran variaciones sobre las mismas ideas básicas de los objetos. Por ello, se puede decir que dichos objetos pertenecen al *aevum*, tiempo que tiene un principio, pero no un final. Sus formas responden a soluciones de problemas materiales concretos y estas no necesitan ser reinventadas desde el comienzo, sino que se modifican partiendo de una base ya establecida en la memoria cultural. Todo ello implica según Bryson «que en realidad lo que mueve al mundo es la repetición, la inconsciencia, el ‘sueño’ de la cultura: las fuerzas que estabilizan y mantienen el mundo humano son el hábito, el automatismo, la inercia» (Bryson, 2005, pág. 147).

### 2.7.1. Desengaño

Para poder dialogar con el objeto resultará fundamental *aprender a mirar*. La dialéctica entre el engaño y el desengaño que envuelve al mundo debe ser analizada críticamente con la mirada, así lo afirma Ferrándiz Sánchez en su obra *Vanitas. Retórica visual de la mirada*. Como ya se ha mencionado, muchos autores harán alusión al espejo como objeto esencial para descubrir la verdad y que así desaparezcan los engaños del mundo. Ahora bien, el barroco planteará al observador saber mirar el espejo correcto. Lorenzo Ortiz a su vez, distinguía entre *ver* y *saber mirar*<sup>4</sup>, pues no todos saben mirar con la sabiduría y el entendimiento necesarios:

«Ver y saber mirar, una cosa parecen, y son dos, y bien distintas. La sabiduría de Ver esta en los ojos, la de mirar esta en el entendimiento, pero aunque son dos, al operar se han de hacer una, y por eso parece, que cuidadosa la naturaleza, asentó el entendimiento su silla, que es la cabeza. Todos se sabrán mirar en un espejo; pero no todos mirar en él» (Ferrándiz Sánchez, 2011, pág. 56).

<sup>4</sup> El ver se asocia con el proceso físico por el que se produce una imagen en el ojo, mientras que la mirada funciona pensando esa imagen. La mirada se diferencia del vistazo en que la primera es más prolongada e implica una atención hacia lo que se mira. Por el contrario, el vistazo se sitúa en un ámbito intermitente y breve en el que apenas se presta atención a lo que se mira. Gracián explicaba que «va grande diferencia del ver al mirar, que quien no entiende no atiende: poco importa ver mucho con los ojos si con el entendimiento nada, ni vale el ver sin el notar» (Ferrándiz Sánchez, 2011, pág. 247).

La cultura del barroco se encargará de enseñar un modo de ver el mundo en el que el sujeto debe eliminar las falsas apariencias. Es preciso entender que el mundo en este momento se presenta bajo la forma de ilusión, siendo necesario someter ese primer juicio a crítica para así llegar a la verdad de la existencia. Según Ferrándiz Sánchez, se trata de una idea que hunde sus raíces en el estoicismo, principalmente en la figura de Séneca, que tuvo su máximo apogeo en un momento de pesimismo y decadencia que atravesaba sobre todo la Monarquía Hispánica (Ferrándiz Sánchez, 2011, pág. 37).

En la pintura, ese efecto engañoso fue buscado una y otra vez, convirtiéndose la *vanitas* y el trampantojos en los medios adecuados para poner en práctica dicho discurso. Lo cierto es que el ilusionismo tan codiciado surge del medievo tardío. De acuerdo con Norbert Schneider:

Tan importante como principio estético dentro de la historia del género de la naturaleza muerta, y que está basado en una falsa interpretación de las interpretaciones alcanzadas a través de los sentidos, en una confusión de la realidad con la imitación artística bidimensional de ésta, suponía un estudio sistemático de las leyes ópticas. El ilusionismo era una variante radical del nuevo empirismo que se abre camino en el arte del siglo XV, y que, en contraposición a la anterior utilización de modelos tradicionales, reconoció cada vez más el derecho a la experiencia y la observación inmediatas (Schneider, 2003, pág. 13).

Lo que llama la atención de estas obras es la reproducción minuciosa de los objetos, tanto su estudio obsesivo como su calidad material. Teniendo en cuenta el acto de mirar, anteriormente mencionado, es un rasgo que distingue la pintura holandesa de la francesa desde el siglo XV. Algunos pintores sobre todo holandeses del siglo XVII se especializaron en este tipo de pinturas llamadas «quodlibet», como una especie de «betriegertje», así denominaban a este tipo de naturalezas muertas. La observación del pintor en este caso se detenía especialmente en la irrupción de la luz sobre las cosas representadas. De esta manera se puede decir que, a parte de insistir en la vanidad y el

<sup>5</sup> «Técnica de simulación mediante la pintura de apariencias ficticias precisamente como prolongación de la realidad y suplantando ésta donde finaliza para la percepción del contemplador. [...] Desde la pintura pompeyana se ha empleado para la ficción de calidades no presentes, [...] así como perspectivas imaginadas. Pero naturalmente, halla su máxima aplicación en el barroco, cultura tan pendiente de lo aparente [...]. Si se recuerda la peripecia de Segismundo –tan barroca– en *La vida es sueño*, se advertirá que se trata de un trampantojo existencial: la vida del personaje es entrecortada por pasajes supuestamente soñados que pasan por ser tan reales para él como la vida misma. Donde llega lo real y comienza la ficción o la ilusión es la gran cuestión que subyace a las artes plásticas y literatura barroca» (Revilla, 2012, pág. 741).

carácter transitorio de las cosas, estas pinturas constituían un estudio basado en experiencias tales como temporalidad, variabilidad o casualidad.

Por otro lado, Schneider quiere ver en esta representación *naturalista* unida al ilusionismo, un paralelo con la filosofía medieval tardía conocida como Nominalismo, la cual afirmaba que el mundo está compuesto únicamente de cosas individuales (*singularia*). «Según esta doctrina, las cosas mismas, en su propia esencia, no son reconocibles, tan sólo por su aspecto exterior, sensorialmente perceptible –y que puede resultar engañoso–, nos permite suponer que existen» (Schneider, 2003, pág. 17).

Llegados a este punto, cabe destacar la conexión de la naturaleza muerta con el ilusionismo. Dice Bryson que para favorecer su engaño, el *trompe l'oeil* pretende que los objetos no hayan sido arreglados previamente en una composición destinada al ojo humano: «la visión no encuentra los objetos engalanados y esperando, sino que tropieza con ellos como si fuese de modo accidental» (Bryson, 2005, págs. 148-149). Los objetos se hallan reunidos como por casualidad. Según el autor, carecen de una *sintaxis*, es decir, se presentan alejados del orden y la conciencia humana.

El *trompe l'oeil* establece un vínculo natural con los desechos: cáscaras, mondaduras, sobras o desgaste en general (*rypharos*). También se suman otros objetos utilizados de manera ocasional como documentos, plumas, peines, relojes, copas, libros, monedas. En esa evasión de la atención humana, los objetos se proclaman protagonistas y revelan su propia autonomía: «es como si ellos fuesen los que hacen el mundo, y la fuerza inconsciente almacenada en sus formas aparentemente humildes, no son usuarios humanos» (Bryson, 2005, pág. 149). Se puede decir que esta técnica pictórica imita y parodia la realidad de tal manera que no sólo pone en duda el lugar del sujeto humano en el mundo, sino también sobre si el sujeto tiene un lugar en el mundo. Bryson describe así sus efectos:

Durante la fracción de segundo en que el *trompe l'oeil* libera su efecto, provoca una sensación de vértigo o conmoción: es como si estuviéramos viendo el aspecto que podría tener el mundo sin un sujeto que lo percibiese, el mundo menos la conciencia humana, el aspecto del mundo antes de nuestra entrada en él o después de haberlo abandonado (Bryson, 2005, pág. 149).

El *trompe l'oeil* actúa eliminando la mirada soberana del espectador, es decir, los objetos representados existen solos, como realmente son, abandonados a su propia suerte. Sin duda alguna, uno de los *trompe l'oeils* que más hincapié hace en esta cuestión es *Steckbrett* de Samuel van Hoogstraten [fig.8] en el que se muestra el reverso de un cuadro. La conmoción que puede provocar este tipo de obras proviene según Bryson «de la absoluta eliminación de los principios organizadores que las pinturas normalmente imponen al campo visual» (Bryson, 2005, pág. 150). En otras palabras: «la velada amenaza del *trompe l'oeil* es siempre la aniquilación del sujeto espectador individual como centro universal» (Bryson, 2005).



Fig.8. Samuel van Hoogstraten, *Steckbrett*, 1666-1678, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.

«Sólo advierto que al revés  
de otros, mi lectura empieza:  
que ellos tienen la cabeza,  
donde yo tengo los pies»  
(Ferrándiz Sánchez, 2011, pág. 282).

La atemporalidad a la que están sometidos los objetos se debe a la repetición de una fórmula que desafía los abismos del tiempo. Las generaciones abrazan sus formas y transmiten su saber acumulado al futuro, como si se tratara de una herencia indestructible. Dichas formas han adquirido gracias a su inmortalidad cierto carácter y nobleza. Sin

embargo, su persistencia, así como el estilo de vida que implican, reducen, según Bryson la vida humana al denominador común más bajo:

Cuando se miran desde fuera del limitado capullo al que pertenecen, las tijeras y los peines, los libros y papeles, todos los efectos que tejen la calidez y familiaridad de un hábitat personal, de pronto aparecen patéticos y perdidos: parecen prendas de ropa de personas muertas. Aunque para cada usuario son únicos, con su sello individual y toda la distinción de un aroma personal, cuando se vislumbran desde fuera del nido del hábito que el cuerpo ha tejido para sí son simplemente trastos, deshechos personales. Y no sólo los efectos personales, todos los artefactos que hay alrededor del cuerpo comparten ese destino de reversión inminentemente en escombros. Aunque las formas de cosas como platos, jarras, cántaros, vasos, y así sucesivamente son lo bastante robustas para soportar el paso de los siglos, los avatares individuales de los objetos son sumamente frágiles: desgaste, rotura y decadencia pronto convierten las formas nobles en cascotes y escombros (Bryson, 2005, pág. 151).

Ese capullo corporal al que se refiere Bryson debe ser constantemente renovado en el caso de los objetos que rodean al cuerpo, para así regular las fuerzas de la dispersión y la ruina. El objeto personal «está sujeto a una ley de entropía, que ninguna forma puede sobrevivir» (Bryson, 2005, pág. 151), pues en su naturaleza se advierte su fragilidad.

### 3. Los objetos hablan

En esta segunda parte del estudio, se hallarán curiosos ejemplos de la *cultura simbólica* del siglo XVII. Las imágenes seleccionadas hacen gala de todo un programa iconográfico e iconológico, y es que, según Gállego, «pocas épocas ofrecen el espectáculo de un lenguaje figurativo y literario tan extendido por toda Europa como este siglo» (Gállego, 1984, pág. 32). De acuerdo con el autor, a pesar de que este lenguaje simbólico ha variado a través de las diferentes épocas, «no deja de seguir cumpliendo una misión primordial en la sociedad de nuestro tiempo» (Gállego, 1984):

Al lado de signos de reconocimiento (o insignias) en estado puro, vemos constantemente en nuestras ciudades –especialmente en el dominio publicitario– objetos que nos imponen una costumbre de interpretación simbólica que casi ha llegado a ser instinto. Y no hay que olvidar que en el terreno exclusivo del arte, después del Surrealismo y su culto del objeto derivado de la mitología freudiana, ocupa el símbolo un lugar casi tan importante como en la época barroca (Gállego, 1984).

A finales del siglo XVI, toda Naturaleza era entendida como un libro en clave, donde cualquier erudito podía leer ejemplos morales y consejos. Dice Gállego que a lo largo del siglo XVII estos misterios se disiparon «bajo las más triviales apariencias de la

vida cotidiana [...] como en una apoteosis de fuegos artificiales, hasta no dejar más que una monótona humareda» (Gállego, 1984). Para entrar en estas pinturas, es preciso entender el contrasentido de una cultura preciosista, que, aunque concebida *para pocos*, se convierte en un instrumento de publicidad y persuasión, «algo que nunca entenderemos si olvidamos que en la época de su eclosión formó parte de todo un conjunto gestual, teatral, simbólico, enigmático» (Gállego, 1984, pág. 150). Por último, C.V. Aubrun ha señalado: «les symboles et les emblèmes appartiennent à la fois au domaine des arts plastiques et à celui des lettres, par une constante transposition dans les deux sens, dont il est difficile, avouons-le, de saisir toutes les intentions» (Gállego, 1984).

### 3.1.Simbolismo latente.

Antes de abordar la tarea de organizar los objetos por su simbología, resultará imprescindible tener en cuenta la posibilidad de hacer una lectura iconológica de los cuadros y, en definitiva, de los mismos objetos. Dicha posibilidad fue igual de importante que lo *real*. Todorov cita en su *Elogio de lo Cotidiano* a Roemer Visscher quien en 1614 escribió que «ningún objeto es vacío o insignificante» (Todorov, 2013: 38), sino que son testigos mudos de su entorno, y Hoostraten en 1678 recomendaba el empleo de significaciones ocultas en los cuadros, afirmando que «revestir los cuadros con una u otra significación instructiva es poner de manifiesto su esplendor» (Todorov, 2013). Esto se debe a que «el objeto esconde, bajo sus cotidianas y hasta vulgares apariencias *materiales*, un sistema, complicado y libre, de referencias y alusiones a los valores de la sociedad que los ha concebido» (Gállego, 1984, pág. 232). Según Todorov:

Muchos elementos de la imagen, lejos de ser una mera representación de objetos de la vida cotidiana, evocaban para el pintor y para su público significados concretos, ya que los accesorios casi siempre se relacionaban con determinado significado. Algunas de estas representaciones formaban parte de la memoria colectiva, y otras aparecían en obras especializadas, auténticos catálogos de significaciones visuales (alegorías codificadas) (Todorov, 2013, pág. 37).

En un comienzo, la significación de las cosas pudo estar vinculada a una interpretación teológica actuando como símbolos de la historia sagrada; es lo que Erwin Panofsky ha denominado «simbolismo latente» (Schneider, 2003, pág. 17). Schneider se ha referido a este propósito:

En la medida en que la esencia de las cosas se declaraba como irreconocible desde el punto de vista filosófico y estético, dado que sólo su apariencia resultaba accesible al entendimiento y los sentidos humanos, la teología de los siglos XV y XVI, [...] pudo llenar el vacío epistemológico con una especulación a menudo traída de los cabellos en torno a significados simbólicos (Schneider, 2003).

A finales del siglo XVI y comienzos del XVII, las especulaciones religiosas fueron sustituidas por una erudición humanística que dio lugar a los emblemas, concebidos como símbolos sutiles. Estos cuadros estaban compuestos por una estructura doble, la cual se corresponde según Schneider, al principio horaciano que debía cumplir toda obra de arte: «combinar lo útil con lo agradable» (Schneider, 2003, pág. 18). A partir de este momento, las significaciones giran en torno a dos grandes grupos: el amor y la muerte. Como ya se ha tratado en los primeros capítulos, son frecuentes las alusiones a la vanidad de la vida terrena a partir de ilustraciones de objetos de lujo, así como de otros elementos como pompas de jabón, cráneos o espejos. En cuanto al amor, abundan las referencias al amor físico o venal y se logran mediante la inserción de alimentos afrodisiacos, animales, escenas musicales, etc. Afirma Todorov que cuando las asociaciones de la memoria colectiva no bastan para descifrar dichos códigos, el pintor recurre a otros medios para indicar la interpretación como la inclusión de objetos, palabras o paralelismos con la escena principal (Todorov, 2013, pág. 38).

Ocurre también que ante la atestiguada utilización de imágenes que no se limitan a representar exclusivamente objetos, sino que presentan un sentido convencional, surge la duda de si el ámbito representado pertenece al realismo, o de si se trata de un «realismo aparente», denominado así por el historiador del arte Edy de Jongh (Todorov, 2013, pág. 39). Y ante la presente duda, el relato se sitúa ahora en las antípodas de Fromentin, uno de tantos historiadores que se esforzaron en reconducir la balanza hacia la dimensión realista. El autor afirmaba que era tal el realismo de la pintura holandesa, «que en vano buscaríamos la menor lección moral» (Todorov, 2013, pág. 36). De esta manera, el debate sobre la interpretación de esta pintura formula la siguiente cuestión: ¿Son máscaras morales o espejos del mundo? Todorov afirma que nunca ha existido un realismo que no fuera *aparente* y que, por tanto, no se debe elegir en esta controversia:

Los cuadros en sí nos hablan, y no hay razón para considerar que su mensaje es menos auténtico que el que ofrecen los emblemas o los textos. Origen no significa sentido. Es posible que sean los cuadros los que deban enseñarnos a interpretar lo que considerábamos claves para su interpretación (Todorov, 2013, pág. 40).

Subyace otro concepto de notable interés y es la *generalidad*. Según el autor, el debate «sobre la naturaleza del sentido en el ámbito poético y artístico» condujo a los teóricos románticos alemanes a oponer la alegoría y el símbolo, entendiéndose lo primero como «evocación de otra cosa por contraste» y lo segundo como «la presencia de lo general en lo particular, de lo abstracto en lo concreto» (Todorov, 2013, pág. 41). Afirmaban los románticos que «ese sentido general nunca se agota del todo en el símbolo, y tampoco se expone nunca en primer plano. Es una presencia discreta pero incuestionable» (Todorov, 2013). A su vez, Todorov recoge lo que Goethe escribió una vez sobre las artes plásticas: «Los objetos así representados parecen estar ahí sólo por sí mismos, pero son significativos en lo más profundo de sí, y ello debido a lo ideal, que siempre lleva consigo la generalidad» (Todorov, 2013).

### 3.2. La mirada dirigida hacia el objeto

Es de obligada mención el recurso de la *mirada dirigida*, que será tratado en varios ejemplos de pinturas seiscentistas. En ellas, el personaje retratado señala o sustenta uno o varios objetos, invitando al espectador a reflexionar sobre su discurso. De acuerdo con Vives-Ferrándiz el señalamiento desempeña en estas obras un papel esencial puesto que se trata del gesto de admonición que recomienda Alberti: «me agrada que en una ‘historia’ haya algo que llame la atención de los espectadores sobre lo que sucede, sea que llame con la mano al que mira» (Ferrándiz Sánchez, 2011, pág. 58). Asegura el autor que el dedo o la mano sustituye a la palabra, este gesto acentúa el carácter comunicativo de la imagen y su finalidad mnemotécnica. Al parecer, «este sistema para entenderse» figurativo a la par que sentimental, (Gállego, 1984, pág. 249) adquirió una enorme importancia en una época tan retórica como la que aquí se examina. Así lo afirma Gállego:

En el siglo XVII, las manos tienen en la conversación un papel primordial. Sin necesidad de palabras, ellas hablan de por sí, y los textos de la época emplean a menudo la expresión de «poner las manos», que significa aplicarlas, o bien levantarlas y ponerlas tendidas y juntas, o cruzadas, con los dedos entrelazados, ante el pecho, además que, según el Diccionario de la Real Academia, hacemos de ordinario en las oraciones o para pedir misericordia: *Supplices manus extollere* (Gállego, 1984).

En el caso de las *vanitas*, son los ojos o la mirada, los instrumentos necesarios para alcanzar el desengaño, sin embargo, dicha conversación visual también se manifiesta en otros géneros de la pintura como puede ser el retrato de aparato. En la mayoría de las



En este mismo sentido moralizante se halla *La pareja mal emparejada* [fig.12] de Simon Vouet. La joven criada señala la calavera al anciano, símbolo de la muerte por antonomasia en un intento de denunciar el amor senil y las actitudes inapropiadas de la vejez. En palabras de Vives-Ferrándiz: «Se trata de una conversación *visual*, ya que las calaveras hablan del desengaño del mundo [...]. Mirar la calavera es entrar en una conversación visual en la que el observador debe saber escuchar aquello que los difuntos dicen» (Ferrándiz Sánchez, 2011, pág. 59).



Fig.12. Simon Vouet, *La pareja mal emparejada*, 1621, Museo Nacional de Varsovia.

El retrato de *La infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz* [fig.14] también permite apreciar el recurso ya mencionado. El reclamo al espectador se produce esta vez desde un ámbito palaciego a través de un camafeo que contiene el retrato en miniatura del soberano, Felipe II. No obstante, este es tan sólo uno de los múltiples ejemplos de la misma índole que pueden existir ya que, según Walter Cupperi la representación de un retrato en el retrato, precisamente protagonizados por mujeres, ya fueran reinas o infantas junto a la efigie de su rey, no es rara en la España de los siglos XVI y XVII, de hecho, la primera de esta saga podría ser la de Juana de Austria, una pintura atribuida a Roland de Mois en Bilbao fechada en 1557. A este gesto se le han atribuido sentidos muy distintos: afectivos, dinásticos, jerárquicos, simbólicos con respecto al poder del monarca o al estatus de la persona representada en el *acto de mostrar* un retrato en forma de joya (Prado, 2017).



Fig.14. Alonso Sánchez Coello, *La infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz*, c. 1585-88, Museo Nacional del Prado, Madrid.



Fig.15. Frans Pourbus el Joven, *Isabel de Francia, reina de España*, ca. 1615, Museo Nacional del Prado, Madrid.

En último lugar, Pourbus también emplea el gesto de la mano –tan característico en su pintura– para atraer la mirada del espectador hacia el ostentoso joyel y el collar de perlas de doble vuelta que adornan a la joven reina Isabel de Borbón en su retrato [fig.15].

### 3.3. Los objetos nos retratan

Será frecuente en una época de agudeza como el Siglo de Oro, «con su manía de las adivinanzas» (Gállego, 1984, pág. 189) que el pintor indique su intención o la oculte, por medio de un objeto que parecerá *corriente* en su apariencia. Julián Gállego señala la presencia de un doble mecanismo: «de la idea a la imagen (la virtud comparada a la mar) y de la imagen a la idea (la flor de la que se busca el significado)» (Gállego, 1984). Sin duda, el hecho de dotar al retratado de un sinfín de objetos que proporcionan su identidad no es únicamente un recurso español. Este tipo de retratos pueden incluir signos fácilmente inteligibles o, por el contrario, elementos extraños que provoquen una «disonancia poética en la normalidad de un interior: un lagarto, una diminuta calavera, unos pétalos de rosa, un volcán que asoma por la ventana del fondo...» (Gállego, 1984). Estos signos, permitían a los espectadores leer las cualidades, el estatus social o el cargo del retratado y, por otro lado, según apunta Gállego, las intenciones del retratista. Las obras que en este apartado se exponen serán en su mayoría de origen español, pues «entre los pintores españoles el accesorio, al mismo tiempo ‘realista’ y simbólico, tiene un papel primordial hasta Goya» (Gállego, 1984, pág. 190). Estas dos posiciones se pueden comprender como opuestas a la vez que complementarias, tal ambigüedad ha permitido ver lo cotidiano como emblema de lo ideal.

A continuación, se analizará la mecánica oculta en los objetos del *retrato*, un género profano cuya importancia aumentó sin cesar en la España del Siglo de Oro. Según Gállego, el retratado no debía ser representado de cualquier modo; debía ser rodeado de todos los elementos posibles para desvelar su posición en la sociedad. Mientras italianos y flamencos recurrieron al emblema o a la alegoría, los pintores españoles se valieron de objetos más ordinarios como el mobiliario o la indumentaria para elaborar su discurso visual. No obstante, esta identificación no sólo se reduce al retrato de aparato, también se extiende a pinturas sobre personajes mitológicos y santos, pues de acuerdo con Fernando Pérez Suescun:

Esa identificación entre persona y objeto es particularmente relevante en el caso de los personajes mitológicos y los santos, que siempre tienen cerca sus atributos o símbolos parlantes, relacionados con su vida cotidiana o, más frecuentemente, con su martirio y muerte (Pérez Suescun, 2016, pág. 19).

### 3.3.1. La mesa

Uno de esos objetos es la *mesa*, un elemento fundamental en los retratos regios de interior, comúnmente asociado a la *Casa de Austria*. En las primeras páginas del presente trabajo se mencionaba el papel *expositor* que desempeñaba la mesa en el género del bodegón, encontrando su equivalente en el suelo de los interiores holandeses, donde gobernaba el *orden* o el *desorden*; lo *sucio* o lo *pulcro*; en definitiva, lo *moral* o lo *inmoral*. La mesa en el retrato de aparato es vista por Gállego como un atributo de majestad y justicia (Gállego, 1984, pág. 218). El autor invita a distinguir entre la mesa de trabajo, sobre la cual se encuentran objetos alusivos a la escritura o a la lectura como la de *Fray Gonzalo de Illescas*, de Zurbarán donde no sólo se evidenciaría la autoridad del personaje sino además su actividad intelectual, y la mesa de justicia, sobre la cual se apoya el Rey. El retrato de *Felipe IV* [fig.16] es un perfecto ejemplo de justicia, no sólo subrayado por el mueble sino por la espada y el papel que sostiene, que hace referencia a su actividad administrativa. Gállego advierte su presencia desde Tiziano que «la ha puesto en sus retratos de Felipe II [...] y a caso, a ejemplo suyo [...] se emplea en Inglaterra, donde no solo los reyes [...], sino los altos personajes [...] la hacen pintar como símbolo de su majestad al fondo de sus retratos» (Gállego, 1984, pág. 219). En raras ocasiones aparece el soberano español sentado; suele posar de pie apoyándose en este mueble, que, según el autor hace las veces de trono real (Gállego, 1984). No obstante, a lo largo de la historia se han dado excepciones, una de ellas la constituye la Reina Mariana de Austria, quien fue retratada sentada a la mesa-trono por Carreño una vez viuda [fig.17]. Los objetos de escritorio que se advierten sobre la mesa refuerzan la responsabilidad que ha asumido la reina como regente tras la muerte de su marido, Felipe IV.

Por otro lado, el autor afirma que, por lo general, las mesas suelen estar decoradas por tapices más o menos suntuosos. Sin embargo, en tiempos de Carlos II, solían representarse desnudas para que el espectador pudiera apreciar la riqueza de sus materiales, así como la meticulosa elaboración de las patas, normalmente decoradas por leones alegóricos que las soportan. Sin embargo, en otras cortes, los pintores han utilizado

la mesa como pedestal de otros símbolos de poder como la corona, el cetro, el yelmo, la espada o el guantelete, diferenciándose así de las españolas, sobre todo de las velazqueñas que están generalmente vacías, «a excepción de un reloj en forma de torre» (Gállego, 1984, pág. 220).



Fig.16. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Felipe IV*, 1623, Museo del Prado, Madrid.



Fig.17. Juan Carreño de Miranda, *La reina Mariana de Austria*, ca. 1670, Museo del Prado, Madrid.

### 3.3.2. El reloj

El *reloj* es atributo de la Templanza desde la Edad Media, al menos así lo afirman Revilla, Gállego y De Tevarent. Sin embargo, a partir del siglo XVI, los intelectuales barrocos le dieron otro sentido –el del tiempo que huye–. Con este último sentido se verá representado en obras referidas a la *vanidad*, acompañado de otros objetos que reiteran esta idea (el espejo, la calavera o la vela que se apaga o se consume). Por tanto, el acto

de *mirar al tiempo* será cultivado en el género de la *vanitas*. El Tiempo también estará relacionado en numerosas ocasiones con la Fortuna pues «desde antiguo existió una conexión entre las tradiciones iconográficas de la Rueda de la Fortuna y la Rueda del Tiempo: la primera puede llevar como atributo el reloj de arena o la guadaña y en ocasiones ejecuta el trabajo del Tiempo al hacer girar su característica rueda» (Ferrándiz Sánchez, 2011, pág. 74). No obstante, Vives-Ferrándiz señala que la Ocasión puede confundirse con la Fortuna, ya que ambas portan atributos similares. Por otro lado, el mismo autor añade que: «El reloj se conceptualiza como una sucesión de instantes que a medida que pasa el tiempo van marcando los puntos hacia la muerte. Cada instante que pasa es un paso más que se acerca a la muerte» (Ferrándiz Sánchez, 2011, pág. 76). En otras palabras, esta vez las de Covarrubias: «el reloj tiene un sentido emblemático, como expresión del tiempo que se va y de la muerte que viene» (Gállego, 1984, pág. 220). El objeto aparecerá representado en las *vanitas* en todas sus variantes: reloj de bolsillo; de mesa; de sol; o de arena. Véase, por ejemplo, la obra pictórica *Vanitas* de Philippe de Champaigne [fig.18]. Respecto del reloj como representación del tiempo que huye, don Luis Sandoval Zapata explica lo siguiente en un soneto titulado *Un velón que era candil y reloj*:



Fig.18. Philippe de Champaigne, *Vanitas*, ca. 1671, Musee de Tessé, Francia.

«Invisibles cadáveres de viento  
son los instantes en que vas volando,  
reloj ardiente, cuando vas brillando  
contra tu privación tu movimiento»  
(Ferrándiz Sánchez, 2011, pág. 77).

Por otro lado, Gállego afirma que el reloj también fue empleado para indicar la profesión del personaje, cumpliendo una función narrativa o simbólica. Parece ser que tal accesorio no fue común en el retrato español hasta la llegada de Velázquez. A partir de entonces su significación comienza a ser aplicable a los reyes. Nuñez de Castro, por ejemplo, escribe que el Rey, más que a un reloj de maquinaria «ha de ser parecido en sus dadas a un reloj de Sol, que señala por instantes» (Gállego, 1984, pág. 221). Destacan de este párrafo dos símbolos regios: el Sol y el Reloj, entendiéndose este último como símil de Gobierno. En relación con este parangón Carl Justi cita una frase de Basadonna sobre Felipe IV: «En el reloj de su gobierno no se ve más que el movimiento de las saetas que giran sin fuerza propia, por efecto de las ruedas de los Ministros» (Gállego, 1984, pág. 222). A su vez, Baños de Velasco señala que «el Relox es Geroglyphico de Príncipes y Ministros», siendo el Ministro rueda y el Rey saeta «que da honras y horas» (Gállego, 1984). Serán pues frecuentes las referencias a este artilugio tanto en la literatura como en los libros españoles de emblemas. Los autores harán hincapié en su ambivalencia habitual, ya que existe, como se ha señalado, un sentido alegórico que subyace bajo la rica apariencia del objeto. Por último, es visto por Gállego como «un lindo instrumento de precisión que Velázquez coloca con cuidado sobre el terciopelo carmesí de la mesa de su Majestad», tal y como se aprecia en el retrato de *La reina doña Mariana de Austria* [fig.19], donde alude a «la rectitud, la ejemplaridad de la conducta y el buen gobierno» (Gállego, 1984, pág. 223).



Fig.19. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *La reina doña Mariana de Austria*, 1652-53, Museo Nacional del Prado, Madrid.



Fig.19. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *La reina doña Mariana de Austria*, 1652-1653, Museo Nacional del Prado, Madrid [detalle].

### 3.3.3. El espejo

El *espejo* siempre ha sido uno de los símbolos predilectos de los emblemistas, al menos así lo afirma Gállego (Gállego, 1984, pág. 223). Junto al reloj, es uno de los objetos más significativos. Protagonista de lienzos y escritos, este objeto contiene un amplio abanico de significados. Platón y Plotino volcaron en él la concepción del alma humana, recogida posteriormente por muchos otros teóricos; Juan de Borja además del conocimiento de uno mismo le asigna el esplendor del Amor divino, recuperando así la concepción medieval que entendía a la Virgen como «un espejo sin mancha» (Revilla, 2012, pág. 274); la antítesis de esta idea la constituye el alma en pecado mortal, vista por Santa Teresa como un espejo ennegrecido. Gállego insiste en no olvidar la antigua simbología del espejo, asociado en un principio a la Verdad. «Pero, al mismo tiempo, y por su carácter objetivo y sincero, de conocimiento de uno mismo, el espejo es emblema

corrido de desengaño» (Gállego, 1984, pág. 223). Juan de Borja sugiere el buen uso de la mirada para aprender a estimar las cosas del mundo:

«Grande es el engaño de los hombres, pues habiendo tantas cosas, que nos desengañan, de quan poco dura todo, lo que se estima, y tiene en mucho esta vida, todo no basta, para que se tenga en tan poco, como merece todo lo que en el mundo ay, pues, si se quiere mirar con atencion, lo que en el passa, se verà, que es un teatro, adonde continuamente entran unos, y salen otros à representar fabulas, y entremeses, muy para reir (si la Caridad Christiana no obligasse mas à llorarlo). Que cosa mas para reyr, que ver el cuidado, con que los hombres trabajan, por perpetuar sus vidas, sus nombres, y sus estados; siendo la vida, que mas dura, comparada à la hoja del Arbol, que el viento arrebatata; pues tal es el genero de los hombres, como las ojas de los Arboles, que caydas unas nacen otras, que es lo que nos muestra esta Empresa del Arbol con las hojas caydas, y otras que le nacen» (Ferrándiz Sánchez, 2011, pág. 53).



Fig.20. Anónimo, *Vánitas: mesa revuelta, reloj, espejo, jarrones*, siglo XVII, Museo Nacional del Prado, Madrid.

El espejo representado en *Vánitas: mesa revuelta, reloj, espejo, jarrones* [fig.20] refleja el «retrato al fin de la humana fragilidad» (Ferrándiz Sánchez, 2011, pág. 54). Pues «Asociado con otros objetos, en el conjunto de una ‘Vanidad’, el espejo recuerda la inconsistencia de las cosas visibles» (Revilla, 2012, pág. 274). Por otro lado, Revilla y otros autores afirman que también puede funcionar como atributo de la virtud de la Prudencia, de hecho, Giotto pintó en la Capilla de los Scrovegni a la Prudencia con un espejo. Esta idea, además se ve reforzada por Nieremberg al elogiar la actitud del

prudente: «el prudente es el que, considerando lo que ha de sucederle en breve, de salir despojado de este mundo, se previene para el otro aprovechando el tiempo de esta vida para hallarlo en la eternidad» (Ferrándiz Sánchez, 2011, pág. 52).

Más aún, señala Revilla, es atributo de la Vanidad misma: Vermeer representa a una mujer recreándose en su propia imagen reflejada en un espejo en *Joven dama con collar de perlas* [fig.21]. La muchacha «está en peligro de violar el canon de las normas sociales: en lugar de vivir con humildad, modestia y sencillez, parece sucumbir al afán del amor propio por gustar a los demás» (Schneider, 2006, pág. 56). De acuerdo con Revilla: «Significados emparentados con este son la Lujuria –exaltación de la belleza carnal percedera– y la diosa Venus, particularmente en las escenas del ‘Tocado de Venus’».



Fig. 21. Johannes Vermeer, *Joven dama con collar de perlas*, ca. 1664, Gemäldegalerie, Berlín.

Se puede decir que un mismo objeto significará, dependiendo de los casos: «el sentido de Autoconocimiento, Amor de Dios, Verdad, Prudencia, Virginidad, Desengaño, Constancia, Ejemplaridad, Justicia...» (Gállego, 1984, pág. 225). Ahora bien, los espejos que aparecen en los retratos de aparato españoles son, al mismo tiempo, «signos de majestad española» (Gállego, 1984). A menudo estarán conformados por marcos en forma de águila unicéfala, tal y como se aprecia en el retrato de *Carlos II* de Carreño

[fig.22]. Este accesorio formaba parte del mobiliario palaciego, junto a las mesas soportadas por leones ya mencionadas. Por otro lado, la asociación rey-espejo se generalizó según el autor a partir de la publicación en 1544 del libro *Espejo del Príncipe cristiano*, escrito por Francisco de Monzón. En palabras de Gállego:

Carlos II, vestido de negro como lo exige la etiqueta española, pudiera ser confundido con cualquier caballero de la Corte si Carreño no lo pintase en pie, ante un espejo de águilas heráldicas, junto a una mesa de pórfido sostenida por leones, no menos heráldicos, relacionados no solo con el Reino de León, sino con el Valor y la Majestad y con el Hércules hispano (Gállego, 1984, pág. 225).



Fig. 22. Juan Carreño de Miranda, *Carlos II*, 1685, Museo Nacional del Prado, Madrid.

#### 3.3.4. La cortina

Parafraseando a Pierre Francastel, «la cortina en una obra pictórica indica que la acción sucede en un interior» (Gállego, 1984, pág. 225). Sin duda, constituye un signo de grandeza y aparatosidad que será empleado por la mayoría de los retratistas europeos.

Habría que distinguir, por un lado, el cortinaje de fondo, «que sirve de marco a una *veduta*» (Gállego, 1984, pág. 226), y por otro, la cortina en primer plano, que separa el ámbito pintado del ámbito real. El pintor introduce un obstáculo, en este caso el cortinaje, quedando la mayoría de los retratos semiocultos por una tela, «como los mantos que cubren los lienzos en los caballetes de los coleccionistas del siglo XVIII, o terciopelo que es descorrido para revelar la inapreciable pintura que hay debajo en alguna imaginaria y dramática presentación pública» (Bryson, 2005, pág. 33).

El empleo de la cortina o de cualquier otra barrera arquitectónica o comunicativa se debe, en parte, al interés del pintor por evocar los transportes de la ilusión, un recurso que tiende a la teatralidad<sup>6</sup>. El espectador experimenta un juego de cambios entre los distintos umbrales de realidad que lo separan del cuadro. En otras palabras, se trata de un cambio en la cualidad del espacio implicado, donde el espacio de la realidad se rinde al de la ficción. De acuerdo con Gállego, los holandeses serán bastante aficionados al empleo del cortinaje en sus representaciones de interior, con la intención de marcar una distancia ilusoria. Un ejemplo genial podría ser la obra *El arte de la pintura o Alegoría a la pintura* de Johannes Vermeer [fig.23], quien incluirá en la mayor parte de sus composiciones este elemento dramático en un primer plano. En el caso español, Velázquez empleará el cortinaje de semifondo, es decir, «como dosel del personaje» (Gállego, 1984, pág. 226) para subrayar la majestad, tal y como sucede en el retrato titulado *El Príncipe Baltasar Carlos con un enano* [fig.24]. Por último, el autor asegura que dicho elemento no es sólo un signo de grandeza, sino un recurso *utilísimo* para crear contrastes de luz.

<sup>6</sup> En el siglo XVI se pasa a ver el mundo como un gran teatro, una idea que parte de la metáfora del *theatrum mundi*. Cavaille, considera que «con el cambio de visión se produce una deconstrucción sistemática del cosmos tradicional y se elabora una nueva visión del mundo». Vives-Ferrándiz añade que: «La crisis general que sacude Europa en los siglos XVI y XVII y que da paso a la Modernidad estaría relacionada, según Cavaille, con la teatralidad con la que se entiende el mundo. El mundo se ve ahora como un teatro, es un teatro, y esta visión es paralela a la nueva cosmovisión que el inicio de la Modernidad trae consigo. No sólo el mundo es un teatro sino que a partir del Renacimiento el propio cielo es representado con la forma de un anfiteatro o teatro desde el que se contempla el espectáculo de la vida» (Ferrándiz Sánchez, 2011, pág. 182).



Fig.23. Johannes Vermeer, *El arte de la pintura* [Alegoría de la pintura], ca. 1666-73, Kunsthistorisches Museum, Viena.



Fig.24. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *El Príncipe Baltasar Carlos con un enano*, 1631, Museum of Fine Arts, Boston.

### 3.3.5. La silla

Siguiendo las costumbres de los retratos de la Casa de Austria, la silla es otro de los elementos clave para la desvelar la categoría del personaje retratado. En su respaldo se apoyan las manos del rey, de la reina, de los herederos o de cualquier otra persona de alto rango que tuviera el derecho a emplearla como asiento, haciendo una clara alusión al trono. Se puede tomar como ejemplo el retrato de *La reina Ana de Austria, cuarta esposa de Felipe II* de Bartolomé González [fig.25].



Fig.25. Bartolomé González, *La reina Ana de Austria, cuarta esposa de Felipe II*, ca. 1616, Museo Nacional del Prado, Madrid.

En palabras de Gállego:

Así pues, cuando en un retrato de Sánchez Coello, de Pantoja, de Villandrando, de Bartolomé González, de Diego Velázquez, veamos al personaje apoyado en el respaldo de un sillón, en un interior que, por los accesorios ya examinados, evoca el Palacio Real, podemos estar seguros de que se trata de alguien de muy alta calidad, probablemente de la familia real (Gállego, 1984, pág. 227).

El asiento, o lo que sugiere este objeto está muy reglamentado en España, así lo afirma Gállego, quien además apunta que, en el Siglo de Oro, la expresión «Dar la silla», era la aceptación de una cualidad social. La relevancia que pronto tomó esta cuestión se vio alentada por la literatura, pues fue tratada por grandes autores como Azorín, Lope, Cervantes o Calderón (Gállego, 1984, pág. 226). Partiendo del retrato, muchos fueron los que haciéndose retratar junto a una silla quisieron equipararse al rey, como la condesa-duquesa de Olivares; sin embargo, no a todos les estaba permitido este atributo:

Las infantas se han de contentar con una mesa y una cortina. Los bufones, aunque tengan manías de grandeza, como el llamado *Don Juan de Austria*, o aunque necesiten por su oficio estar sentados, como *El Primo*, funcionario de la Estampilla, no tienen derecho a silla. Solo el *Calabazas* de la antigua Colección Cook (Richmond) tiene a su lado un asiento que no toca, pero plegable, lo que es de menos autoridad (Gállego, 1984, pág. 227).

### 3.3.6. La columna

Es de obligada mención la ausencia significativa en los retratos reales españoles de la *columna*. Utilizada hasta la saciedad en los retratos de aparato de otras escuelas, así como en la arquitectura y en la escenografía, es un elemento poco empleado en el retrato español, concretamente en los elaborados por Velázquez, que lo desdeña «porque le parecen excesivamente superficiales y pomposos» (Gállego, 1984, pág. 230). Desde el punto de vista arquitectónico, la columna es un elemento sustentador de la cubierta del edificio, pudiéndose entender esta como bóveda celeste. En tal caso, señala Revilla: «la función de apoyo se combina con la noción de eje del mundo» (Revilla, 2012, pág. 175) que está a su vez relacionado con el árbol cósmico. En la Antigüedad, la columna era objeto de culto, considerada también símbolo fálico. Plasma el significado de la verticalidad al establecer la unión de lo terrenal con lo espiritual. En el caso de los retratos de aparato español, las columnas estarán además relacionadas con las «columnas de Hércules» (Revilla, 2012, pág. 176). En palabras de Revilla: «El 'Plus Ultra' con las columnas adoptado por Carlos V significaba precisamente la voluntad de rebasar los antiguos límites, extendiendo el poder del emperador hasta más allá de lo conocido y lo seguro» (Revilla, 2012). El *Retrato de Carlos V* de Tiziano es un perfecto ejemplo de ello [fig.26].



Fig. 26. Tiziano, *Retrato de Carlos V*, 1548, Alte Pinakothek, Múnich, Alemania.

### 3.3.7. El orbe

El globo simboliza el mundo; con un significado más profundo, su forma esférica representa lo infinito tal y como mantiene la filosofía neoplatónica. Quien porta este elemento en una obra está demostrando su dominio sobre él ya que: «simboliza la metáfora del poder sobre un área terrenal, pero por extensión sobre el mundo entero, tal y como se sitúan en el vértice del ordenamiento de su reino, y encarna el ordenamiento del cosmos» (Rapelli, 2005). Sin embargo, no sólo se representará en manos de reyes o emperadores –como si se puede observar en el retrato alegórico de Carlos V [fig.27]–, sino también bajo los pies de las alegorías de la Fortuna, de la Filosofía, de la Fe [fig.28], o de la misma Muerte [fig.29]. Este gesto puede sugerir en ocasiones cierta inestabilidad,

pero también «la capacidad para elevarse sobre la mezquina materialidad terrenal» (Rapelli, 2005, pág. 38). Por último, Rapelli afirma que reyes o emperadores también pueden sustituir el orbe por la *manzana real*<sup>7</sup>, que por su forma esférica es considerada otro símbolo cósmico.



Fig.27. Pedro Pablo Rubens, *Carlos V como dominador del mundo*, ca.1604, Residenzgalerie, Salzburg.

<sup>7</sup> «En la Antigüedad, sobre la manzana real aparece una diosa de la victoria, pero en el cristianismo, la cruz ocupó el lugar de la diosa: por este motivo el símbolo astronómico de la tierra es un círculo con una cruz encima» (Rapelli, 2005, pág. 38).

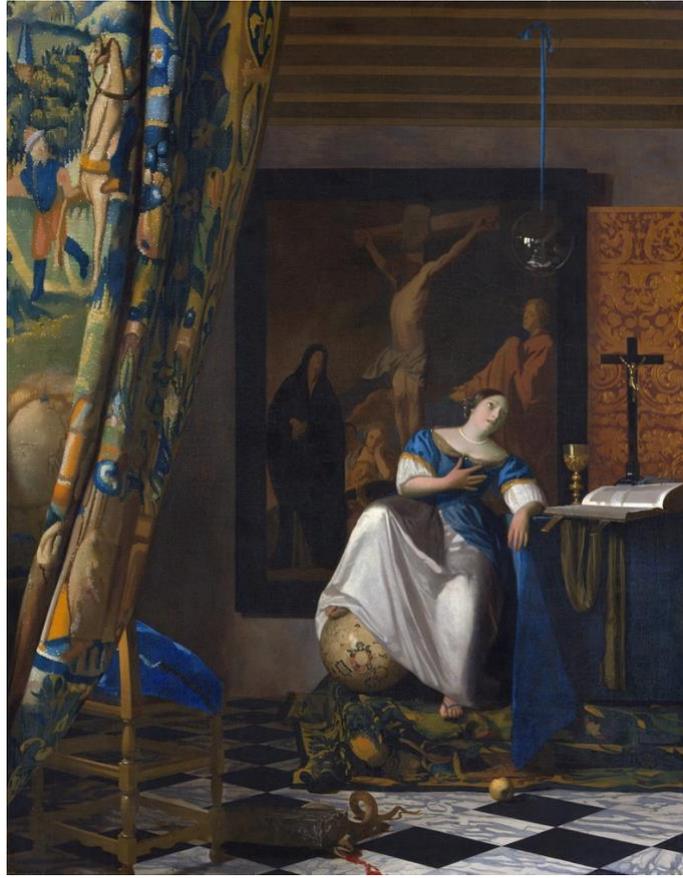


Fig.28. Johannes Vermeer, *Alegoría de la Fe*, ca. 1671-74, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.



Fig. 29. Juan de Valdés Leal, *In ictu oculi*, 1672, Hospital de la Caridad, Sevilla.

### 3.3.8. Atributos de lo divino

Pudiéramos proseguir enumerando accesorios de los retratos españoles del siglo XVII como los guantes, la espada, la corona, el bastón de mando, los tocados, los sombreros, las joyas, e incluso el pañuelo o el abanico que portan las grandes damas en la mano; sin embargo, no es nuestra intención agotar tan vasto tema. Es momento ahora de analizar brevemente la *vanidad* empleada como atributo de los *Bienaventurados*, pues resulta oportuno detenerse en esos símbolos «que permiten identificar a una imagen en su retablo» (Gállego, 1984, pág. 210). Gállego afirma que:

Esos atributos son producto de la imaginería de Canonizaciones, Beatificaciones y fiestas en honor de quien se eleva a los altares, que suelen tener aspecto de objeto corriente [...]. Al mismo tiempo que signos de reconocimiento, que referencia a actividades, virtudes o sufrimientos del portador, esos objetos, pues, son objetos *reales*. Pero no quisiera emplear esta palabra de dos filos: esos objetos no son tan reales como aparentan. A menudo no pasan de accesorios de teatro o de procesión. Así, las tetas que Santa Águeda lleva en su bandeja [fig.30], como los ojos que Santa Lucía lleva en la suya, no tienen el aspecto sanguinolento que habrían de tener si acabasen de ser arrancados por las brutales artes del verdugo (Gállego, 1984).



Fig.30. Francisco de Zurbarán, *Santa Águeda*, 1630-33, Museo de Montpellier, Francia.



Fig.30. Francisco de Zurbarán, *Santa Águeda*, 1630-33, Museo de Montpellier, Francia [detalle].

Gracias a esta *panoplia* –asegura Gállego–, cualquier cristiano, aun no siendo devoto, podría reconocer en tales objetos la identidad de quien los porta. Ello se debe a que los objetos –reales o *profesionales*– llevan consigo un sentido que caracteriza a quien sirven de atributos, de tal manera que su aspecto de signos se superpone a su función utilitaria (Gállego, 1984, pág. 211). Ya que se ha hecho alusión al objeto como accesorio, es momento de mencionar otro de los más importantes: el *vestido*. En lo referente a los santos, se puede decir que más allá de los hábitos y de las vestiduras litúrgicas existen muchas otras vestimentas menos evidentes para los espectadores actuales, pero que funcionaban en el siglo XVII como signos de reconocimiento.

Por todos es sabido la importancia del traje en España, al menos desde la imposición de Carlos V de la etiqueta de Borgoña a su llegada al trono en 1517. El autor señala la importancia que tiene el hecho de que un personaje pose desnudo o vestido, pues «indica su calidad» (Gállego, 1984, pág. 212). Cabrera de Córdoba y el Padre Sigüenza toleraban el desnudo sólo «en las figuras que representan personas baxas» (Gállego, 1984), es decir, en personas bajas en sangre y estado. Por tanto, la identidad de la persona retratada, así como el carácter de la obra se adivinarían a través de la vestimenta o en su defecto por su ausencia. Ejemplo de ello podrían ser los dos retratos encargados por Carlos II a Carreño de la niña *Eugenia Martínez Vallejo* [fig.31] y [fig.32], en los que se la puede ver vestida y desnuda. Se sabe que Carlos II «la hizo vestir decentemente al uso de palacio, con un rico vestido de brocado encarnado y blanco con botonadura de plata» (Prado M. d., s.f.). La niña formaba parte del elenco de *prodigios de la naturaleza* que habían llegado a la

Corte para amenizarla. En el retrato desnuda, la niña está adornada con hojas de vid con las que acierta a tapar su sexo y con racimos de uvas que la coronan en alusión al dios Baco, constituyendo así un retrato de carácter profano que se contrapone al primero.



Fig.31. Juan de Miranda, *Eugenia Martínez Vallejo, vestida*, 1675, Museo Nacional del Prado, Madrid.



Fig.32. Juan de Miranda, *Eugenia Martínez Vallejo, desnuda*, ca. 1680, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Merece especial atención la obra *Amor sacro y amor profano* de Tiziano [fig.33]. Pese a que por razones cronológicas quede fuera del estudio, resulta oportuno señalar el contraste moral que se extrae de su lectura al compararla con las dos obras españolas anteriormente analizadas. La *belleza* renacentista de las Venus se contrapone a la *monstruosidad* barroca encarnada por la niña Eugenia. Mientras que en el ideario español seiscentista, la niña vestida refleja la *decencia* y la desnuda lo *profano*, en la Italia de Tiziano se invierte esta cuestión, constituyendo la venus vestida y enjoyada *la efímera felicidad terrenal* y la desnuda *la felicidad eterna* del Amor Divino. Fundamento que hunde sus raíces en el neoplatonismo.

En esta línea Miranda y Paz opina que: «engañase la vanidad en el teatro con las apariencias. El vestuario descubre, y la desnudez descifra estos mismos farsantes, que en el tablado con el disfraz son desconocidos» (Ferrándiz Sánchez, 2011, pág. 218). Vives-Ferrándiz relaciona la desnudez con la Verdad de la vida:

Todo lo que rodea al cristiano durante su estancia en la tierra es falsedad y apariencia, pues es un gran trampantojo o teatro el que la muerte, la contemplación de la calavera, es la única vía de acceso a esa verdad. Ripa explica que la verdad se representa desnuda ya que con ello se muestra «la simplicidad que le es connatural» (Ferrándiz Sánchez, 2011).



Fig.33. Tiziano, *Amor sacro y amor profano*, 1516, Galería Borghese, Roma.

Un emblema de George Whiter [fig.34] insiste también en el tema de la desnudez «como figura con la que se asciende a los cielos una vez terminada la vida» (Ferrándiz Sánchez, 2011, pág. 217):



Fig.34. George Wither, 1635.

En este sentido, Gállego recoge como prueba de ello lo que supuso en España la elaboración de la escultura de *Carlos V y el Furor*: «Cuando Pompeyo Leoni hace la estatua de bronce del Emperador, la hace totalmente desnuda, como en Florencia hubiera sido admisible, igual que el llamado *Furor*, al que pisotea y encadena, pero la provee de un caparazón o armadura desmontable, que cubre esa desnudez» (Gállego, 1984, pág. 212).

Las investigaciones llevadas a cabo por Gállego llevan al autor a distinguir entre un traje de pagano y otro de cristiano, pues «Para Ribadeneira como para toda persona culta del Seiscientos: el primero consiste en un traje a modo de uniforme militar, más o menos clasicista y ceñido [...]» (Gállego, 1984, pág. 212). Sin embargo, este traje militar romano desaparece generalmente de la pintura española para dar paso al *traje de cristiano* «que se reduce en muchos casos a la moda de tiempos del pintor» (Gállego, 1984, pág. 213). Ello explica que las santidades pintadas por Zurbarán, Murillo, Jusepe Martínez, Rizi o Valdés Leal resulten anacrónicas al ser representadas bajo una actualización, «desdeñando toda noción de historia del vestido» (Gállego, 1984). Llegados a este punto, el autor sugiere la siguiente cuestión: «¿Se trata de un anhelo de acercarse a los devotos, según las consignas de Trento, en esta renovación en el vestuario [...]?» (Gállego, 1984). Sin duda sería absurdo pensar que todos los pintores españoles del momento ignoraban cómo se vestía en tiempos de Jesús. No obstante, afirma Gállego que en el teatro ocurría exactamente lo mismo. Por tanto, no sería descabellado pensar que existe una teatralidad latente en todas estas representaciones. Así lo plantea el autor:

Esta costumbre mezclada a la de los «retratos a lo divino» en los que el retratado (o más frecuentemente la retratada) se apropia de los atributos del Santo de su nombre, hace muy discutida en nuestro tiempo una gran parte de la pintura zurbaranesca. [...] En el vestuario lujoso de esas Santas de su taller cabe *leer* su belleza y elegancia espiritual, hay que añadir que también se huele cierto tufillo a escenario teatral, o por lo menos a cuadro vivo, a procesión o a cortejo (Gállego, 1984).

Las fantásticas *Santa Marina* [fig.35] y *Santa Margarita* [fig.36] de Zurbarán constituyen el ejemplo ideal de lo antedicho. Ambas visten de *villanas* de comedia, esto se advierte a partir de accesorios como: «las alforjas, los bordonos de camino y los amplios sombreros que señalan su actividad: viajar» (Gállego, 1984, pág. 213). El sombrero de alas anchas por ejemplo representa a la figura del peregrino.



Fig.35. Francisco de Zurbarán, *Santa Marina*, 1640-1650, Museo Thyssen, Málaga.



Fig.36. Francisco de Zurbarán, *Santa Margarita*, 1631-1640, National Gallery, Londres.

Lo cierto es que existen infinidad de objetos reales que se refieren a lo imaginario en la pintura del Siglo de Oro, al menos así lo asegura Gállego. Murillo por ejemplo combinará el mundo terrenal con el espiritual al introducir en las escenas religiosas: «el canastillo de costura, el jarrón cristalino de azucenas, el libro, los pañales, la almohada de encajera, las frutas y los cacharros, la alforja o el banco de carpintero» (Gállego, 1984, pág. 216). Tal y como se ha señalado, cada uno de esos objetos ofrecerá una clave al espectador para completar su lectura, pues más allá de su aparente banalidad «ensalzan las labores domésticas, el estudio de los libros de piedad, la maternidad divina, la vida de familia, la modestia, el ardor en el trabajo...» (Gállego, 1984, pág. 217).

#### 4. Un mensaje oculto

Es importante insistir en el hecho de que a menudo, los cuadros encierran una doble lectura. A lo largo del trabajo se ha venido abordando el poder simbólico depositado en los objetos que acompañan a los protagonistas de las pinturas. Ahora bien, no resulta sencillo percibir en un primer momento lo que ocultan, se requiere pues un conocimiento previo de la historia del personaje para entender la significación de los objetos presentes. De acuerdo con Pérez Suescun:

El simbolismo que poseen los objetos representados o el mensaje que el pintor ha querido transmitir con ellos son, en ocasiones, muy diferentes. Así, algunos pueden recordar a familiares o amigos ausentes [...], otros sirven para resaltar la dignidad del retratado [...] o bien para indicar su profesión o actividad –libros, armas y adornos. También invitan a imaginar qué está pasando en el cuadro [...] (Pérez Suescun, 2016, pág. 31).

El primer mensaje oculto por desvelar en esta sección se halla en una carta. Se trata de *La carta de amor* de Vermeer [fig.37]. En esta pintura, la criada ha interrumpido la clase de música de su señora porque la correspondencia que acaba de llegar requiere de su atención inmediata. Resulta evidente, que el pintor se esfuerza por ocultar al espectador quien recibe la carta, quien la remite y cuál es su contenido; no obstante, «los cuadros holandeses dejan pocas dudas al respecto» (Todorov, 2013, pág. 52). El tema amoroso está sin duda presente, ello se advierte «en la mirada inquieta de la señora y la sonrisa casi guasona de la criada, que indican con toda claridad de qué tipo de mensaje se trata» (Todorov, 2013). Sin embargo, esta no es la única clave que demuestra que este tipo de correspondencia pertenecía al grupo de las *litterae amatoriae*. En primer lugar, el paisaje marino que aparece tras la mujer es una evidente alegoría a los tormentos del amor; por otro lado, la mandolina en su regazo indica que acompañaba su delirio amoroso con música. Por último, Schneider se vale de otros objetos significativos para remarcar esta idea como, por ejemplo, la chimenea:

En la pintura de género de los Países Bajos, la chimenea tiene a menudo el significado metafórico de la pasión amorosa. En el cuadro que cuelga justo detrás de la mujer, una marina representando un mar agitado indica sus encendidas pasiones. El cesto de la ropa, el cojín para hacer bordados o labor de bolillos que vemos en el suelo y la escoba apoyada junto a la puerta indican los deberes caseros que la mujer desatiende (Schneider, 2006: 55).



Fig.37. Johannes Vermeer, *La carta de amor*, ca. 1669-1670, Rijksmuseum, Amsterdam.

El retrato de *El príncipe Baltasar Carlos, a caballo* [fig.38] también contiene un mensaje escondido. El niño, único hijo varón de Felipe IV e Isabel de Borbón posa a caballo a la edad de seis años, contribuyendo así al regio empleo de estos animales en la retratística de la Casa de Austria. El *caballo* en estas obras es considerado un *objeto* más, al menos desde el punto de vista simbólico, así lo determina Gállego:

El caballo montado es símbolo de poder y de destreza, de majestad heroica, y la bengala que los jinetes de Velázquez llevan en la diestra hasta en las soledades de los montes de El Pardo demuestra el papel victorioso de esta bestia, considerada, con razón o sin ella, como muy aficionada a las batallas (Gállego, 1984, pág. 229).

Más allá de la solemnidad y arrogancia que puede manifiesta el pequeño príncipe, subyace otra idea más importante: la referencia a la continuidad dinástica garantizada por el futuro monarca que posa de manera similar a la de su padre y a la de su abuelo. El heredero monta a caballo en posición de *corveta* y porta varios atributos alusivos a la batalla como la banda, el bastón de mando y una pequeña espada. Toda esta parafernalia

refuerza la idea de continuidad, haciendo alusión al mismo tiempo a las futuras responsabilidades militares que asumirá. Con todo ello, se puede decir que «conduce de manera resuelta su pequeño caballo hacia el futuro» (Prado M. d., s.f.). Así lo comenta Palomino:

Aunque de pocos años, armado y a caballo, con el bastón de generalísimo en la mano, en una jaca; la cual, corriendo con gran ímpetu y veloz movimiento, parece que con impaciente orgullo, respirando fuego, solicita ansiosa la batalla, prevista ya en su dueño la victoria (Gállego, 1984, págs. 229-230).



Fig. 38. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *El príncipe Baltasar Carlos, a caballo*, 1634-1635, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Teniendo en cuenta lo antedicho, la eficacia comunicativa del retrato es evidente, sobre todo por la carga informativa que contiene. La pintura en general perpetúa la memoria de las personas representadas, así como de sus atributos. Se ha podido demostrar con los diferentes ejemplos aquí tratados que el poder, la religión, los sucesos políticos o

personales y, en definitiva, la voz de una sociedad y de un tiempo, hablan a través de los objetos transformados en símbolos, atributos o estereotipos que viajan en el tiempo sin apenas variación.

Ahora bien, el siguiente mensaje se oculta en el hábito de *San Diego de Alcalá* [fig.39]. La historia cuenta que el franciscano tenía por costumbre guardar en esta prenda los panes que servían en la mesa de su convento para así, en un acto de caridad, dárselo a los más necesitados. En la escena, el monje es sorprendido por el guardián del recinto, que se interesó por lo que llevaba oculto en el hábito. El santo, comprometido, respondió que eran rosas, y milagrosamente así sucedió, los panes se convirtieron en flores. Zurbarán ha otorgado el protagonismo a este objeto simbólico, que funciona como clave, tanto en la historia como en la composición (Prado M. d., s.f.).



Fig. 39. Francisco de Zurbarán, *San Diego de Alcalá*, 1658-60, Museo Nacional del Prado, Madrid.

La materialización de la fe se verá reflejada sobre todo en los retratos cortesanos de los pequeños Habsburgo. El retrato de la infanta *Ana Mauricia de Austria* [fig.40] forma parte de una tipología retratística incentivada por la dinastía de los Austrias, consistente en introducir en las imágenes regias infantiles objetos apotropaicos. Estas imágenes trascendieron el ámbito de lo privado, pues en ellas está implícita la continuidad dinástica, lo que los convierte en verdaderos retratos de Estado. Pérez Suescun asegura que, en esta época, la mortalidad infantil era muy elevada y por ello los infantes se colmaban de *amuletos* y *talismanes* que los salvaguardaban del mal de ojo. Pantoja de la Cruz representa en esta obra a la primogénita de los ocho hijos que tuvieron Felipe III y Margarita de Austria. Es sin duda el llamado *cinturón lactante* o *de lactancia* el que se puede tornar misterioso al espectador:



Fig. 40. Juan Pantoja de la Cruz, *Ana Mauricia de Austria*, 1602, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.

En palabras de Gemma Cobo Delgado:

Sería un anacronismo considerar el uso de dijesos bajo el prisma de la superstición, con las implicaciones que esto tendría en relación a los comitentes, pues no se entendía como tal en el siglo XVII. Ciertamente eran objetos que protegían de un «mal» que, principalmente, se pensaba que afectaba a los niños de tierna infancia: el aojo. Este «síndrome cultural» fue compartido por toda la sociedad; si acaso, la «cultura popular» se diferenció por recurrir a hechiceras y curanderas por no disponer del suficiente nivel adquisitivo para acudir a médicos. Por esa razón, y para diferenciar las prácticas «supersticiosas» del vulgo de las de la monarquía católica, distintos reyes encargaron desde el siglo XV, y aún en el XVII, tratados de medicina que racionalizaban la explicación del mal por dos vías: una que lo entendía como producido por el diablo y que tenía remedio en el seno de la Iglesia, y otra que lo explicaba por causas naturales, biológicas, debido a la mala complexión del ojo del que mira; el remedio lo daba la medicina. No obstante, estas diferencias entre el vulgo y la realeza y la nobleza solo se reflejarían en el modo de comprender el mal, pero no en la forma o el uso de tales objetos que, más o menos lujosos, eran compartidos por todos. Incluso dentro de la cultura visual de la época, eran un elemento de reconocimiento de la propia edad del pequeño, es decir, un *objeto parlante* que definía que el infante se encontraba aún en el periodo de lactancia, pues eran signos reconocibles por toda la sociedad. Esto lo evidencia el hecho de que uno de los elementos que identifican el disfraz de niño recién nacido en los teatros o en las mojigangas sean precisamente los dijes (Delgado, 2014, pág. 29).

El siguiente misterio se sitúa en la balanza de *La tasadora de perlas* [fig.41]. A pesar de su título, la mujer que protagoniza esta obra de interior no está pesando perlas; tampoco pesa las monedas esparcidas sobre la mesa; ni ningún otro bien terrenal. Toda su atención se centra, en equilibrar los platillos vacíos del artilugio. Schneider quiere ver en el proceder de la mujer una relación con la escena apocalíptica que cuelga de la pared, protagonizada por un Cristo pesando almas (Schneider, 2006: 56). Según Westermann, lo que se pesa en la balanza son cuestiones morales en un claro ejercicio de introspección, abogando por una estética de la conciencia (Mariët Westermann, 2003: 86). El contraste de esta idea sin duda radica en los objetos representados: monedas de oro, joyas, perlas y un joyero. A su vez, Vergara afirma que el contrapunto lo pone el *Juicio final* y la balanza, atributo de la Justicia, advirtiendo al espectador de no caer en la tentación de los bienes terrenales y vivir con humildad (Vergara, 2003: 172).



Fig. 41. Johannes Vermeer, *La tasadora de perlas* [*Mujer con balanza*], ca. 1662-64, National Gallery, Washington D.C.

Lejos del virtuosismo predicado en la obra anterior, se encuentra *El charlatán sacamuelas* [fig.42]. Según Todorov, el trabajo es una virtud, sin embargo, más que al elogio, esta obra se acerca más al ámbito del repertorio funcionando como un inventario de las herramientas utilizadas. Aunque el pintor no olvida incluir un tono moralista, por todo lo que representa la figura del charlatán, lanza sobre el oficio una mirada de etnógrafo (Todorov, 2013, pág. 48). Los títulos o diplomas, quizás falsos certifican su formación, sin embargo, la clave se encuentra en el collar de muelas que luce el charlatán ambulante alrededor de su cuello, objeto que acredita su experiencia y funciona como carta de presentación.



Fig.42. Theodoor Rombouts, *El charlatán sacamuelas*, 1620-25, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Más allá de la fascinante técnica lumínica, la sobriedad de la siguiente obra es conquistada por los *quevedos* que porta su protagonista [fig.43]. El santo recurre a los *anteojos* para iniciar la lectura de la carta que ha recibido; sin embargo, la presencia de este accesorio trae a colación su lado más metafórico. Como se ha mencionado anteriormente, el mundo en el barroco representa una gran ilusión que requiere de un punto de vista óptimo (Ferrándiz Sánchez, 2011, pág. 253). De acuerdo con Vives-Ferrándiz: «se solicita un modo de ver que traduzca la verdad del mundo y que aparte las sombras que impiden ver la muerte. La mirada, en consecuencia, se torna amarga ya que el modo de ver el mundo debe pasar, irremediamente por la calavera» (Ferrándiz Sánchez, 2011, pág. 253). A su vez, Gracián recomienda limpiar los cristales de las lentes del cristiano con la mortaja, para así ver el mundo desde la óptica de la muerte. Por otro lado, el hecho de que se represente a San Jerónimo como un anciano con anteojos incita a ser relacionado con el Tiempo.



Fig.43. George de la Tour, *San Jerónimo leyendo una carta*, S. XVII, Propiedad del Instituto Cervantes, cedido en depósito al Museo Nacional del Prado, Madrid.

«Porque como el que mira con anteojos, todo lo que ve le parece de la color que ellos son, y así le parecen las cosas grandes o pequeñas conforme a la hechura que ellos tienen, de la misma manera las pasiones y afecciones del alma hacen que todo parezca conforme a la pasión que la señora» (Ferrándiz Sánchez, 2011, pág. 255).

No obstante, los anteojos también son entendidos por muchos autores como un instrumento de distorsión. Gracián se refiere a esta cuestión, advirtiendo «que éstos lo único que hacen es *no ver*, es engañar a la vista» (Ferrándiz Sánchez, 2011, pág. 257). Por tanto, Vives-Ferrándiz afirma que la verdad se encuentra «en un saber mirar, en rechazar los anteojos o en un limpiar correctamente los cristales con la mortaja para que ni forma, color o sombras distorsionen lo que se ve» (Ferrándiz Sánchez, 2011, pág. 259). Por último, es importante resaltar que: «Los anteojos del Maestro Desengaño tienen la virtud de desengañar a todo aquel que mira a través de ellos, de trucar aquello que ven sus ojos. El mundo está al revés y gracias a ellos se descubre su verdadera apariencia» (Ferrándiz Sánchez, 2011).



Fig.44. George de la Tour, *Ciego tocando una zanfonía*, 1620-30, Museo Nacional del Prado, Madrid.

En contraposición a los *ojos lectores* del San Jerónimo se abordará ahora *Ciego tocando la zanfonía* [fig.44], funcionando esta última obra como paradoja de la primera. Parece que George de la Tour se valió del mismo modelo. El anciano posa ahora de perfil y toca una zanfoña. La representación de un ciego tocando este instrumento forma parte de una larga tradición pictórica que tuvo su máximo desarrollo en el siglo XVII. Comúnmente, el instrumento se ha asociado con el pecado y se incluye por lo general en un contexto costumbrista donde tiene cabida la música popular. Más allá de su connotación negativa, el pintor ha visto en este artefacto un atractivo que va más allá de su funcionalidad y es la calidad de la fabricación manual y de sus materiales. En cuanto a su representación iconográfica, De Tevarent considera los instrumentos musicales atributos del oído (Tevarent, 2002, pág. 303); uno de los sentidos más desarrollados en las personas invidentes. Por tanto, no es casual que en este caso sea un ciego el que actúe como representante de la *música*.

## 5. El coleccionismo. De objeto de uso a objeto artístico

El *coleccionismo* supone el ocaso de este breve análisis sobre la teoría y el valor del objeto en la pintura europea del siglo XVII. Este último apartado estará íntimamente relacionado con la primera parte del trabajo, donde resonaban conceptos estéticos como: «abundancia»; «deshechos»; «orden» o «desorden». A lo largo de este recorrido ha imperado la ley del caos; manifestada en las perturbadoras naturalezas muertas de Kalf, pasando por las ruinas caseras de Steen, hasta llegar a la acumulación de objetos en museos y gabinetes, tratados a continuación.

El impulso por la posesión de las cosas, «se traduce en el tiempo en una pasión permanente» (Costa, 2017, pág. 11). Según Pérez Suescun, esta pasión es innata en el ser humano, que no sólo ha sentido la necesidad de acumular objetos sino de exhibirlos. «A través de esa apropiación-presentación, inherente al acto de coleccionar, se muestran el estatus y el prestigio social o el nivel adquisitivo de los propietarios» (Pérez Suescun, 2016, pág. 43) además de su personalidad y preferencias. Por ello resulta importante tener en cuenta las palabras de David Hume, que nos recuerdan que: «la belleza de las cosas existe en el espíritu de quien las contempla».

El interés en rodearse de objetos bellos o exóticos forma parte de la estructura base de cualquier colección, en la que estos se abstraen de su carácter utilitario y pasan a ser *objetos de culto*. De esta manera, los objetos se concentran en un nuevo espacio y terminan conformando una «historia del arte personal» (Costa, 2017, pág. 11). Quizás, el primer paso para racionalizar el hecho de formar una colección sea el *orden*. Ello confirma lo que se ha planteado inicialmente en este breve estudio: *la representación visual de los interiores viene a concebir los extremos de la virtud y la depravación*. Esa dualidad será una constante en el barroco; y el *exceso*, la *abundancia*, y la *acumulación* de objetos que abarrotarán los gabinetes del siglo XVII no serán más que un reflejo de su sociedad, entendida no como una oposición a la medida renacentista sino como su culminación.

Este fenómeno es exclusivo desde la Antigüedad y ha sido adoptado como propio por las elites interesadas en mostrar su poder. De acuerdo con Manuel Puig Costa, el coleccionismo, así como la formación de las colecciones privadas, son entendidas como

la traducción de los movimientos sociales y económicos de cada época. Ello explica que se evidencie en cada una de ellas las diferentes evoluciones del gusto (Costa, 2017, pág. 12). Si bien es cierto que se aprecia un cambio en el gusto de la sociedad que las disfruta, no ocurre lo mismo con las personalidades que las practican, pues según Puig Costa: «El fenómeno del Coleccionismo es demasiado instintivo y general como para ser considerado una moda o un deseo de notoriedad. Es una compleja e irreprimible expresión de interioridad individual, una pasión que afecta a personalidades concretas» (Costa, 2017, pág. 13).



Fig.45. Frans Francken II, *Gabinete de objetos de arte*, ca. 1636, Kunsthistorisches Museum, Viena.

En los estertores del siglo XV el estado de las cosas cambió de forma radical. Las innovaciones tecnológicas, producto de la producción de artículos de lujo; los estudios botánicos y zoológicos, efectos de la mejora en la producción agraria y la explotación del suelo, así como las grandes exploraciones geográficas, emprendidas según Schneider con el fin de importar oro y plata, «revolucionaron el conocimiento y ocasionaron una revisión radical de los métodos científicos tradicionales, así como del concepto de ciencia»

(Schneider, 2003, pág. 157). Aún en la Edad Media tardía, las ideas sobre la naturaleza se basaban en cuestiones milagrosas, ampliamente estigmatizadas por la hechicería y relacionadas con el cambio de las estaciones, tal y como se ejemplificó inicialmente con *La batalla entre el Carnaval y la Cuaresma* [fig.1]. En todo caso, la Historia Natural estaba hasta entonces dominada por Aristóteles y Plinio el Viejo quienes sacaron a la luz ejemplares como *Naturalis Historia*. Las teorías fueron puestas en tela de juicio en esta nueva era por personajes como Ermolao Barbaro, quien escribió *Castigos a Plinio*, donde enumeraba más de mil errores del historiador. Ahora bien, los conocimientos empíricos desentronizaron a los dogmas irrefutables: esta conquista fue posible gracias a la observación propia, de tal manera que: «Nada era de mayor importancia para la transmisión de un descubrimiento científico que su fijación en un cuadro» (Schneider, 2003). Ello explica la cantidad de libros sobre botánica o zoología presentes en los cuadros de esta temática. No obstante, según Schneider, estos tratados no se inclinaban como si ocurriera en el siglo XIX, «más bien seguía aceptándose la ley horaciana del *delectare et prodesse*, del instruir deleitar» (Schneider, 2003, pág. 158).

No obstante, el principio constitutivo de la ciencia a comienzos del siglo XVI comenzó a contagiarse por la *curiositas* o el afán de saber. Dicha transformación queda demostrada por Leonardo en su *Fragmento espeleológico*, en el cual se refiere a dos emociones que experimenta un artista que se adentra en una cueva: «Dos sentimientos se apoderarían de él: horror y avidez. Horror hacia la tenebrosa y amenazante cueva, y avidez por encontrar en su interior algo digno de asombro...» (Schneider, 2003, pág. 158). Esta metáfora puede extrapolarse a la *curiositas* de sus contemporáneos, quienes se sintieron atraídos por un *ambicioso anhelo*. Por otro lado, Schneider asegura que esa misma impresión pudo ser causada sobre el espectador de los llamados gabinetes de curiosidades, un ejemplo de ello lo constituye el grabado de Olaus Worm [fig.46], el cual muestra una cámara repleta de obras de arte «que transmite algo de esa mezcla de temor y regocijo». Esto se debe a que, «en un principio, estas colecciones no estaban animadas por un interés clasificatorio, sino más bien por un deseo de contemplación ingenua, llena de asombro, que buscaba maravillarse en lo terrible y en lo misterioso de lo desconocido» (Schneider, 2003). Esa combinación también estaba presente en la naturaleza de los objetos expuestos. Frans Francken II constituye un ejemplo de genial captador de esta combinación, pues lo demuestra en *Gabinete de objetos de arte* [fig.45] donde se mezclan objetos *Naturalia*, –objetos encontrados en la naturaleza como por ejemplo conchas o

perlas—y *Arteficialia*, —objetos creados por el hombre como monedas o medallas— y también se introducían obras de arte tales como cuadros, esculturas, copas de nautilo, instrumentos de diversa índole, etc. Las pinturas expuestas en estos espacios tenían la función de sustituir a la realidad reproducida en ellos (Schneider, 2003, pág. 159).

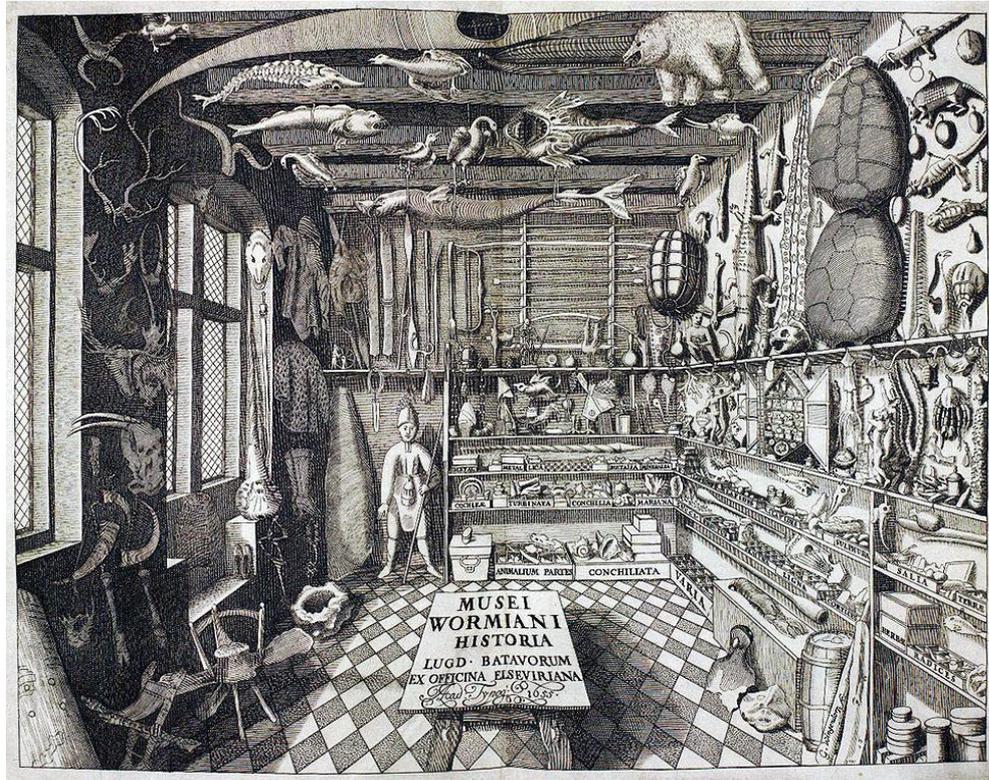


Fig.46. Olaus Worm, 1655, Museum Wormianum, Schleswig.

Jan van Kessel también se dedicó a plasmar este tipo de interiores. En colaboración con Erasmus Quellinius, produjo una serie de cuatro obras denominadas *Alegorías de los continentes* en forma de cámaras de curiosidades (Schneider, 2003, pág. 159). El primer cuadro del ciclo es el dedicado a *Europa* [fig. 47]. La personificación está representada por Roma, la cual está dominada por la fe cristiana, sugerido por elementos como la Biblia, la bula papal de Alejandro VII de 1665 y un birrete cardenalicio. En un primer plano se puede advertir a un angelote que sostiene un cuerno de la abundancia, a su alrededor yacen «bienes culturales europeos que en realidad no constituyen títulos de gloria» (Schneider, 2003, pág. 161) sino más bien glorias mundanas. Esta crítica se refuerza con un emblema perteneciente a Roemer Vischer con la frase «Pessima placent pluribus» —«las malas cosas agradan a la mayoría»— (Schneider, 2003, pág. 162).



Fig.47. Jan van Kessel, *Europa* [panel central], 1664-66, Alte Pinakothek, Munich.

Se puede decir que en el siglo XVII «se inicia el coleccionismo de los tiempos modernos» (Costa, 2017, pág. 30). En este momento se conformaron extensas redes comerciales que supusieron el nacimiento del tráfico y mercado de obras de arte. Las cortes contaban con estas cámaras, ya entonces llamadas *museos*, los cuales «llegaron a ser costosos centros fomentados y dirigidos a veces por los propios monarcas [...]» (Schneider, 2003, pág. 158), como fuera el caso español de Carlos V, iniciador de una importante saga de coleccionistas. Sin embargo, merece especial mención la figura de Felipe IV ya que presenta una clara diferencia con sus antecesores. En palabras de Puig Costa:

Sus encargos no solo responden a una necesidad decorativa o de relato histórico, sino que se basan en criterios estéticos, cualidad que le sitúa dentro del coleccionismo con criterios actuales. Junto con Velázquez, con quién le une una amistad manifiesta, exhiben las Colecciones Reales con criterios museológicos (Costa, 2017, pág. 53).

*La cámara de Felipe IV en el Real Sitio del Buen Retiro* [fig.48] lo ejemplifica a la perfección:



Fig.48. Vicente Poleró, *La cámara de Felipe IV en el Real Sitio del Buen Retiro*, 1881, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Doña Mariana de Austria, reina regente entre 1665 y 1675, conversa con el jesuita padre Nithard, su confesor y hombre de confianza, en presencia de su hijo Carlos II, todavía menor de edad. La escena se desarrolla en una estancia del palacio del Buen Retiro –a la izquierda vemos a un monje jerónimo–, que el pintor ha decorado con obras ligadas a Velázquez y al rey Felipe IV: *Las meninas*, los retratos ecuestres de Felipe III y su esposa procedentes del Salón de Reinos del citado palacio, los retratos de cazadores de la Torre de la Parada, los espejos con águilas del Alcázar... (Pérez Suescun, 2016, pág. 48).

Por tanto, durante el reinado de Felipe IV las colecciones reales sufrieron un incremento en el número de obras, así como en la calidad de estas, configurando gran parte de lo que hoy en día es el Museo del Prado. Junto a las colecciones reales, nacieron las particulares en el seno de la nobleza y de la primera burguesía. Personajes como el Cardenal Richelieu favorecerán el patronazgo de las artes, así como la aparición de las *Academias*. Y así es como, a lo largo de la historia riqueza y poder han cooperado para la formación de las grandes colecciones. Sin duda ha sido una constante a lo largo de la historia, «aún cuando el futuro de la mayoría de estas colecciones fue, al igual que en otros países, la dispersión» (Costa, 2017).

## 6. Conclusiones

Creemos haber entendido los principios que codifican el discurso estético e iconológico del objeto, con la finalidad de disolver la paradoja que aparentemente se encuentra en el disfrute de lo *banal*. La metodología empleada, basada fundamentalmente en la observación, ha permitido *mirar* y no solo *ver* el objeto. Desde antiguo, el sentido de la vista ha desempeñado un papel de primer orden en los procesos de aprendizaje y conocimiento, se ha considerado siempre el más noble de los sentidos y el barroco no fue ajeno a la preponderancia del sentido de la vista, pues el ojo «fue un recurso constante y eficaz en la estrategia propagandista que busca la cultura barroca» (Ferrándiz Sánchez, 2011, pág. 35). Por tanto, el adivinar los significados que se camuflan en la realidad más mundana del objeto, es una cuestión de *saber mirar*. En lo relacionado a la retórica visual dos han sido las fuentes empleadas como pretexto para justificar la condición de lo visual: *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas* de Norman Bryson y *Vanitas. Retórica visual de la mirada* de Luis Vives-Ferrándiz Sánchez.

El protagonismo del objeto, que pasa a menudo desapercibido, hace que su discurso ponga en escena una retórica visual. Dicha reflexión lleva a concluir que *Los objetos hablan*, y que su representación, por tanto, no solo abarca lo visual, sino que incluye un amplio repertorio de posibilidades en su lectura. Recuérdese lo que Miranda y Paz describió como «la lectura de los libros pintados» refiriéndose al amplio abanico de metáforas que ofrecen los elementos presentes en los cuadros. En palabras de Bergström, los objetos son: «Símbolos de la existencia terrena, de la mortalidad de la vida humana y de la resurrección a la vida eterna» (Sebastián, 1989, pág. 95). Por tanto, las diversas lecturas que se puedan extraer del estudio de un objeto, elemento o símbolo llevan a la siguiente conclusión: «No hemos de buscar la univocidad de una obra de arte, como acaso quiere el sentido lógico, un tanto limitado, de nuestro siglo» (Gállego, 1984, pág. 158). En esta ambigüedad interpretativa, es decir, en «la diversidad de sus facetas posibles» (Gállego, 1984), creemos, reside la riqueza de cualquier obra de arte. Por ello, consideramos inútil la tarea de establecer unos códigos de interpretación fijos y aplicables a cualquier obra del Siglo de Oro. Este trabajo no ha pretendido pues ser la llave maestra de todas las significaciones ocultas; pero sí, partiendo de los datos estéticos que engloban a los objetos, expuestos en la primera parte del estudio, puede ofrecer una recopilación de muchas de las interpretaciones presentes en la pintura del siglo XVII.

Por último, la aparente normalidad que irradian los objetos en muchas composiciones las hace inestables, como si hubiese en ellas algo perturbador. Ello se debe a la sensación de quietud que desprenden las cosas muertas o inmóviles que yacen atrapadas en un espacio interior. Tal y como se ha mencionado, la casa o el interior palaciego se traducen como microcosmos –una reducción simbólica del todo universal– donde los objetos actúan como testigos «mudos» del entorno que los circunda. Sin ellos, gobernarían la desnudez, el vacío y «todo tipo de situaciones disruptivas y anómalas» (Montalva, 2017) que alterarían, más aún si cabe, la vulnerable existencia humana.

## 7. Bibliografía

- BATTISTINI, Matilde, *Símbolos y alegorías*, Barcelona: Electa, 2003.
- BOZAL, Valeriano. *Johannes Vermeer de Delft*. Madrid: tf. Editores, 2002.
- BRYSON, Norman. *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- CHECA, Fernando; MORÁN, José Miguel. *El Barroco*, Toledo: Istmo, 2001.
- GALLEGO, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1984.
- MARIE-Rose; HAGEN, Rainer. *Los secretos de las obras de arte*. Tomo 1, Madrid: Taschen, 2003.
- MARIE-Rose; HAGEN, Rainer. *Los secretos de las obras de arte*. Tomo 2, Madrid: Taschen, 2003.
- PÉREZ SUESCUN, Fernando. *Los objetos hablan*, Madrid: Obra Social “la Caixa”, 2016.
- PUIG ACOSTA, Manuel. *Sobre el coleccionismo. Introducción a la historia*, Barcelona: Real Academia Europea de Doctores, 2017.
- RAPELLI, Paola. *Grandes dinastías y símbolos del poder*, Barcelona: Electa, 2005.
- SCHNEIDER, Norbert. *Naturaleza Muerta*. Colonia: Taschen, 2003.
- SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- TEVARENT, Guy de. *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002.
- VERGARA, Alejandro; WESTERMANN, Mariët. *Vermeer y el interior holandés*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2003.
- TODOROV, Tzvetan. *Elogio de lo cotidiano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, S.L., 2013
- VV.AA. *Vida cotidiana en la Monarquía Hispánica. Tiempos y espacios*. Granada: eug, 2015.