Facultad de Geografía e Historia

Grado en Historia del Arte

Curso 2022/2023

Trabajo de Fin de Grado

La Cultura Barroca de la Muerte: las *vanitas* y sus símbolos

Autora: Andrea Martínez Viña

Tutor Académico: Miguel Taín Guzmán

Santiago de Compostela,

Junio 2023

Resumen

Este Trabajo de Fin de Grado se centra en las *vanitas*, género que, tras independizarse de las naturalezas muertas, consigue definirse y conformarse como una forma de representación basada en la idea de mortalidad y fugacidad de la vida. A lo largo del estudio se explicará en qué consisten, las diferencias de su representación en los países católicos y protestantes y finalmente su iconografía. Por medio de diferentes objetos como relojes, velas, lentes, pompas de jabón, etc.; y de una gran variedad de obras, se comentarán y ejemplificarán los significados que estos elementos tienen dentro de las representaciones de *vanitas*.

Pese a que el estudio se centra en la Edad Moderna, concretamente en el período Barroco, se lleva a cabo una aproximación a la trascendencia que tuvo este género en estilos artísticos posteriores como el posimpresinismo, simbolismo o cubismo, entre otros.

Palabras clave: *vanitas* — muerte — iconografía — desengaño — *memento mori*

Abstract

This Final Degree Project focuses on vanitas, a genre that, after becoming independent from still lifes, manages to define and shape itself as a form of representation based on the idea of mortality and transience of life. Throughout the study we will explain what they consist of, the differences in their representation in Catholic and Protestant countries and finally their iconography. By means of different objects such as clocks, candles, glasses, soap bubbles, etc.; and a great variety of works, the meanings that these elements have within the representations of vanitas will be commented and exemplified.

Although the study focuses on the Modern Age, specifically on the Baroque period, an approach to the transcendence that this genre had in later artistic styles such as post-impressionism, symbolism or cubism, among others.

Keywords: *vanitas* — death — iconography — undecievement — *memento mori*

Resumo

Este Traballo de Fin de Grao céntrase nas *vanitas,* xénero que, tras independizarse das naturezas mortas, consegue definirse e conformarse coma unha forma de representación baseada na idea de mortalidade e fugacidade da vida. Ó longo do estudo explicarase en que consisten, as diferenzas da súa representación nos países católicos e protestantes e finalmente a súa iconografía. Por medio de diferentes obxectos coma reloxos, candeas, anteollos, burbullas de xabón, etc.; e dunha grande variedade de obras, comentaranse e exemplificaranse os significados que estes teñen dentro das representacións de *vanitas*.

Pese a que o estudo céntrase na Idade Moderna, concretamente no periodo Barroco, lévase a cabo unha aproximación á trascendencia que tuvo este xénero en estilos artísticos posteriores coma o posimpresionismo, simbolismo ou cubismo, entre outros.

Palabras clave: *vanitas* — morte — iconografía — desengano — *memento mori*

ÍNDICE

1. Introducción 5

1.1 Metodología 6

2. Antecedentes 7

2.1. Los tópicos literarios 10

2.2. La Cultura de la Muerte y sus textos 12

2.3. Triunfos de la Muerte 12

2.4. Encuentros de los Tres Vivos y los Tres Muertos 13

2.5. Las Danzas de la Muerte 14

2.6. Precedentes pictóricos 15

2.7. El legado renacentista 16

3. La vanitas en el Barroco y sus símbolos 17

3.1. Calavera o esqueleto 21

3.2. Reloj 26

3.3. Vela 27

4.4. Flores 28

3.5. Animales 29

3.6. Espejo 31

3.7. Pompas de jabón 32

3.8. Putto 33

3.9. Libros 35

3.10. Lentes 36

3.11. Máscara 37

5. A modo de epílogo 38

6. Conclusión 42

7. Bibliografía 44

8. Webgrafía 47

9. Anexo fotográfico 49

1. Introducción

Desde que tengo uso de razón la muerte ha estado presente en mi vida y, pese a ser un tema doloroso y lúgubre, a través del arte ha conseguido fascinarme. Es indudable el interés que ha suscitado a lo largo de la historia pues el hombre ha encontrado en ella un misterio que es incapaz de resolver. ¿Porqué morimos? ¿A donde vamos cuando fallecemos? ¿Que nos espera tras ella? Es de esta manera como se ha buscado una respuesta a todas estas preguntas y, dependiendo de la cultura en la que nos encontremos, las respuestas son bien diferentes. Sin embargo, hallamos consenso en el hecho de que la muerte, o mejor dicho, la mala muerte — aquella que es dolorosa e interminable — viene a nosotros para hacernos saber que algo hemos hecho mal en vida. Las leyendas que surgen en torno a este tema son numerosas pero comunes en aspectos como la presencia de seres inmortales y que vienen en tu busca para que les acompañes por toda la eternidad en su mundo de tristeza y condena.

Por otro lado, desde que conozco la Historia del Arte, siempre me he sentido atraída hacia el estilo Barroco; quizás porque, inconscientemente, es aquel que personalmente considero más oscuro y perturbador. En él encontré formas nuevas no sólo de entender el arte sino también nuestra propia existencia terrenal. A pesar de que las *vanitas* se puede considerar casi como un pobre olvidado entre los géneros — pues a toda persona a la que le hablo de ellas me pregunta extrañada qué son — he encontrado en él mi mundo particular en el que sumergirme y olvidarme de lo que me rodea.

Definir las *vanitas* no es fácil — pese a que mi intención es poder hacerlo de la mejor manera posible a lo largo de este trabajo — pues son tantas y tan diversas las ideas e intenciones que se vuelcan en ellas que se hace casi imposible llegar a realizar una definición y una explicación completa en todos los aspectos.

No obstante, con este trabajo busco analizar la representación de la muerte en el arte moderno occidental de los siglos XVII y XVIII, centrándome en el género de las *vanitas* pues en ellas detectamos el afán por destacar la vacuidad de la vida y la importancia de la muerte como término de los placeres temporales. Si bien el foco del análisis es la Edad Moderna, será necesario retroceder en el tiempo para establecer su iconografía, particularmente a la Edad Media, donde ubicamos el inicio de las *Danzas Macabras* y las *Leyendas de los Tres Vivos y los Tres Muertos*.

A través de su contexto histórico, cultural y social comprobaremos cómo las catástrofes, epidemias y/o enfermedades fueron importantes eventos que marcaron el arte, impulsando la representación de la Muerte durante estos siglos. La Contrarreforma, como veremos, también

supuso un punto decisivo en el ámbito artístico, señalando las diferencias entre los países religiosos y los protestantes.

Posteriormente, a través de la enumeración de sus símbolos y la explicación de los mismos acompañados de diferentes ejemplos, podremos precisar la gran importancia que tenían — y siguen teniendo — las *vanitas* pues, gracias a ellas, es posible entender muchas de las ideas y pensamientos que se desarrollaron y marcaron la cultura barroca; como es el caso del desengaño, el *teatrum mundi*, el *tempus fugit*, el *memento mori*, *el homo bulla* o la importancia de *saber mirar*.

Para finalizar, se pretende una aproximación a la trascendencia que tuvieron las *vanitas* a través de ejemplos posteriores al Barroco; cuyos autores son tan destacados como Cézanne, Van Gogh, Picasso e incluso la mismísima Marina Abramović.

1.1 Metodología

Para completar este trabajo utilicé un amplio número de libros generales y especializados, en particular de iconografía; muchos de los cuales eran propiedad de la biblioteca de la USC y otros de mi colección personal. Como bien sabemos, los recursos visuales siempre son un buen técnica para que la información cale más en nosotros pues nuestra memoria visual tiende a retener mejor la información, de ahí que, a través de videos de Enrique Valdivieso he podido tener una idea más general y clara sobre el tema que nos ocupa. En ellos, Valdivieso — catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla — resume la trascendencia de las *vanitas* en el desarrollo tanto de la pintura europea como española.

De todos los libros, trabajos y artículos consultados; destacar el libro de Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, *Vanitas. Retórica visual de la mirada*, gracias al cual he podido profundizar en aquellos aspectos que han influido en las *vanitas* como es el caso del desengaño, el poder que tiene la mirada, los primeros ejemplos y autores que tratan el tema, cómo la literatura refleja las ideas presentes también en las *vanitas*, así como muchos de los símbolos aquí expuestos y qué significaron no sólo durante el Barroco sino también en la Antigüedad — comentando cómo se han ido modificando y adquiriendo nuevos significados y por qué.

Por su parte, los trabajos de Herbert González Zymla — *La Danza Macabra* y *El Encuentro de los Tres Vivos y los Tres Muertos—,* Francesc Massip — *La muerte en danza: lo macabro en el arte, el teatro y la fiesta en la península ibérica* — y el libro de Victor Infantes — *Las Danzas de la Muerte: génesis y desarrollo de un género medieval: (siglos XIII-XVII)*; me han permitido conocer

hasta qué punto estas sátiras sociales fueron claves para crear los inicios de la Cultura de la Muerte, sentando las bases para las posteriores representaciones de *vanitas*.

Así mismo, he repasado algunas obras, que podríamos denominar como "clásicas", para poder citarlas a lo largo del trabajo. Como ya sabemos y a continuación comprobaremos, la literatura es una de las principales referencias a la hora de poder conocer la sociedad y pensamientos de su época por lo que han sido indispensable para completar el estudio obras como *El gran teatro del mundo* y *El gran mercado del mundo* de Calderón de la Barca, *Emblemas morales de Don Sebastian de Couarrubias Orozco* de Sebastián de Covarrubias o *La cuna y la sepultura para el conocimiento propio y desengaño de las cosas agenas* de Francisco de Quevedo, entre otros.

2. Antecedentes

La raza humana, desde el principio de los tiempos, se ha visto compuesta por diferentes culturas y, por tanto, diferentes pensamientos y creencias que han permitido su distinción los unos de los otros. Pese a que el tema de la muerte es común en todas ellas, como bien apunta Francesc Massip tomando como referencia a Le Goff, "cada civilización se define por la manera en que la muerte es vivida y representada."[1] Desde los orígenes de la Humanidad, la muerte ha supuesto una de las principales preocupaciones colectivas, lo que ha llevado a la realización de toda una serie de ceremonias rituales para alejarla o aceptarla.

Ya en la época de los etruscos y, por extensión, en la antigua Roma, las ceremonias que se llevaban a cabo en torno a los muertos buscaban atraer la empatía de los espíritus. Para ello recurrían a imitaciones de lo que pensaban que sería el aspecto de éstos, vistiéndose con largas túnicas blancas y cubriéndose las caras con máscaras. Todo esto se acompañaba de ofrendas florales, pan mojado con vino y alimentos fúnebres sobre las tumbas.

Sin embargo, es el contexto de la Edad Media el que nos interesa por ser el precedente de las ideas y símbolos que posteriormente veremos en las *vanitas* barrocas, tema central de este trabajo.

Pese a que al principio el cristianismo continuó con las costumbres funerarias romanas llevando a cabo banquetes fúnebres sobre los muertos y una misa conmemorativa para recordar la fecha de su muerte; poco a poco la Iglesia comienza una guerra contra las antiguas creencias

[1] Massip, Francesc (2009): *La muerte en danza: lo macabro en el arte, el teatro y la fiesta en la península ibérica*. Grupo de investigación LAiREM, Universitat Rovira i Virgili. Cataluña, p. 11.

populares sobre la muerte; reflejadas, por un lado, a través del culto a los ancestros y, por otro, de los ritos funerarios.

Las leyendas populares que circulaban durante el Medievo se centraban en la probabilidad de que los muertos retornaran al mundo de los vivos; es así como el *Ejército Furioso* o *Gran Cacería*, leyenda de origen germánico, nos presenta a un grupo de hombres muertos vestidos de caza, a caballo y seguidos por perros rastreadores, dirigiéndose a una desenfrenada persecución. Su misión es presagiar a todo aquel que les vea algún tipo de catástrofe, una plaga o su propia muerte y, por tanto, su incorporación al *Ejército Furioso* con el objetivo de purgar sus pecados y delitos. Este ejército es capitaneado por Hellequin[2], personaje del folklore arcaico que dará nombre a Arlequín[3], e incluso en ocasiones por el propio rey Arturo. Estas procesiones también las encontramos en las leyendas que provienen de la mitología irlandesa, basadas en espíritus ingrávidos y las "banshees"[4]; que inspiran relatos como la Santa Compaña (Galicia), La Güestia (Asturias) y la Estantigua o "hueste antigua" (Castilla).

Estas leyendas también sufrieron la transformación ejercida por la ideología cristiana, haciendo que se interpretara "a los difuntos que reaparecen como pecadores, almas en pena que pasan su suplicio en el Purgatorio y que piden ayuda a los vivos para que con sus oraciones y sus limosnas les permitan alcanzar una pronta redención"[5], aspectos que no se contemplaban en las leyendas arcaicas.

Hay que destacar la Baja Edad Media (s. XIV y XV) como la época con la que más insistencia y continuidad se ha inculcado la imagen de la muerte. Según Andrés Rosselló, "todos los críticos coinciden en destacar que el tema de la muerte, tanto en sus representaciones plásticas como en las literarias, florece especialmente en el Cuatrocientos"[6], momento marcado por una fuerte

---

[2] Personaje de obras teatrales románticas francesas de origen popular. Su origen también se puede encontrar en la obra *Historia Ecclesiastica* de Orderico Vital, monje benedictino de ascendencia francesa de finales del s. XI y principios del XII. Se trata de un enviado del demonio que empujaba a las almas hacia el infierno. Físicamente era de color negro, lo que posteriormente ha llevado al rojo y negro de la máscara arlequinesca.

[3] El Arlequín o Arlecchino aparece en Italia en el s. XVI. Se trata de un personaje astuto, grosero, cruel, ingenuo y pobre. Su origen marcado por la falta de recursos le ha dotado de un vestuario a base de parches multicolores que, en el siglo XVIII, se convirtieron en rombos de colores; su máscara es negra o marrón oscuro, recordando sus orígenes demoníacos, y suele tener una enorme verruga o chichón en la parte alta que puede simbolizar el cuerno cortado en su origen infernal. Esta máscara se basa en el gato y el mono, lo que le dota de una nariz chata, unos ojos rasgados y una expresión alegre o de sorpresa. Se trata del personaje acrobático por excelencia que pelea por comida y mujeres.

[4] De origen pagano, se trata de mujeres o espíritus femeninos parecidos a las hadas y que portan una capa que les cubre completamente. Sus ojos se encuentran enrojecidos de tanto llorar y su aparición indica que alguien va a fallecer. Su presencia se advierte por lo que al principio es un susurro y posteriormente un gran lamento que pasa a un grito agudo y estremecedor en el momento final.

[5] Massip, F. (2009): *Op. Cit.*, p. 13.

[6] Rosselló Oliver, A. (2016): *La Dança general de la muerte: texto y contextos.* Trabajo Fin de Grado, Universitat de les Illes Balears. Facultat de Filosofia i Lletres, p. 5.

crisis, también conocida como la *gran depresión*. En este momento, Europa es golpeada por tres principales factores: la guerra, la hambruna y las epidemias.

Las guerras acaecidas durante los siglos XIV y XV muestran un contexto de violencia e intrigas sólo vistas anteriormente con la caída del Imperio Romano de Occidente (mil años antes). Destacar dos enfrentamientos que se extienden en contiendas muy específicas: la Guerra de los Cien Años (1337-1453), marcada por el enfrentamiento de Francia e Inglaterra y por ende de sus respectivos aliados; y el Cisma de Occidente (1378-1417), en donde existieron diferentes autoridades papales que dividieron Europa buscando la fidelidad a uno de ellos. A ellas hay que sumar posteriores conflictos bélicos como la Guerra de las Dos Rosas, la Guerra de Borgoña, la guerra entre los partidarios de Isabel la Católica y los de Juana la Beltraneja o la guerra entre Aragón y Francia por el dominio de Italia. Todos y cada uno de ellos llevaron a que la población se familiarizara con la muerte y la violencia.

Por otro lado, durante los siglos IX y XIII se experimentó un clima cálido y estable que favoreció la agricultura europea, sustento de la gran masa de pueblo llano, lo que ayudó a que aumentara la población. Sin embargo, durante los siglos XIV y XV, se experimenta un nuevo ciclo climático caracterizado por tormentas, vendavales y granizadas que arrasan con las cosechas. Esto llevó a la reducción de la productividad en los campos y por consiguiente una subida del precio de los alimentos.

El aumento de la población de los siglos anteriores, unido a las malas cosechas y la subida de los precios trajo consigo "una hambruna generalizada y una crisis económica que afectó especialmente a la población urbana, donde los muros defensivos convirtieron las ciudades en focos de enfermedades y fetidez."[7]

Todo esto se ve acrecentado por la llegada a Europa de la Peste Negra y sus devastadoras consecuencias. Según los datos que aporta Andrés Rosselló, la "Peste Negra acabó en el ámbito europeo con un tercio de la población; entrando en detalle, podemos encontrar la muerte de entre 20 y 25 % de los habitantes de Inglaterra, la de alrededor de la mitad de los parisinos y la pérdida de casi dos tercios de la población de Hamburgo."[8]

Debido a los efectos de la Peste Negra — el hambre, la guerra y otros trastornos sociales — en la Baja Edad Media, la muerte se convirtió en el tema dominante de la cultura popular; desarrollando diferentes manifestaciones literarias y plásticas en las que se dibujan la bajeza y corrupción del cuerpo humano.

---

[7] Rosselló Oliver, A. (2016): *Op. Cit.*, p.. 9.

[8] Rosselló Oliver, A. (2016): *Op. Cit.,* p. 10.

Otro aspecto a tener en cuenta durante estos siglos son otro tipo de enfermedades que golpean a Europa y que podrían servir como fuente de inspiración para las representaciones artísticas: el tarantismo y el ergotismo. La primera, acaecida por la picadura de una tarántula, hace que se tengan síntomas muy parecidos a la epilepsia, como convulsiones y espasmos descontrolados. En cuanto a la segunda, Andrés Rosselló destaca la opinión de Deyermond, que considera el ergotismo — enfermedad causada por la ingesta de alimentos contaminados por hongos parásitos que contaminan cereales como el centeno, avena, trigo o cebada — como la posible causa de unas abominables danzas surgidas durante la Baja Edad Media, poniendo como ejemplo el brote que tubo lugar en Aquisgrán en 1374 y que se caracterizó por bailes y danzas espasmódicas que afectaron a gran parte de la población.

Debido a sus limitadas áreas geográficas y demográficas no se las considera como fuentes determinantes del florecimiento de la Cultura de la Muerte y, ni mucho menos, de algunas de sus manifestaciones plásticas que veremos a continuación; en concreto, las *Danzas de la Muerte*. Sin embargo, no me parece del todo descabellado incluirlas como una de las muchas posibles inspiraciones usadas para las mismas.

En este contexto tan marcado por la muerte, encontramos dos posturas o actitudes completamente opuestas a la hora de enfrentarla: por un lado, el fervor cristiano que se centra en la salvación del alma y, por otro, el materialismo pesimista ante la pérdida de la existencia terrenal. Es en ésta última donde advertimos una actitud macabra que reproduce una visión aterradora de la Muerte y que se apoya en los tópicos de la Cultura de la Muerte, muy presentes en la tradición grecolatina clásica; aunque ahora empapados de un pensamiento ascético-cristiano.

2.1. Los tópicos literarios

Los tópicos literarios se basan en conceptos, ideas y temas que se repiten — con variaciones menores — a lo largo de la historia literaria. La mayoría de ellos están extraídos de la Biblia y la cultura grecorromana y pueden verse como imitaciones o repeticiones de conceptos atemporales que han persistido a lo largo de los siglos. Transmiten los tres temas principales: la vida, la muerte y el amor. Para este trabajo, me centraré en aquellos que tienen que ver con el segundo de los mencionados.

Comenzaremos con el *Memento mori* (“Recuerda que vas a morir”), tópico base sobre el que podríamos decir que se construye la Cultura de la Muerte y los demás tópicos literarios; constituyendo el tema central de toda manifestación artística que aborda este tema. Su objetivo

principal es recordar a los destinatarios de la obra que, más tarde o más temprano, van a morir: "*Memento mori, quia pulvis es et in pulverem reverteris*" (Génesis, 3: 19). De esta manera, el ser humano de la Baja Edad Media vive acechado por el constante recuerdo de su inexorable final, aprovechado por la Iglesia para impulsar un comportamiento piadoso para salvar el alma tras la muerte y, a la vez, recordar a los hombres que su paso por esta vida se encuentra limitado por el tiempo. Esto entronca precisamente con el segundo de los principales tópicos, el *Tempus irreparabile fugit*.

El *Tempus irreparabile fugit* ("El tiempo huye irreparablemente") incide en la idea de que cada segundo que pasa el hombre se encuentra más cercano a la muerte y, antes de que se percate, le llegará su momento. Este tópico proviene de las *Geórgicas* de Virgilio, en donde se dice "*Sed fugit interea, fugit inreparabile tempus*" (III, v. 284), es decir, "Pero huye entretanto, huye irreparablemente el tiempo."[9] El tópico se sigue usando a lo largo de la Edad Media especialmente unido a la idea de la brevedad de la vida, complementándose y entendiéndose en tanto en cuanto la vida es breve porque se encuentra subordinada a la temporalidad.

El cristianismo, durante la Baja Edad Media, se afana en proponer una nueva moral basada en el desprecio hacia los bienes y las aspiraciones al poder terrenales ya que representan un obstáculo para conseguir la salvación del alma. De esta manera, los esfuerzos de la sociedad deben ir encaminados al cultivo del espíritu y el bien obrar, alejándose de los bienes materiales. Este pensamiento ya existía en el *Vanitas vanitatum, omnia vanitas* ("Vanidad de vanidades, todo es vanidad") del *Eclesiastés*[10], que incidía en la idea de que todo en el mundo terrenal carece de valor por lo que había que volcarse en el perfeccionamiento espiritual y despegarse de los bienes terrenales. El *Contemptu mundi* ("Menosprecio del mundo"), que tiene su máxima expresión en los siglos bajomedievales, reformula el *Vanitas vanitatum* e incide de forma más clara en rechazar la vanidad del mundo.

Por último, el tópico *Ubi sunt?* ("¿Dónde están?") es una de las maneras por las que, tanto en la literatura como el arte, se recuerda al hombre su propia mortalidad preguntando por aquellos que ya no se encuentran en este mundo. En otras ocasiones, el *Ubi sunt?* se usa para preguntar por aquellos bienes terrenales que, como ya he comentado, carecen de valor en el más allá. De esta manera, los hombres, incluso los más poderosos, son perjudicados por su horrible destino y no se encuentran presentes en este mundo; de la misma manera que los bienes que tanto se esforzaron en

[9] Roselló Oliver, A. (2016): *Op. Cit*., p. 33.

[10] Libro canónico del Antiguo Testamento pseudo escrito por Salomón; también conocido como Libro del Predicador. En él se habla contra la vanidad del mundo, haciendo comprender que no hay auténtica felicidad salvo en la observación de los mandamientos de la ley de Dios.

adquirir en vida. En cualquiera de los dos casos, la pregunta que se formula no espera respuesta, asistiendo de esta manera al silencio de la muerte.

2.2. La Cultura de la Muerte y sus textos

Como hemos podido comprobar, la literatura es uno de los principales medios por el que se muestra de forma insistente la mortalidad del ser humano. Sin embargo, son las artes plásticas las que hallan una mayor expansión debido a una sociedad compuesta en su gran mayoría por analfabetos.

Ya en el arte romano encontramos una visión macabra de la muerte, en donde se representa a los muertos como esqueletos animados que juegan como si aún se encontrasen vivos. Esto lo podemos ver reflejado en una de las copas, también conocidas como *modioli* del tesoro de Boscoreale perteneciente al siglo I d.C [Fig. 1]. En ella se muestra a diferentes esqueletos que encarnan a diferentes personajes de la vida pública o alegorías personificadas, que se entregan a actividades humanas; junto a ellos, otros esqueletos llevan bolsas de dinero, coronas de flores, cítaras y flautas. Entre las figuras, como destaca Andrés Roselló[11], se pueden leer frases escritas en griego como "Disfruta la vida mientras puedas, puesto que el mañana es incierto".

Como ya he comentado, en los siglos XIV y XV cuando, como ya he comentado, la muerte vuelve a cobrar protagonismo. Entre las obras que surgen en estos siglos, encontramos un contenido macabro que se interna en nuevas vías para la representación de una muerte entendida como el fin de las vivencias temporales.

Es así como surgen una serie de géneros artísticos que, pese a ofrecer diferentes manifestaciones de lo macabro asociado a la Muerte, entran en contacto y presentan características comunes que nos sirven como punto de partida e inspiración para las posteriores *Vanitas* barrocas: los *Triunfos de la Muerte*, los *Encuentros de los tres vivos y los tres muertos* y las *Danzas de la Muerte*.

2.3. Triunfos de la Muerte

En los *Triunfos de la Muerte* se nos presenta un mundo completamente destruido en el que, en ocasiones, podemos encontrar a la Muerte personificada y todopoderosa, simbolizando su

[11] Rosselló Oliver, A. (2016): *Op. Cit*., p. 22

imparcialidad con respecto a todos los mortales, no habiendo nadie que pueda escapar de ella. Cuando se la representa, acostumbra a distinguirse por algún atributo que muestre su poder, a través de una corona y una capa que la transforman en la Majestad del mundo; o su violencia, mediante el arco y el carcaj con las flechas, cabalgando sobre un caballo esquelético y con una actitud agresiva. En algunos casos, se la muestra acompañada bien por esqueletos o bien por una legión de ángeles que se lleva por el cielo a los mortales.

Como principal ejemplo tenemos el cuadro de Pieter Brueghel "el Viejo", *El Triunfo de la Muerte* (1562), conservado en el Museo Nacional del Prado [Fig. 2]. En él se representa la fragilidad de la vida y la certeza de una muerte pronta y horrible provocada por la anteriormente mencionada Peste Negra. Para la concepción de la obra, Brueghel se pudo basar en las conocidas *Danzas* M*acabras* o *Danzas de la Muerte*, de las que hablaremos en profundidad más adelante. En ellas, los esqueletos congregan a los diferentes estamentos sociales (nobleza, clero y campesinos) para danzar en torno a una tumba exhibiendo lo pasajero de los bienes materiales ante el fin de la vida y su condición igualitaria como mortales. También podría haberse basado en el Juicio Final descrito en el Apocalipsis ya que en él se dice: "Y he aquí que apareció un caballo rojizo, cuyo jinete se llamaba Muerte…le fue dado poder sobre la cuarta parte de la tierra para matar con la espada, con el hambre, con la peste y con las fieras de la tierra…" (4: 8-15). De esta manera, en el centro de la representación, camuflado entre la multitud, encontramos un caballo rojizo sobre el que va la Muerte con su guadaña liderando un ejército de esqueletos.

La composición no cuenta con una jerarquía clara, todo está repartido por todas partes en un desbordante caos. Conforme avanzan los esqueletos, destruyen el paisaje y aniquilan a todo aquel que se encuentran a su paso. Los aldeanos no oponen resistencia ya que de nada les serviría.

Si miramos en detalle, podemos encontrar algunos de los símbolos que posteriormente identificarán las *Vanitas* barrocas: el reloj, que encontramos de dos maneras: en forma de reloj de arena o bien como un reloj de pared con un esqueleto que mueve las agujas; los juegos de cartas; las máscaras; el dinero; las armas; los cetros; las coronas; los instrumentos musicales; el espejo y la lámpara.

2.4. Encuentros de los Tres Vivos y los Tres Muertos

Este género no sólo se difunde a través del arte sino también de la literatura. El encuentro entre los tres vivos y los tres muertos debe ser estudiado en el contexto de los géneros didáctico-sapienciales de la literatura medieval, de acuerdo con el punto de vista literario.

Centrándonos en su representación, siempre encontramos la confrontación de los tres muertos frente a los tres vivos. Como señala González Zymla, "dependiendo de las fuentes los vivos pueden ser un rey, un sacerdote y un burgués (por tanto, símbolo de los tres estamentos), o tres monarcas, o un rey y dos príncipes, o tres cazadores aristócratas o, incluso, tres burgueses ricos".[12] Sea como fuere, lo que está claro es que se representa a tres individuos de buena condición que visten de manera lujosa. "Los muertos pueden estar inertes, dentro de sus ataúdes o incorporarse e intentar salir del osario o del sepulcro".[13] En ocasiones, acompañando a los tres muertos, se puede encontrar a la figura de un ermitaño, personaje que advierte a los tres vivos sobre la fugacidad de la vida y la necesidad de conducir ésta por el camino del buen comportamiento. En los casos en los que no encontramos la figura del ermitaño son los muertos los que toman la palabra y advierten a los vivos a través de la frase: "éramos lo que sois, lo que somos seréis"[14]. En todas las versiones los tres vivos, "impresionados por la visión, cambian de actitud existencial y, desde ese momento, cuidan de su espíritu, temerosos de la muerte".[15]

Son múltiples los ejemplos que tenemos de la representación de este relato en diferentes lugares de Europa, entre los que destacan los frescos de la catedral de Atri (ca. 1260) [Fig. 3], las imponentes figuras del Campo Santo de Pisa (ca. 1350) [Fig. 4], las pinturas murales de la capilla de St. Jodokus en Überlingen (ca. 1420) en Alemania. [Fig. 5]; y las pinturas murales de la iglesia de Saint-Germain de La Ferté-Loupière (finales s. XV- principios s. XVI), en Francia [Fig. 6].

2.5. Las Danzas de la Muerte

Las *Danzas de la Muerte* constituyen el género más característico de la Baja Edad Media, en ellas se encuentran la gran mayoría de los rasgos que hemos visto tanto en lo pictórico como en lo literario. Victor Infantes, uno de los principales investigadores del género, define las *Danzas de la Muerte* como: "una sucesión de imágenes y textos presididos por la Muerte como personaje central — generalmente representada por un esqueleto, un cadáver o un vivo en descomposición — y que,

---

[12] González Zymla, H. (2011): "El encuentro de los tres vivos y los tres muertos", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, nº 6, p. 52.

[13] González Zymla, H. (2011): *Op. Cit*., p. 52.

[14] Zymla aclara que la advertencia que les hacen los muertos a los vivos es una copia de la epigrafía latina que puede leerse en numerosas laudas del periodo imperial, asociando el epígrafe a la imagen de la Arcadia: *sum quod eris/ quod es olim fui/ hodie mihi eras tibi/ et in Arcadia ego*. También añade que en muchas de las puertas de los cementerios y osarios de la Edad Contemporánea, junto a la representación de dos tibias y una calavera, puede leerse el epígrafe: *Detente, caminante, y mira si no hay dolor como el nuestro. Yo fui como tú eres, tú serás como nosotros*.

[15] González Zymla, H. (2011): *Op. Cit*., p. 53.

en actitud de danzar, dialoga y arrastra uno por uno a una relación de personajes habitualmente representativos de las diferentes clases sociales."[16]

Muchos críticos consideran que la idea fundamental de este género viene de las danzas nocturnas de tradición alemana en las que se pensaba que los muertos salían de sus tumbas y llevaban a cabo juergas en los cementerios.

Las *Danzas de la Muerte* o *Danzas Macabras*, se caracterizan por mostrar a la Muerte como el personaje principal cuya misión es "dialogar" con diferentes personajes que representan a las clases sociales existentes durante la época. La Muerte se dirige al receptor no por su nombre, sino por su oficio, cargo o condición y lo llama a su danza fatal. El interlocutor responde a su llamada implorando, lamentándose o confesando sus pecados. Finalmente, la Muerte dicta su sentencia.

A lo largo del relato encontramos algunos de los tópicos característicos del género: *vanitas vanitatum, omnia vanitas*; *Ubi sunt?*; *de contemptus mundi; de putredine cadaverum; memento mori; quattor hominum novissima* y *tempus fugit.* Todos ellos se utilizan para resaltar la crítica social, la igualdad ante la muerte y el carácter didáctico y moral de la obra.. Un ejemplo son las desaparecidas pinturas y relieves de la capilla del cementerio de los Inocentes de París (1408-1424) [Figs. 7 y 8].

2.6. Precedentes pictóricos

Como resultado de la abundancia de textos producidos a lo largo de los tiempos, de los cuales solo una pequeña parte se ha comentado aquí, tienen lugar las primeras representaciones visuales, entre las que destaca la calavera apoyada en una piedra en una de las puertas del cierre del *Tríptico Braque* (1450) de Roger van der Weyden [Imagen 9]. Ésta es la primera *vanitas* entendida como género, que se alimenta de los textos del *Ars moriendi*, obras literarias interconectadas que gozaron de justificada fama en toda Europa en el la primera mitad del siglo XV. Tras ésta, surgieron por toda Europa distintas obras de estilo semejante, como es el caso del *Tríptico de la Vanidad terrenal y la Salvación eterna* (1485) de Hans Memling [Fig. 10], el cual explora la idea de la vanidad y la fugacidad de todo lo humano así como la belleza misma; ésta se encuentra representada mediante la mujer desnuda que se encuentra mirándose en el espejo.

Años más tarde, pero todavía siguiendo el estilo marcado por Weyden y Memling, Jan Gossaert pintó una calavera con la mandíbula fuera de lugar en el dorso del *Díptico de Carondelet*

---

[16] Infantes, V. (1997): *Las Danzas de la Muerte: génesis y desarrollo de un género medieval: (siglos XIII-XVII)*. Ediciones Universidad de Salamanca, p. 21.

(1517) [Imagen 11]. Éste se encuentra acompañado de una filacteria en la parte superior que contenía una cita de San Jerónimo afirmando que quien piensa constantemente en la muerte fácilmente lo desprecia todo.

Cerca de tres años después Jan Swat vuelve a usar el exterior de un *Díptico* (1520) [Fig. 12] para representar un nicho con una calavera en cuya parte superior se encuentra posado un reloj de arena, dos tibias cruzadas y un verso del *Eclesiastés* en el que se remite a la idea de que recordar la muerte previene el pecado. Hay que tener en cuenta que las referencias al tiempo y su unión con la muerte son casi con seguridad el tema más común en la representación de la vanidad.

La representación de calaveras acompañadas de textos serán comunes durante los siglos XV y XVI en toda Europa. Un ejemplo espectacular es la *vanitas* [Fig. 13] pintada en el reverso del *Retrato de Jane- Loyse von Nettesheim* (1524) realizada por Bartholomäus Bruyn; en la que se presentan — además de la recurrente calavera— una vela con palmatoria cuya llama se encuentra extinta, simbolizando que la muerte ha llegado y, para completar la representación, una hoja con palabras de Lucrecio que recuerdan el poder de descomposición que posee la muerte, presentándola como el final de todo. Es curiosa la manera en la que Bartholomäus representa la calavera, pues separa la mandíbula del resto del cráneo, colocándola a su lado.

2.7. El legado renacentista

Durante el Renacimiento (s. XV y XVI), el tema de la muerte se suavizó, abrazando unas connotaciones más esperanzadoras. Su figura aparece en contadas ocasiones relacionándola con otro tipo de pensamientos en donde se la alude metafóricamente pero no se la muestra. Es así como, buscando no representarla de forma macabra — como habíamos visto durante la Edad Media —, surgen imágenes asociadas a las *vanitas*, como la del tiempo y elementos como el humo, el viento, las flores, las velas, las pompas de jabón, los relojes de arena, los espejos o las imágenes de niños; enriqueciendo así su iconografía y conectándola con la vanidad humana. Serán estos símbolos los que se recojan y empleen durante el período barroco. En esta época también hay que destacar a Girolamo Savonarola, un religioso dominico y predicador italiano que organizó la gran hoguera de las vanidades el 7 de febrero 1497 en la Piazza della Signoria de Florencia; en ella sus seguidores echaron al fuego miles de objetos que las autoridades eclesiásticas consideraban pecaminosos y de vanidad como espejos, maquillajes, ropajes lujosos, instrumentos musicales, libros considerados inmorales e incluso obras de arte — es decir, prácticamente todos los objetos que, como veremos más adelante, se emplearán en la representación de las *vanitas* —; además, a través de sus

sermones, es el responsable de que se retome el carácter macabro que veíamos en la Edad Media, haciendo que la figura de la muerte se represente con alas.

Ya a comienzos del siglo XVI, Holanda lleva a cabo *vanitas* en el dorso de altares portátiles y retratos, buscando la evocación permanente de la brevedad de la vida y los placeres terrenales.

A mediados de este mismo siglo, la figura de San Ignacio de Loyola es fundamental por ser la fuente de inspiración y reflexión moralizante debido a sus *Ejercicios espirituales* (1548). A raíz de su obra, muchos otros escriben sus propios ejercicios llevando a que la meditación a cerca de la muerte no falte en ninguna guía espiritual. Para ayudar a crear una imagen desasosegada, los predicadores recomiendan, entre otras cosas, rezar frente a una calavera para así no olvidar nuestro destino inevitable. Encontramos así múltiples obras en donde se representan a diferentes santos contemplativos meditando frente a una calavera, aunque el más representado es San Jerónimo como podemos ver en *San Jerónimo meditando* (c. 1525) del taller de Joos van Cleve [Fig. 14] o el *San Jerónimo* (1521) de Alberto Durero [Fig. 15].

3. La *vanitas* en el Barroco y sus símbolos

El Barroco nace entre los siglos XVII y la primera parte del XVIII, lo que comúnmente denominamos como Época Moderna. Aunque surge en Roma, poco a poco comienza a expandirse e implantarse no sólo en Europa sino cruzando el charco y llegando a Hispanoamérica, donde conseguirá un auge excepcional. Pese a que los artistas barrocos se declararon herederos del Renacimiento no continuaron sus preceptos y buscaron un arte con más movimiento y novedad, con contrastes lumínicos y en donde existiera la confluencia de todas las artes; investigando así sobre lo finito y lo infinito. De esta manera, el arte barroco es dramático, teatral y rico en sus formas, recurriendo para ello a la fantasía, a los instintos y a los sentidos; llenándose así de significados alegóricos o emblemáticos. Esto se ve reforzado por grandes progresos en diferentes campos de estudio como la filosofía y la ciencia, acompañadas de alteraciones tanto en la esfera económica como en el estado; todo ello bajo continuas controversias teológicas preocupadas por la experiencia religiosa personal. Las artes visuales serán el medio idóneo para mostrar estas transformaciones del momento.

La Contrarreforma será un punto clave en el modo de representar a la Muerte, existiendo diferencias entre los países protestantes como Holanda y los católicos como Italia, Francia y España. Los primeros, siempre han sentido gran preferencia por las naturalezas muertas o, como se les denomina en España, bodegones. Este tipo de pinturas les permitía reflejar la ostentación de los

objetos terrenales a través de flores, frutas, útiles de casa o de cocina, antigüedades, libros, monedas, joyas y animales con o sin vida; acompañados en algunas ocasiones de un personaje humano. Los pintores holandeses realizaron diferentes tipos de bodegones entre los que se encuentran los de *vanitas*. El contenido de este tipo de obras nunca era elegido al azar ya que cada objeto que se representa tiene un significado propio que, en conjunto, hacen referencia a la idea de mortalidad. Se buscaba que, al observar este tipo de naturalezas muertas los espectadores cayeran en reflexiones en torno a la vida, la durabilidad del mundo y la falta de felicidad tras su fin. Es por ello que el género de las *vanitas* se independiza del de las naturalezas muertas, ya que según Peter Cherry[17], los artistas se veían condenados a idealizar los objetos confiriéndoles la idea de inmortalidad y belleza. Los grandes especialistas en este género fueron los pintores de Leyden, quienes hicieron *vanitas* con "combinaciones de libros y materiales de escritorio, objetos raros y preciosos, instrumentos musicales, pipas, velas apagadas, relojes y sobre todo la calavera".[18]

Por su parte, los países católicos tienen como idea principal que las *vanitas* cuenten con un sentido didáctico que ayude a recordar lo fundamental en esta vida: la preparación para la muerte. De esta manera, dan continuación a la tradición medieval, llegando a resucitar la iconografía de la *Danza Macabra* y del *Triunfo de la muerte*, además de incidir en que la vida es sueño e ilusión —como bien reflejarán en sus obras Quevedo y Calderón de la Barca —. Presentan así motivos como la calavera y el esqueleto, decorados con coronas y ropas lujosas. La muerte se convirtió en una especie de compañera de viaje lo que hizo que, tanto el esqueleto como la calavera, se transformaran en atributos que permitían mejorar la oración, como ya mencioné al hablar de San Ignacio de Loyola.

El término *vanitas* procede de la frase pronunciada por Salomón y recogida en el pasaje del *Eclesiastés* (1:2): *vanitas vanitatum, omnia vanitas*, es decir, *vanidad de vanidades, todo es vanidad*. Como señala Luis Vives-Ferrándiz, el término hebreo utilizado en el *Eclesiastés* es *hebhel*, que se traduce por *vanitas* en la Vulgata[19] y en castellano como irrealidad, vacío, inconsistente, humo o vapor. Siguiendo el modelo ascético de la espiritualidad barroca, este género eminentemente pictórico intenta mostrar la vanidad de todo aquello que el hombre aprecia en este mundo; asentándose la idea de lo efímero y de la inutilidad de los placeres terrenales siendo el paso

---

[17] Recogido de Juárez Díaz, A. (2014): *El ángel admonitorio en las pinturas de vanidades del Siglo de Oro*. Trabajo fin de grado. Universitat de Girona, p. 7.

[18] Rosenberg, J.; Slive, S. y Ter Kuile, E. H. (1981): *Arte y arquitectura en Holanda: 1600-1800*. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid, p. 346.

[19] Traducción de la Biblia al latín llevada a cabo a finales del siglo IV por Jerónimo de Estridón por mandato del papa Dámaso I.

del tiempo y la muerte lo único certero y sustancial en esta vida. Aunque de primeras pueda parecer que el mundo de las *vanitas* tiene un carácter fundamentalmente negativo, la pintura barroca, al igual que la literatura, se apoya en la idea de que el hombre cristiano tiene que mantener una existencia consagrada a la oración, la castidad y la penitencia; existiendo así una perspectiva de salvación ante la muerte. De esta manera, "aunque estas obras eran, indudablemente, melancólicas, no pretendían ser pesimistas ya que el *desengaño*[20] conducía al conocimiento, el arrepentimiento y finalmente la salvación."[21]

Centrándonos en España, las *vanitas* se desarrollan teniendo como fuente principal las pinturas holandesas y flamencas, pese a que rápidamente se alejan de ellas alcanzando unas características particulares y totalmente originales respecto al resto de países europeos. En opinión de Albert Juárez, esto se produce por el fuerte dogmatismo e ideología religiosa que involucra a toda la sociedad, manifestándose en una fuerte expresividad tanto literaria como artística que posibilita que las *vanitas* se transformen en "un género no solo asimilable y comprensible para los habitantes de la península; hecho que procura una mayor demanda de obras y que, en extensión, se acrecentara su fama."[22]

De esta manera, España fue uno de los lugares donde las *vanitas* tuvieron más proliferación y repercusión, lo que nos lleva a una nueva acepción para este género: desengaño. Como apunta Davinia Gómez, "el barroco español concibe el desengaño como sinónimo de la verdad, pues el mundo se nos presenta desde una perspectiva engañosa, en forma de ilusión, donde hay que someter a crítica esta primera perspectiva engañosa o visión para poder desengañarse y llegar a la verdad de la existencia."[23] Este término resulta bastante acertado si tenemos presente la traducción que se le da a la palabra *hebhel*, comentado al principio de este apartado.

Por tanto, el concepto de *vanitas* como desengaño se enlaza con la mirada, la verdad y el tiempo; constituyendo la sabiduría la que permite al hombre mirar la realidad y los objetos al margen de su verosimilitud y cuestionándose su esencia real. De este modo, el desengaño es aprovechado por el ser humano para asumir su condición transitoria y poder vivir virtuosa y felizmente. El instante del desengaño es la muerte, en donde el engaño queda desplazado por la

---

[20] Termino usado en España para referirse a las *vanitas*.

[21] Juárez Díaz, A. (2014): *Op. Cit.*, p. 7

[22] Juárez Díaz, A. (2014): *Op. Cit.*, p. 10

[23] Gómez Martín, D. (2015): *Iconografía de la muerte en el arte moderno occidental*. Trabajo fin de grado. Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife.

verdad; haciendo así patente el tópico del *theatrum mundi*[24], tan recurrente en la literatura española del Siglo de Oro.

En ocasiones, el desengaño se usa como personaje siendo éste el que ayuda a que el público aprenda a observar recurriendo para ello a objetos como los espejos, las lentes/anteojos o mediante la propia mirada. Este personaje, usado habitualmente en la literatura, es el que guía a aquel protagonista que no sabe usar sus ojos adecuadamente y se deja engañar por la apariencia de las cosas. Teniendo en cuenta que el Barroco se caracteriza por ser un arte que apela a los sentidos, no es de extrañar que sean éstos una de las llaves para poder entender estas obras. En el caso de las que nos ocupan, es la mirada el sentido predominante e incluso podríamos decir la clave para poder entenderlas pues es el elemento esencial para practicar el desengaño, necesitando el consentimiento de la razón para aceptar aquello que se está viendo. Un ejemplo de ello lo tenemos en *El gran mercado del mundo* (ca. 1635- 1640) de Calderón de la Barca, donde el personaje del Desengaño se dedica a vender espejos que reflejan la verdad de la existencia y eliminan las apariencias engañosas que acompañan al mundo. Para poder comprar estos objetos, el vendedor — el Desengaño — solo pide "un acuerdo de la muerte."[25] Sus espejos muestran el reflejo del futuro que les espera a los hombres: "Ya veo/ el cristal del Desengaño/ que soy polvo, nada y viento."[26]

Las representaciones de *vanitas* del barroco español, por consiguiente, exhiben una forma de percibir el mundo donde el sujeto tiene la obligación de separar las falsas apariencias que lo disfrazan de lo que es real. El desengaño es el que consigue aclarar el mundo a partir de la observación de las *vanitas*; siendo éstas las que encierran las claves para poder obtenerlo. El discurso visual y textual que encierran estas representaciones ofrecen un individuo, el sabio desengañado, cuya mirada se encuentra formada expresamente para examinar de forma crítica el mundo y la cultura que les rodea.

Inguar Bergstörm, en su obra *Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII* (1970), distingue tres categorías de símbolos utilizados en las composiciones de *vanitas*. Aquellos que se usan para representar la existencia física, los del paso del tiempo y los de la resurrección a la vida eterna. Las tres etapas en las que se divide la actividad humana —vida contemplativa, vida

---

[24] Tópico literario que concibe el mundo, la sociedad e incluso la existencia misma como una pieza teatral. Este tópico ya lo encontramos en Platón, Petronio u Omar Khayyam. Éste último amplía la idea mediante su alegoría del ajedrez en una de sus *Rubaiyatas*, comentando que pasamos por la vida creyendo que unos tienen más poder que otros pero que al final todos vamos a parar al mismo sitio: la "caja" (incluye de esta manera el tópico de la muerte igualadora). Este tópico sigue en presente en la religión cristiana, en donde el teatro barroco español insiste en la idea del mundo como teatro o como sueño.

[25] Calderón de la Barca, P. (2003): *El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo*. E. Frutos Cortés (Ed.), Cátedra. Madrid, v. 132.

[26] Calderón de la Barca, P. (2003): *Op. Cit*., vv. 1142-1143.

práctica y vida voluntaria— están representadas por los dos primeros grupos de símbolos. La existencia terrenal se representa mediante la encarnación de las artes y las ciencias, la riqueza y los honores, y los placeres terrenales. La incorporación de objetos de sabiduría y ciencia se hizo, como podremos comprobar, con la intención de invitar al espectador a cerciorarse de que la verdadera ciencia que el alma debe alcanzar no se encuentra en el conocimiento terrenal. La representación de dinero, joyas, armas y poder priman cuando se trata de mostrar los elementos de la vida diaria.

Finalmente, las actividades relacionadas con la diversión, como jugar a las cartas y los dados, caen bajo el paraguas de la vida voluntaria. A las representaciones de las *vanitas* se añaden una serie de símbolos adicionales, solidificando el tema como una naturaleza muerta que se dispone como una acumulación de objetos que mantienen una dualidad, coexistiendo en una misma representación las maravillas del mundo con objetos de destrucción.

3.1. Calavera o esqueleto

La calavera y/o el esqueleto son los símbolos por antonomasia de las *vanitas*; de hecho, no encontramos una sola en la que no aparezca uno de ellos.

La calavera podríamos decir que es la más común de los dos por ser la versión abreviada de la Muerte y; en el ámbito hispano, su presencia se hace patente ya desde finales del gótico, apareciendo habitualmente no sólo en las *vanitas* sino también en las tumbas como reminiscencia de la caducidad de la vida terrena. Sus características — las cuencas sin ojos y su boca sin labios pero con dientes — aún es distinguible como una faz, aludiendo a esa condición efímera del ser humano. Para Miranda y Paz, la calavera se puede entender como una especie de espejo que nos muestra la imagen y condición de lo que somos: “avia de tener el hombre este espejo, que le representase quien es en lo natural y moral, desmenuzando las calidades de su ser […] Nada fuiste, nada eres, y en nada te vuelves, aunque las apariencias de que eres algo te engañan.”[27] La cultura barroca entiende la vida igualándola a la muerte; en donde el polvo, la ceniza y la calavera son las expresiones que muestran el ahora del creyente.

Un ejemplo es el emblema de Covarrubias cuyo mote es *Quid. Fuerim, quidq. sim vide.* (1610) [Fig. 16]. En él podemos ver un busto con dos caras, a la izquierda el rostro de una doncella y a la derecha una calavera. Covarrubias busca educar sobre la caducidad de la belleza advirtiendo de la apariencia que tendremos todos en el futuro: “Si la más acabada, en hermosura,/ en discreción,

[27] Miranda y Paz, F. de (1663): *El desengañado. Philosophia moral*. Francisco Calvo (Ed.). Toledo, fol. 17r.

en gala, y gentileza,/ ver pudiese, al espejo la figura,/ en que ha de convertirse su belleza:/ tendría menos brío, y más mesura,/ más humildad y menos altiveza,/ ojos modestos, lengua refrenada,/ pecho sencillo, y alma reformada."[28]

Otro de ellos es la *Vanitas* (ca. 1640-1660) de Aelbert Jansz van der Schoor [Fig. 17], en donde podemos observar seis calaveras amontonadas junto a algunos huesos — entre los que vemos una mandíbula desencajada —, acompañándolas encontramos dos rosas — una aún cerrada y otra abierta —, un reloj de arena y una vela encendida. Al fondo de la pintura, un estante soporta diferentes libros y algunos papeles con sellos.

El esqueleto, por su parte, se ha usado de manera más dinámica e incluso agresiva — siguiendo la estela de *Las Danzas de la Muerte* que ya hemos visto —. Sin embargo, como señala Davinia Gómez "el esqueleto no es sólo un verdugo implacable de todo lo que vive, sino que también es una figura simbólica ambivalente, pues pone fin a la vida terrenal a la vez que abre la puerta a la resurrección y al renacimiento."[29] Su representación con un vendaje cubriendo las cuencas de los ojos fue la típica durante la época barroca — una tradición que viene del gótico, época donde se le dota del rasgo de la ceguera — y se le acompaña con hoces, arcos y flechas. En *El Árbol de la vida* (ca. 1650) de Ignacio de Ríes [Fig. 18] podemos observar dos figuras principales: el esqueleto a la izquierda y Cristo a la derecha; entre ambos se encuentra un árbol, en cuya copa se ubica un grupo de personajes que celebran animadamente un banquete. El esqueleto lleva una guadaña y, a su lado, se encuentra un pequeño demonio que le ayuda a tirar de la soga que haría que el árbol medio cortado cayera hacia su lado. Jesús, por su parte, se afana en tocar una campana para avisar a los celebrantes que ha llegado su hora. En la parte superior, a ambos lados de la escena, encontramos dos frases que aluden al final de la vida: a la izquierda "mira qve te as de morir/ mira qve no sabes qvando" y, a la derecha, "mira qve te mira Dios/ mira qve te esta mirando". Esta obra nos introduce en la idea del pecador dormido, aquel que no ha conseguido salir de ese sueño de los pecados y que necesita abrir los ojos y descubrir el desengaño del mundo. El tentado debe escuchar esa campana que tañe Cristo en este tipo de representaciones del Árbol de la Vida para abandonar los placeres terrenales y darse cuenta de que su verdadera salvación es aceptar que es mortal.

Por otro lado, durante el Barroco encontramos muchos ejemplos de mujeres artistas, como es el caso de la talentosa Judith Leyster. Siguiendo la manera de Caravaggio, Leyster juega con las

---

[28] Covarrubias Orozco, S. de (1610): *Emblemas morales de Don Sebastian de Couarrubias Orozco.* L. Sánchez (Ed.), Madrid, fol. 188r.

[29] Gómez Martín, D. (2015): *Op. Cit.*, p. 37.

luces y las sombras y combina el alegre costumbrismo típico del Siglo de Oro holandés — caracterizado por la exaltación de los cinco sentidos — con elementos más oscuros. En *La última gota (El alegre caballero)* (1639) [Fig. 19] dos hombres se encuentran de fiesta disfrutando de la bebida y la pipa cuando se les presenta un esqueleto sonriente — la Muerte — que sostiene en su mano levantada un reloj de arena y en la otra una calavera y una vela encendida. Judith pinta una *vanitas* con un mensaje claro: aprovecha la vida hasta la última gota. Sin embargo, también podemos atisbar un segundo aviso: los excesos se pagan. En esta obra podemos atisbar cierta reminiscencia a aquellas *Danzas de la Muerte* que ya comenté, pues el esqueleto se introduce en la fiesta celebrada por los dos amigos para, con una sonrisa siniestra y llena de maldad, advertirles que ha llegado su hora y que será él el que se los lleve.

Estas dos representaciones — el esqueleto y la calavera — obtienen una posición de *retrato del espectador*, una especie de doble que traba un diálogo visual destinado a la reflexión de cuál es el rostro real del observador.

Rescatando la idea del desengaño que mencioné anteriormente, creo oportuno explicar su origen debido a ciertos ejemplos pictóricos que nos vamos a encontrar y que tienen su porqué en él. Siguiendo la tradición cristiana, Adán y Eva son los culpables de la existencia del desengaño del mundo pues al tomar el fruto prohibido del Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal hicieron que la muerte y el tiempo se introdujeran en la Tierra. Encontramos así acusaciones hacia los primeros padres de la humanidad por parte de dominicos como Andrés Ferrer de Valdecebro quien comenta que "siempre fue el mundo falso, tirano, traidor: gajes que le dieron sus primeros habitadores, ultrajadores de la inocencia y vengadores de la malicia"[30] o jesuitas como Baltasar Gracián, quien en su obra *El Criticón* (1651) explica que "Dios puso el desengaño al comienzo de la vida pero fueron los primeros hombres los que desbarataron esa composición inicial del mundo y colocaron el Engaño al comienzo de la misma."[31] A causa del Engaño que introdujeron Adán y Eva, el ser humano se olvida de que no es un ser eterno y que ha nacido para morir por lo que tiene que esforzarse, salir del engaño en el que reside y conseguir la sabiduría necesaria para percatarse de ello. Cuando el creyente se convierta en el sabio desengañado, se percatará de que el mundo es el teatro en el que sale a representar su papel y que la verdad se encuentra escondida en el monumental trampantojo que es el orbe. Un potente grabado de Hans Sebald Beham**,** titulado *Adán y Eva* (1543)

---

[30] Ferrer de Valdecebro, A. (1680): *Gobvierno General, Moral, y político, hallado en las Fieras y Animales Sylvestres, Sacado de sus naturales propiedades y virtudes, con particular tabla para sermones varios de tipo, y de santos*. A. de Zafra (Ed.), Madrid, p. 364.

[31] Vives- Ferrándiz Sánchez, L. (2011): *Vanitas. Retórica visual de la mirada*. Encuentro, S.A. Madrid, p. 156

[Fig. 20], retrata el momento crucial y sustituye el tronco del árbol por un esqueleto, anunciando así el resultado de comer la manzana: ese hombre será mortal y tendrá una vida determinada, un límite. En el tapiz *Speculum humana vitae* [Fig. 21] los primeros padres se representan acostados en una noria de la fortuna — en la que todos los radios contienen calaveras — con una granada en el centro que ambos sujetan. Así recordamos el comienzo del pecado y el estado mortal del hombre. Por su parte, un esqueleto que sostiene un instrumento musical aparece como la Muerte en un grabado de Heinrich Aldegrever de 1541 [Fig. 22], pareciendo recibir a Adán y Eva después de que el arcángel Baraquiel los desterrara del Paraíso. El grabado es uno de un total de ocho estampas que están relacionadas con las danzas o el poder de la muerte y explican cómo el pecado original condujo a ésta.

En definitiva, el desengaño es la búsqueda de la verdad, un intento de descorrer el velo de apariencias en el que se manifiesta el mundo. La desnudez proverbial puede lograrse quitando los disfraces y máscaras que oscurecen esa verdad. El sabio desengañado será el que sepa dejar atrás la simulación, el que vaya más allá de las primeras impresiones y persiga la verdad. Así, la muerte está oculta por un velo de apariencias que debe ser levantado para poder saber la verdad.

El caballero y la muerte (1670) [Fig. 23], un cuadro de Pedro de Camprobín que se conserva en el Hospital de la Caridad de Sevilla, representa ese velo que oculta la muerte y la calavera. En él un hombre acude a un encuentro amoroso con una mujer que está oculta por un sudario o velo, que únicamente le permite vislumbrar su mirada. La ropa transparente de la mujer deja en claro que el cuerpo que aún está oculto es en realidad un esqueleto. El cuadro sirve como advertencia contra el pecado que conllevan las relaciones amorosas, pero también transmite la idea de un secreto que debe ser revelado.

Según José de Valdivieso, la figura femenina tiene un papel destacado en las pinturas de *vanitas* pues alude a la sensualidad, el pecado, los peligros del amor impuro y las amenazas a las que el alma del hombre se vería abocado. En este sentido, Francisco de Miranda y Paz comentaba: “Usa la mujer lasciva del manto para encubrir sus defectos. Engañan con solo el guiño de un ojo, señuelo, que ceva con promessa de mayor hermosura. Destapa cuerdo essa Venus; atiende advertido al engaño del cendal. Repara que ese ojo es de basilisco, que mata a quien mira. Es cebo, que oculta un mortal ançuelo. Corre la cortina a essa imaginada belleza; hallarás debaxo una vejez podrida, que tapada de tienta, y descubierta desvanece la tentación y te desvía. Cree esto mismo, como verdad cortisima, en la mayor hermosura descubierta; hallarás por sus efectos aborrecible, lo que por sus apariencias juzgas amable. Preven con el discurso el acometimiento, que te haze el apetito, resfriarasse el ardor a que conmueve en lo descubierto el objeto, por lo abominable, y dañoso que

trae en lo oculto. Alguno, no ha muchos años, desenfrenado en este vicio, halló debaxo de un tapado la muerte, y perdió de susto la vida; Dios sabe si medio de su salvación, o castigo. Tu, desengañado, deves prevenir con los ojos del alma, lo que experimentan los del cuerpo. Ten por cierto, que esse cendal aparente, y hermoso, no es otra cosa, que la muerte disfrazada en qualquier muger lasciva, tapada, o descubierta"[32].

Por otro lado, y siguiendo lo comentado en la página anterior, el trampantojo adquiere no solo en el Barroco sino también en las *vanitas* una posición destacada. El trampantojo es una trampa o ilusión que engaña al espectador haciéndole ver algo que no es real; en otras palabras, es un engaño — al igual que lo es el mundo en el que vivimos y que las *vanitas* tanto se afanan por mostrarnos[33]. Un ejemplo de esto lo encontramos en la *Vanitas* del Museo de Boston pintada por Gijsbrechts [Fig. 24] en donde la pintura pone de manifiesto la novedad con respecto a las representaciones en el reverso de los cuadros. En ella la imagen muestra como se separa una parte del lienzo, dejando al descubierto el marco de madera. El artista juega con la idea de una "pintura en trampantojo de una pintura en trampantojo", en la que se presenta una meditación en doble postura sobre la vanidad. La *vanitas* que se encuentra en el plano del contenido, o el tema de la pintura, es referenciada a través de los objetos pintados en un nicho en trampantojo. Pero en este caso, la representación misma tiene una cualidad de *vanitas*. La reflexión, dirigida hacia la falsedad de la representación y su carácter engañoso se hace patente a través de la esquina colgante del lienzo. La pintura es una trampa visual porque está llena de engaño e ilusión. Este tipo de obras es preciso entenderlas como la propuesta de una "*vanitas* de representación" y no tanto como una representación de *vanitas* ya que lo que se muestra es una dimensión de la pintura y de la propia técnica pictórica

Por su parte, las pinturas de Murillo que representan al comerciante flamenco Nicolás de Omazur y su esposa Isabel de Malcampo [Figs. 25 y 26] combinan anagrama, trampantojo, *vanitas* y pintura. Estos retratos no son sólo "a la *vanitas*", donde los retratados portan objetos que aluden a la muerte y la fugacidad de la vida, como la calavera y la rosa, sino que también juegan con la inversión de la mirada y el acto de lectura para descubrir la verdad que se esconde en este juego de engaño y realidad. Debido al recorte para encajar en los marcos ovalados en los que ahora se muestran estas pinturas, los textos e inscripciones que los acompañaban se han perdido. *Rus amo (ait Omazur) licet malum*, era el verso inicial del texto en el caso del retrato de Isabel. El apellido

[32] Miranda y Paz, F. de (1663): *Op. Cit.*, fol. 94r.

[33] Para profundizar más en el arte del teampantojo, recomiendo la lectura de Borobia, M. y Solana, G. (Com.) (2022): *Hiperreal: el arte del trampantojo*. Catalogo de exposición, Museo Nacional Thyssen Bornemisza (Ed.). Madrid.

Omazur se encuentra en el anagrama de *Rus amo*, que debe leerse al revés. La palabra final, *malum*, cuando se combina con *Rus*, significa "mal campo", el apellido de la representada. Así, la identificación de las personas representadas es posible gracias a la lectura invertida y al cambio de puntos de vista. Este juego de palabras también nos desafía a ver el propio retrato de Nicolás desde la perspectiva opuesta. Si se requiere leer un anagrama al revés para descifrar el nombre Omazur, entonces en el caso del lienzo, la calavera alude a su verdadera apariencia: los elementos del retrato deben leerse al revés para descifrar que Omazur no es la efigie representada por Murillo, sino más bien el cráneo que sostiene en sus manos. Un trampantojo, es decir, un engaño, en toda regla.

3.2. Reloj

En el barroco, el reloj cesa en su papel de representante de la templanza y pasa a ser la alusión al tiempo o vida que se escapa; de ahí su uso reiterado en este tipo de obras. Lo más común es encontrar el reloj de arena ya que contiene en sí mismo la metáfora del progresivo morir representado por el caer de sus granos. De esta manera, se entiende que el ser humano desde que nace, ya está muriendo; pues todos los granos que han ido descendiendo hasta el depósito inferior, conceptualizando una sucesión de instantes que marcaron diferentes puntos hasta a su muerte. Así lo podemos ver en obras como *Naturaleza muerta con libros y reloj de arena* (c. 1630-1640) [Fig. 27] de autor español anónimo que se encuentra en el Gemäldegalerie de Berlín o en el *Autorretrato con naturaleza muerta* (1651) de David Bailly [Fig. 28], en el que se representan relaciones de amor, pero también transmite la idea de que hay una verdad secreta que debe ser revelada. A la izquierda, se muestra una versión joven del artista que sostiene un retrato de sí mismo en la época en que se creó la pintura, es decir, cuando era ya mayor. Junto al artista, sobre una mesa, se apilan una serie de objetos, muchos de los cuales son típicos del género, como la calavera, la vela, el vaso roto, la pipa vacía, las flores marchitas, la flauta, el dinero, joyas, libros, un espejo, un reloj de arena — en el que podemos ver que los granos del depósito superior son mínimos en comparación con el inferior, muestran así el poco tiempo de vida que le queda al artista —, artículos de arte y pompas de jabón flotando en el aire. Los versos de Eclesiastés que dieron nombre al género, se encuentran en un pergamino en la esquina inferior derecha.

El reloj, es el atributo de la muerte, la melancolía, la templanza, el diablo y la verdad. En algunas ocasiones podemos verlo representado con alas, intensificando la idea de la brevedad del tiempo.

A todo esto, hay que sumarle la popularidad de la que gozaron los relojes con forma de cráneo que causaron gran interés en la sociedad de los siglos XVI y XVII, especialmente en los principales centros relojeros de Europa. Éstos se entendían como la representación del tiempo que pasa, aumentando la estrecha relación ya existente entre el reloj y la muerte. El reloj que se encuentra en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, fabricado por Isaac Penard [Fig. 29], cuenta con una cubierta en forma de cráneo cuya mandíbula se encuentra articulada para poder abrirlo. Su esfera está grabada y llena de niello[34], los números que presenta siguen la forma romana (I- XII) y las medias horas se marcan a través de flores de lis.

3.3. Vela

La vela, ya sea ubicada en la palmatoria o no, se usa en las *vanitas* para representar la fragilidad, inestabilidad y debilidad de la vida humana; su llama, al igual que nuestro existir se apaga y perece en el momento en el que la cera — nuestra vida — se va consumiendo hasta desaparecer. Vives-Ferrandíz menciona la vinculación que realiza Horozco del *quotidie morimur*[35] con la vela y la metáfora que sugiere del progresivo morir. Quevedo al decir que "a la par empieças a nacer y a morir" porque "vela eres; luz de la vela es la tuya, que va consumiendo lo mismo con que se alimenta y, quanto más aprisa arde, más aprisa te acabarás", también asocia la vela con éste tópico.

En la *Alegoría de la Vanidad* (1632-1636) de Antonio de Pereda y Salgado [Fig. 30], dos mesas son visibles en primer plano, una en el lado derecho y la otra en el izquierdo, las cuales tienen objetos sobre ellas. En la mesa de la izquierda hay calaveras, armaduras, un mosquete, libros, un reloj de arena, naipes y una vela con la llama extinta — mostrando que ha llegado nuestro final —. En la mesa de la derecha hay monedas españolas de oro y plata, una cadena también de oro, un reloj dorado en forma de torre, un collar de perlas, un medallón de estilo italiano con la leyenda *Divus August dictador* con la cara de Augusto, varios retratos que no reconocemos y una esfera del mundo. Al fondo se ve un ángel que mira directamente al espectador mientras señala con el bola del mundo con una mano y con la otra sostiene un camafeo con la efigie de Carlos V.

---

[34] Incrustaciones de un esmalte, por lo general de color negro, hecho de plata y plomo y fundido con azufre.

[35] Latinismo que significa "cada día morimos". Hace referencia al tópico literario que muestra el camino inevitable hacia la muerte ya que, cada día que pasa, estamos más cerca de ella.

4.4. Flores

Las flores, por su corta existencia y su efímera belleza son uno de los símbolos más comunes en la representación de *vanitas*; se suelen representar mustias e incluso perdiendo algunos de sus pétalos transmitiendo la idea de marchitez y descomposición.

El tulipán es una de las flores más representadas. Hay que tener en cuenta que las naturalezas muertas son propias de Holanda, lugar en el que durante el siglo XVII se cultivaban más de ciento cincuenta variedades de esta flor convirtiéndose en "la reina de las naturalezas muertas en las pinturas del norte de Europa."[36] En Italia encontramos una flor muy parecida al tulipán, denominada *Tulipa silvestris* y tenida como una alegoría del sol debido a que cuando éste desaparece, la flor se muere. En las *vanitas* los tulipanes acentúan la caducidad de la vida y de las posesiones terrenales así como la vanidad del mundo. Un ejemplo de la *Naturaleza muerta con calavera* [Fig. 31] de Philippe de Champaigne, en ella podemos ver en el centro una calavera flanqueada por un reloj de arena a la derecha y un pequeño jarrón con un tulipán *semper Augustus* a la izquierda. El tulipán no se encuentra marchito pues, si nos fijamos detenidamente, el reloj de arena está bastante lleno todavía; si lo relacionamos con lo visto en el apartado del reloj, éste nos muestra que aún queda tiempo hasta que cese la vida de la flor. Los tulipanes, se convirtieron en la flor más codiciada en Holanda, en especial el conocido como tulipán *Semper Augustus*, caracterizado por sus pétalos blancos con manchas rojo sangre que discurrían simétricamente a lo largo del centro llegando hasta el borde. Era tal su fama que se llegaron a vender bulbos, de forma individual, por 3000 florines o más. Esto nos explica porqué en la gran mayoría de naturalezas muertas o *vanitas* con flores, se representan este tipo de tulipanes que tienen nombre y apellido; no hay otros que reflejen mejor la vanidad de las clases altas de Holanda, dispuesta a pagar tales cantidades por una simple flor.

El jacinto, el narciso y la amapola; por su relación con la mitología clásica, también son flores estrechamente vinculadas con la muerte. El primero viene de la narración sobre Apolo y su enamorado Jacinto. El Dios lanzó su disco, el cual rebotó en Jacinto causándole la muerte. Devastado por el dolor, Apolo hizo brotar esta flor de la sangre de su amado. Por su parte, el narciso se consideraba en la Antigüedad una flor infernal debido a un himno homérico dedicado a

[36] Impelluso, L. (2003): *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales.* Electra. Barcelona, pág. 82.

Deméter[37] en el que se narraba cómo esta flor fue creada por el mismísimo Zeus para encandilar a la Perséfone y así entregársela a su hermano Hades. Por último, la amapola aparece relacionada con los dioses gemelos Hypnos (el sueño) y Tánatos (la muerte), a los que se coronaba con guirnaldas de esta flor. Como apunta Lavinia Gómez, "su presencia por lo tanto aludiría al sueño de la muerte, de ahí que normalmente aparezcan mezcladas con otras flores."[38] A esto hay que sumarle sus cualidades soporíferas, haciendo que su consumidor caiga en un profundo sueño del que puede no despertar si se abusa de ella.

Por último, mencionar la aguileña y la rosa. La primera se relaciona desde el Renacimiento con lo fúnebre debido a su nombre en francés, *melancholie*. La rosa, por su parte, fue empleada en la Antigüedad en el culto a los muertos por su tramposa apariencia, pese a ser excesivamente bella su tallo puede llegar a tener espinas venenosas que provocarían la muerte.

En ocasiones, se representan acompañadas de ciertos animales como moscas, libélulas, lagartijas, ranas, ratones y mariposas. En la *Vanitas* (1650) de Jacques de Claeuw [Fig. 32] que se encuentra en el Rijksmuseum, podemos apreciar — entre todos los objetos preciosos y extraños que se disponen sobre la mesa y gracias a la minuciosidad con la que están representadas— una rosa blanca, un jacinto morado y una amapola roja.

3.5. Animales

Son varios los animales que podemos observar formando parte de algunas *vanitas*. En primer lugar mencionar a los perros, considerados desde la Edad Media como la representación de la fidelidad por antonomasia. Estos animales, en contextos fúnebres como el que nos ocupa, suelen encontrarse a los pies del difunto, acompañándolo en su viaje final o protegiéndolo de la Muerte que viene en su busca.

El mono, por su parte, cuenta desde antaño con connotaciones negativas por presentarse casi como caricaturas humanas. Durante la Edad Media se le vincula con el demonio y con el mal, representándolo de forma frívola y despectiva.

Un ejemplo muy llamativo es la *Vanitas* (s. XVII) de autor anónimo holandés [Fig. 33] en la que se exhibe una visión claramente sarcástica. Joyas de oro y piedras preciosas se apilan casi al

[37] "¡Comienzo por glorificar en mi canto a Deméter, venerable diosa de hermosa cabellera, y a su esbelta hija a quien arrebató Hades!/ […] Ella cogía flores en un ameno prado: rosas, azafrán, hermosas violetas, espadillas, jacintos y aquel narciso que la Tierra produjo tan admirablemente lozano, por la voluntad de Zeus, con el fin de engañar a la doncella de cutis de rosa y complacer a Hades. […]" https://medium.com/@fgomezacedo/el-himno-homérico-a-deméter-y-los-misterios-de-eleusis-bb39d295e530

[38] Gómez Martín, D. (2015): *Op. Cit.*, p. 40.

azar unas sobre otras en la composición de la mitad derecha del cuadro que se encuentra sobrecargada de objetos. Un hombre mayor vestido con ropa elegante y que se ha vuelto un poco encorvado con la edad está sentado en una posición elevada. Un esqueleto casi sonriente está colocado en el lado izquierdo, sosteniendo un instrumento musical, y parece estar cantando al anciano su canción final al enfocar su mirada en él. Ha llegado su hora, y parece que viene para llevárselo; sin embargo, el anciano no se llevará consigo ninguna de sus posesiones. Los mismos personajes se pueden ver en la pintura dispuesta detrás del esqueleto, en ella el anciano es más joven mostrando que ya fue advertido sobre la naturaleza fugaz de su vida en su mocedad. El anciano abre la boca sorprendido y se sobresalta por lo que ve, así como por la proximidad de la hora de su partida. Viendo que su dueño está a punto de morir, el perro, representación de la fidelidad, ladra aterrorizado. Un pequeño mono fumando y acariciando el globo terráqueo es la elección humorística del autor para cerrar esta escena. La muerte es una realidad aterradora que no se puede planificar, no distingue entre ricos y pobres y afecta a todos, por eso esta pintura nos anima a que nos divirtamos mientras podamos y vivamos lo mejor posible pero, por encima de todo, nos da un toque de atención sobre lo importante: recuerda que vas a morir.

En tercer lugar podemos mencionar a los ratones o las ratas, a los que se les asocia con la enfermedad por ser las transmisoras de la epidemia que sacudió Europa en el siglo XIII: la peste negra. Junto a esto, se les considera seres malignos por infectar y engullir los víveres de la población. Jacob Marrel, en su *Vanitas* de 1637 [Fig. 34], coloca un jarrón de flores, una calavera, un violín, un libro, un tintero, una pipa y varios otros objetos, junto con un ratón y varios insectos. Todo ello enmarcado en un nicho con figuras de amorcillos en los flancos superiores, uno de los cuales está haciendo pompas de jabón.

Centrándonos en los animales de aire, mencionar al búho o la lechuza, asociados con la noche, el sueño y, por extensión, la muerte. En Europa se les consideró de mal agüero, lo mismo que ocurre con el cuervo que, por su pelaje y su graznido — parecido a la palabra *mañana* en latín — se convirtieron en los mensajeros de la muerte y portadores de malas noticias. En *Humana fragilitas* (1657) de Salvator Rosa [Fig. 35], un esqueleto alado aparece ante una mujer que se encuentra sosteniendo a un niño en su regazo. Éste, escribe en un pergamino que le ofrece la Muerte: *Conceptio culpa, Nasci pena, Labor vita, Necesse mori* (“La concepción es un pecado, el nacimiento es dolor, la vida es trabajo, la muerte es una necesidad”). En la esquina inferior izquierda, se pueden ver dos niños adicionales, uno de los cuales enciende una antorcha, una representación de la vida que se acaba mientras que el otro hace pompas de jabón, una

representación de la fragilidad humana. Un búho, comúnmente asociado con la muerte y el mal augurio — como ya he comentado —, es visible en la esquina inferior derecha.

En cuanto a los insectos, podemos encontrar escarabajos, libélulas y moscas. Los tres se relacionan de forma directa con la figura de la muerte y el pecado, siendo la mosca el animal propio de la descomposición y el pudrimiento de los cuerpos. Siguiendo con esta última, creo necesario destacarla por su fuerte relación con el trampantojo, recurso tan característico del barroco. Este recurso de la mosca pintada nace en Italia pero será en los Países Bajos donde encontremos sus primeros ejemplos desde mediados del siglo XV. Un ejemplo es la *Vanitas* atribuida a Tomás Yepes [Fig. 36]; formada por una especie de pedestal encima del que se distribuyen empezando por la derecha un libro cerrado con un reloj de arena sobre el mismo, una tibia, un jarrón con diferentes flores y un crucifijo y una calavera con una mosca posada en trampantojo. De esta manera se intenta insinuar el engaño que se puede hacer al espectador por medio de la pintura haciendo dudar al mismo de la fidelidad de lo figurado; se continúa de este modo con la idea del engaño-desengaño.

Por último mencionar a las mariposas; a éstas se les asocia con la muerte no en sentido negativo sino por su metamorfosis. Su partida final del capullo bajo su forma alada recuerda a la salida del alma de la tumba en camino a una existencia celestial.

3.6. Espejo

Es el que mejor representa la vanidad y la lujuria. Se trata de un objeto con una connotación habitualmente negativa por ser el que permite la glorificación de la belleza perecedera y lasciva. En ocasiones se usa para mostrar esa dimensión que al hombre no se le ha permitido observar, de esta manera encontramos representaciones de espejos en los que se encuentran reflejada la Muerte, quien revela al que la contempla la brevedad no solo de la belleza sino de la propia vida. Aquel que se contempla en el espejo ve lo que éste le refleja, su propia existencia y su belleza, sin percatarse de que ambas son temporales y breves. El artista, por ende, lo usa como recurso para unir dos mundos o "dimensiones cognitivas" — como las define Davinia Gómez —, el de las ideas (aquello existente tras la muerte) y el de la realidad sensible (el mundo real, es decir, su reflejo). Debido a esto podemos entender el espejo como objeto que invita a la reflexión y, por lo tanto, dota de conocimiento ya que desvela aquello que no se conocía porque no se podía ver.

Uno de los primeros ejemplos de este tipo es el retrato de *El pintor Hans Burgkmaier y su mujer* (1529) de Lukas Fuertenagel [Fig. 37]. La mujer sostiene un espejo en cuyo borde se pueden leer las frases: "*Erken dich selbst"* (Conócete a ti mismo) y "*Solche Géstala Unser baider was/im*

spiegel aber nix dan das" (Éste era nuestro aspecto/ pero en el espejo ya no se encuentra más). El autor utiliza el espejo y el reflejo que nos devuelve para mostrarnos su condición de mortales pues se ven representados como dos cráneos.

En su libro, Luis Vives, menciona la *Alegoría de los espejos de muerte y vida*, un cuadro con veinticinco registros o espejos que alude a la necesidad de vivir una vida espiritual modélica. El borde de la pintura cuenta con un desafío para aprender cómo preparar el alma para la salvación mirándose en el espejo adecuado: "De los espejos presentes/ mira en qual quieres mirarte/ porque te importa salvarte/ de este mundo peregrino/ que vas caminando al cielo/ te ofrezco no sin desvelo/ espejos a lo divino/ que para alivio de tu vida/ que eres caminante al cielo/ te ofrezco en este suelo/ espejos de muerte y vida/ el cuidado de vivir/ tiene apariencia de mal/ repara que eres mortal/ y que presto has de morir."[39] El cristiano debe contemplar los pescados, los vicios, la resurrección o la condenación en el infierno mirando en cada uno de los espejos que componen la alegoría. Para poder llegar al desengaño, debe reconocer sus acciones mirándose en cada uno de ellos y descubrir así la forma ideal de vivir para alcanzar la salvación, seleccionando el espejo que represente aquello que más adecuadamente se adapte a su vida.

3.7. Pompas de jabón

Se encuentran asociadas a un/una joven que simboliza la inocencia y la ignorancia del destino final de la vida, por lo que se entretiene haciendo pompas de jabón, las cuales explotarán ante sus ojos después de jugar un rato.

El significado de la iconografía del *homo bulla* tiene que ver con el hecho de que el hombre es una burbuja, simbolizada a través de una o varias pompas de jabón flotando en el aire, formando parte de una gama más amplia de temas asociados a las *vanitas* que exploran la fragilidad de la vida humana antes de la muerte. Este tema es tratado por el artista en su forma más simple, a través de la representación de burbujas flotando en el espacio superponiéndose a otros objetos. También aparece en escenas de género donde el protagonista es un niño/a o un/a joven que se divierte haciendo pompas de jabón con un tubo, y las recoge mediante conchas o ampollas. El personaje suele estar desnudo en consonancia con su naturaleza natural de criatura frágil, y se rodea de otros indicadores simbólicos con los que declara la fragilidad de la vida y que todo es vanidad. Entre los símbolos se encuentra la palabra *nihil* -que significa "nada"- representada dentro de cada burbuja, un jarrón con

[39] Vives- Ferrándiz Sánchez, L. (2011): *Op. Cit.*, p. 55.

flores frescas, un brasero, una calavera, un reloj de arena y una mariposa, todo presentado de forma didáctica y con un tono asociado a la vida humana y a las pompas de jabón, en alusión a la fragilidad, inutilidad y corta longevidad. Todos estos factores que refuerzan el significado de la fugacidad de la vida sirven para desafiar la insuficiencia humana de comprenderla.

En este sentido, destacamos un grabado de 1594 de Hendrick Goltzius [Fig. 38], que muestra a un niño apoyado en una calavera haciendo pompas de jabón con una pipa, cuyo lema es: *Quis evadet?* (¿Quién se salva?). La inscripción que contiene llama a la gozosa apoteosis de la muerte y, como sucedía ya en la Edad Media, se la consideraba como el umbral de una nueva vida eterna.

Obra del pintor nacido en Harleem, Bartholomeus van Der Helst, es el *Niño soplando pompas de jabón: Homo Bulla* (mediados s. XVII) [Fig. 39], en el que se puede ver haciendo pompas de jabón a un niño sentado junto a un reloj de arena y, a sus pies, una calavera y varios huesos. L*a niña haciendo pompas de jabón* (1674) [Fig. 40] de Pierre Mignard, nos presenta a una niña que sostiene una concha con agua mientras que, con la otra mano, se encuentra realizando una burbuja. A su lado, un perro que intenta subirse a su regazo y un loro a sus pies.

3.8. *Putto*

Siguiendo con la representación de infantes en las *vanitas* me parece más que necesario hablar de los *putti*. La creencia de que el ser humano inicia el proceso de morir al momento mismo de nacer dio alas a la representación de estos niños que se acompañan de atributos relacionados con la fragilidad de la vida y a veces incluso duermen sobre la propia calavera. En palabras de Quevedo en *La cuna y la sepultura para el conocimiento propio y desengaño de las cosas agenas* (1634): "Son la cuna y la sepultura el principio de la vida y el fin della y, con ser al juicio del divertimento las dos mayores distancias, la vista desengañada no sólo las ve confines. Sino juntas, con oficios recíprocos y convertidos en sí propios; siendo verdad que la cuna empieza a ser sepultura, y la sepultura, cuna a la postrera vida. Empieza el hombre a nacer y a morir; por esto cuando muere acaba a un tiempo de vivir y de morir."[40] Siguiendo esta idea, Diego de Estella entiende que el nacer y el morir deben asimilarse como dos situaciones semejantes debido a que en ambos podemos localizar el llanto: "semejante a esta entrada sera la salida de la muerte. Naciste llorando y morirás

[40] Quevedo y Villegas, F. de (1634): *La cuna y la sepultura para el conocimiento propio y desengaño de las cosas agenas*. Madrid, fol. 9v.

llorando: y quieres vivir riendo?"[41] El nacimiento se convierte de esta manera en un símil de la muerte pues contiene ciertos aspectos que se re-conocen al momento de la misma; de ellos ya he mencionado el llanto, pero también podemos nombrar la desnudez. Cuando llegamos al mundo lo hacemos desnudos, desprovistos de todo complemento que nos haga participes de la sociedad y nos marque como parte del estamento en el que nos ha tocado vivir. Cuando morimos nos pasa lo mismo, ninguna de las riquezas u honores que hayamos conseguido en vida nos servirán a la hora de nuestra muerte. Nos iremos de la misma forma en que vinimos, "por grandes riquezas que adquieras, cree a Job que dize que desnudo saliste del vientre de tu madre: y desnudo bolveras a tu madre la tierra. La rueda del molino todo el dia da vueltas sin nunca parar pero por mucho que ande hallarse a la tarde donde estava a la mañana: sin mudar luego alguno. Bien puedes trabajar y acercar el mundo por ser rico y honrado: pero al fin cuando pararas viniendo a la muerte, hallarte as en el estado en que entraste al mundo. Pobre y desnudo veniste: assi entraras en la sepultura. En el estado en que comenzaste has de acabar: en el sitio en que empezaste, has de parar: y como viniste has de salir: por muchas vueltas que des y por mucho que afanes, por enriquecer y ser grande."[42] La representación del *putto* asociado a la *vanitas* sirve al mismo tiempo para que recordemos el *memento mori*, pues acompañándolo se encuentra la calavera que posteriormente el creyente debe reconocer pese a que el engaño del mundo ha modificado su memoria, haciendo que olvide que precisamente ha nacido para morir; "que la calavera es su verdadero retrato tanto en el pasado, el presente y el futuro."[43] Ejemplos de este tipo de representación son *Vanitas con putto* (1600) de Bartholomäus Spranger [Fig. 41], en la que vemos a un niño desnudo posado sobre una calavera y, sosteniéndolo con la mano izquierda, la frase *Hodie mihi, cras tibi* ("hoy a mí, mañana a ti") presentada en un marco junto al que se dispone un reloj de arena; o *Niño dormido con calavera* (segunda mitad del s. XVII) de Leonhard Kern [Fig. 42], una escultura de marfil que representa a un niño con una corona de laurel dormido sobre una calavera que, a su vez, se encuentra encima de un reloj de arena; en su mano izquierda, sostiene una antorcha invertida, representación de la vida que se apaga.

---

[41] Estella, D. de (1574): *Primera parte del libro de la vanidad del* mundo. M. Gast (Ed.), Salamanca, fol. 158r.

[42] Estella, D. de (1574): *Op. Cit.*, fol 134r.

[43] Vives Ferrándiz Sánchez, L. (2011): *Op. Cit.*, p. 135.

3.9. Libros

La presencia de los libros en la *vanitas* es una de las cosas que más llaman la atención pues desde el origen de la sociedad éstos se han entendido como una fuente del saber y, por tanto, tenidos como objetos de gran valor y estima. Sin embargo, siguiendo la idea del desengaño del mundo, los libros representados en este género se entienden como una acusación de un saber poco útil e incluso de soberbia. Es preciso diferenciar dos tipos de libros: aquellos destinados a aumentar el saber y las ciencias y aquellos que desenvuelven un contenido moralizante y cultural. Los primeros acentúan y ponen de manifiesto un saber únicamente provechoso en la tierra por lo que el pensamiento del desengaño los tilda de inútiles. Por su parte, los segundos se entienden como aquellos destinados a conocer la auténtica sabiduría, el conocimiento que el alma del creyente debe no solo conocer sino también aprender para conseguir la vida eterna. Es el caso de la *Vanitas con libros* de Juan Francisco Carrión [Fig. 43], vemos representados libros como *Virtud militante contra las Cuatro Pestes del Mundo: Invidia, Ingratitud, Soberbia y Avaricia; La cuna y la sepultura para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas*, ambas de Quevedo o *La Corte santa* de Nicolás Canssino; libros considerados adecuados para la lectura por desarrollar un contenido moralizante.

En esta línea, Diego de Estella comenta que "más vale ser pobre que rico, mejor es ser pequeño que grande: y mejor ser idiota y humilde, que letras vano y soberbio."[44] Entendemos así el desengaño del mundo como aquel hombre que se convierte en sabio no por abrazar el saber terrenal sino por practicar el *nosce te ipsum*, es decir, el conocimiento de uno mismo; "aunque sepas lo alto del cielo y lo profundo del mar y todas las sciencias: si a ti no te conoces, eres semejante al que edifica sin simiento. […] Toda la sabiduría de este siglo es infiel: pues no permanece con el hombre despues de su muerte."[45] Este *nosce te ipsum* solo es posible conseguirlo a través de los libros sagrados, pues son ellos los que, como un espejo, reflejan aquellas imperfecciones que posee el alma del creyente; a través de la prudencia y la mirada el sabio desengañado es capaz de mirar el mundo y percatarse de que los libros y el saber son inservibles ante aquello a lo que está expuesto: la muerte. Aquel hombre que sepa enlazar el símbolo que una y otra vez la *vanitas* le muestra, la calavera, será el que consiga el verdadero saber: que el tiempo corre y que su existencia es efímera.

En la *Vanitas con libros, manuscritos y una calavera* (1663) de Edwaert Collier [Fig. 44] podemos observar varios tipos diferentes de libros desperdigados sobre una mesa junto a otros

[44] Estella, D. de (1574): *Op. Cit.*, fol. 9r.

[45] Estella, D. de (1574): *Op. Cit.*, fol. 83r.

objetos como un reloj de bolsillo, una calavera y un hueso, unas lentes, un reloj de arena y algunos recipientes para guardar líquidos.

3.10. Lentes

Siguiendo con la idea del *saber mirar*, las lentes que aparecen en algunas *vanitas* pueden mostrarnos cómo luchar contra el engaño que los cristales producen por condición de deformadores de la realidad. Estos cristales someten al observador a una visión del mundo tergiversada por su color y su forma. Juan de Borja[46] en uno de sus emblemas, habla de que, dependiendo del color del cristal con el que se mire el mundo, éste también cambia de tono. De la misma manera que pasa con sus formas, por ejemplo los anteojos cuadrados o "anteojos de quadradillos" que se piensa que alteran la visión de las cosas multiplicándolas. En palabras de Covarrubias: "Los anteojos de lunas quadreadas,/ de una sola cosa, hazen ciento,/ todas, tan igualmente pareadas,/ que echarle mano, a de ser a tiento:/ las falsas opiniones, disfraçadas/ al no advertido, sacaran de tiento,/ representando por verdad constante/ la mentira que engaña al moyante."[47] Por su parte, José de Barcia y Zambrana explica el porqué del hombre pecador, el cual mira "con vidrio triangular, que representa las cosas al rebés, y assi se engañan à si mismos en lo que estiman."[48] De esta manera, para poder conocer la verdad del mundo es preciso repeler los anteojos o, en todo caso, limpiar sus cristales adecuadamente. Para ello, en el *Criticón*, Baltasar Gracián[49] aconseja hacerlo con la mortaja, pues así se verá el mundo desde el punto de vista de la muerte — la única óptica correcta para el cristiano —, de manera que ni la forma, ni el color ni las sombras podrán deformar lo que se contempla .

La *Vanitas* (ca. 1660) de Vincent Laurensz [Fig. 45], nos presenta una composición repleta de diferentes objetos entre los que, fijándonos mucho, podemos distinguir casi en las esquina de la mesa, unas lentes. Éstas cuentan con unos cristales oscuros que nos revelan esa diferencia con la realidad que mencionábamos antes, pues el papel sobre el que se apoya se advierte más opaco a través de sus cristales.

Por su parte, Rodrigo Fernández de Ribera, los emplea en su obra *Los anteojos de mejor vista, obra muy útil provechosa, compuesta y ordenada en lengua castellana por Mr. Pierre de Tal*

---

[46] Borja, J. de (1981): *Empresas morales.* C. Bravo- Villasante (Ed.), Fundación Universitaria Española. Madrid, p. 104.

[47] Covarrubias Orozco, S. de (1610): *Op. Cit.*, fol. 18r.

[48] Barcia y Zambrana, J. de (1687): *Despertador christiano de sermones doctrinales, sobre particulares assumptos, Dispuesto para que buelva en su acuerdo el pecador, y vença el peligroso letargo de sus culpas, animandofe a la penitencia.*Tomo I, Juan García Infanzón (Ed.). Madrid, pp. 233-234.

[49] Gracián, B. (2004): *El Criticón*. A. Santos (Ed.), Cátedra. Madrid, p. 163

(ca. 1620-1625) para suprimir el aspecto engañoso del mundo a través de los mismos. En ella, el Maestro Desengaño incita a que nos pongamos las lentes que nos tiende pues éstas cuentan con el poder de desengañar a aquel que observa a su través pues el mundo que miramos se encuentra del revés y sólo mediante los anteojos podemos revelar su apariencia legítima.

En el *Bodegón de vanitas* (ca. 1650-1663) de Andrés Deleito [Fig. 46], observamos una mesa sobre la que se disponen dos calaveras, una de ellas entre dos libros; junto a una guitarra, un violín, un reloj mecánico, joyas, monedas, naipes y el retrato de una mujer, con una ventana abierta a un paisaje en el fondo. Junto a la calavera escondida entre dos libros encontramos unas gafas que, por lo que podemos observar, cuenta con unos cristales totalmente transparentes que no modifican la realidad.

3.11. Máscara

El *teatrum mundi* anteriormente mencionado constituye una de las metáforas más acertadamente enuncia el concepto de engaño que supone la vida en este mundo. De hecho, fue uno de los temas típicos de la literatura española del XVI y XVII. Según éste, la existencia terrenal no es más que una representación teatral en la que cada uno está destinado a representar aquel papel que le ha sido dado. En este sentido, el engaño que se nos presenta radica en que el creyente no es consciente de esto, pensando que la representación es verídica. De esta manera, el *teatrum mundi* también encuentra en las *vanitas* un lugar para representarse, usando para ello la máscara.

La máscara ya desde la Antigüedad se ha usado para representar el engaño pues Melpómene, musa de la tragedia — relacionada por tanto con el teatro — es representada con una en su mano. Por su parte, Cesare Ripa, en su *Iconología* (1593), también la usa como atributo del Engaño y la explica comentando que es una "mujer que lleva una máscara representando a una bellísima mujer, yendo además ricamente adornada. Mas, por debajo, se ha de descubrir una parte de su rostro, que es en realidad el de una vieja muy canosa y disforme"[50].

La máscara también se asocia con la muerte debido a que Horapolo la usa como jeroglífico de los dioses Manes y Ripa, en sus descripciones sobre la Muerte, la emplea para hablar de las diversas caras con que ésta se persona ante los hombres, agradando a unos y repugnando a otros.

El tema del *teatrum mundi* habla de los fraudes y mentiras de la representación a medida que se desarrolla a partir de las máscaras de los personajes representados. La comedia de la vida toma la

[50] Ripa, C. (1996): *Iconología*. Tomo II, Akal. Madrid, p. 118.

forma de mentiras y engaños porque se construye sobre máscaras; el propio hombre del barroco es una máscara. González García[51] recoge la opinión de Maravall acerca de que el hombre de los siglos XVII y XVIII vivía en una sociedad enmascarada y que creía que sólo a través del disfraz, a través de la máscara, podía descubrirse a sí mismo. En este sentido, Fernando Roger de la Flor, en *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano* (2005) comenta que la máscara barroca permite al hombre encarnar su verdad social y representar su papel en el escenario del *teatrum mundi*, aparentar su papel en el escenario de la existencia terrenal.

Antonio de Pereda, en *El sueño del caballero* (ca. 1655) [Fig. 47] nos muestra una escena en la que un caballero durmiente se encuentra acompañado por un ángel. Éste último sostiene una filacteria con el mensaje *Aeterna pungit, cito volat et occidit* ("eternamente hiere, vuela veloz y mata"). Sobre la mesa se disponen varios objetos que aluden a las vanidades de la vida en contraste con la calavera que se coloca sobre ellos, además de la vela que se apaga como la vida y el reloj que marca el paso del tiempo. Se incluye entre estos objetos una máscara de teatro que simboliza la hipocresía y el *teatrum mundi* anteriormente mencionado. *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca es sin duda referenciada a través del hombre dormido.

5. A modo de epílogo

Tras el Barroco las *vanitas* no desaparecieron, al contrario, siguieron muy presentes y se adaptaron a todos los movimientos y autores que quisieron ver en ellas una forma de representar el tema que más preocupa, ha preocupado y preocupará siempre al ser humano: la muerte.

Un ejemplo maravilloso de *vanitas* mexicana es la *Alegoría de la Muerte* (1856) de Tomás Mondragón [Fig. 48], en la que nos presenta a una mujer vestida lujosamente y mirando al espectador; a un lado de ella, perfumes, peines, cosméticos y anillos; todo ello ambientado en una estancia cálida y acogedora. En el otro lado, sólo está su esqueleto con los restos de su ropa, detrás del que se encuentra un cementerio y un paisaje desolado. Encima de ambas figuras, un hilo divide el cuadro en dos partes mientras que una mano con unas tijeras se encuentra a punto de cortarlo, haciendo patente la idea de que nuestra vida es corta y que en un instante podemos encontrarnos al otro lado, es decir: *memento mori*. *Este es el espejo que no te engañ*a está escrito a la derecha aludiendo al desengaño y a la obligación de no dejarnos engañar por aquello que ven nuestros ojos.

[51] González García, J. M. (1998): *Metáforas del poder*. Alianza. Madrid, pp. 97-142.

Al igual que en el siglo XVIII, el siglo XIX vio una sucesión de estilos que no se adecuaban al género de las *vanitas*. Al neoclasicismo, que había comenzado el siglo anterior, le siguieron el romanticismo, el realismo y el impresionismo, cuyas temáticas eran bastante disímiles — salvo en unos pocos casos — del elemento moralizador de la *vanitas*. Movimientos como el postimpresionismo y el simbolismo comenzaron a centrarse más en el género solo hacia finales de siglo. Los pocos ejemplos ya muestran una evolución del tema por parte del artista, que reinterpreta el género de una manera más singular.

Paul Cézanne y Vincent van Gogh fueron dos artistas postimpresionistas que abordaron el tema y dos grandes genios que ayudaron a allanar el camino de la pintura moderna. En un proceso de síntesis analítica que luego influiría en el cubismo, Cézanne fue pionero en una nueva forma de expresar la realidad en términos geométricos (cubo, cilindro y pirámide). Se dedicó principalmente a series temáticas expansivas, como las de paisajes, bañistas, jugadores de cartas o bodegones. En *Naturaleza muerta con calavera, candelabro y libro* (1866) [Fig. 49], reunió varios de los símbolos típicos del género, entre ellos la calavera, la vela, el libro y las flores marchitas. Por su parte, Vincent van Gogh fue un pintor creativo con una fuerte personalidad y propenso a la depresión, lo que finalmente lo llevó a quitarse la vida. Creó obras que distorsionan la realidad y con una fuerte cualidad onírica. Su estilo tiene una tendencia expresionista cargada de un fuerte dramatismo en las que utiliza pinceladas sinuosas y densas, colores intensos y luces estridentes. En *Calavera con cigarrillo* (1886) [Fig. 50] nos presenta, sobre un fondo negro, la parte superior de un esqueleto fumando un cigarrillo.

Como reacción al naturalismo de las corrientes realista e impresionista, a cuya objetividad y detallismo de la realidad se oponían, surge el simbolismo entre el último tercio del siglo XIX y la primera década del XX. Es un estilo caracterizado por lo fantástico y onírico. La subjetividad y la expresión de lo oculto e irracional, con tendencia a lo macabro y perverso, se convirtieron en temas comunes, por lo que eran frecuentes las alusiones a la enfermedad y la muerte, así como a la transitoriedad de la vida. Entre algunos de sus artistas encontramos a Antoine Wiertz quien, en 1847, nos presenta *La belle Rosine* [Fig. 51] en donde, contrariamente a lo que podría pensarse, el titulo de la obra no se refiere a la seductora modelo, sino al esqueleto, en cuyo cráneo figura la inscripción. Por su parte, Arnold Böckiln, descendiente directo del romanticismo alemán; exalta en sus obras la soledad, la tristeza, la melancolía y el carácter liberador de la muerte. En *Autorretrato con la muerte tocando el violín* (1872) [Fig. 52], se representa como pintor — con una paleta y pinceles — mientras, detrás de él, un esqueleto toca un violín al que sólo le queda una cuerda — un recordatorio constante de que todo lo que hacen los humanos siempre va acompañado de la muerte.

Por último, mencionar a Xavier Mallery, de formación clasicista lleva a cabo un estilo austero e intimista, próximo en algunos casos al expresionismo, con temas que evocan el misterio y la poseía. Su obra titulada *Inmortalidad* (ca. 1890) [Fig. 53] nos muestra a a un esqueleto sentado sujetando su guadaña y un reloj de arena; mientras, un hombre nos da la espalda para poder mirar a la Muerte de frente. La inscripción que se encuentra en la parte superior de la imagen nos revela que este hombre representa la Inmortalidad. Pegado a su pierna, un niño le da la espalda a las dos figuras y, presentándose de frente a nosotros, se tapa los oídos simbolizando no sólo la inocencia de la infancia sino también el engaño que sufrirá el muchacho cuando sea adulto. Al darle la espalda a la Muerte y no querer escuchar el futuro que le espera se convertirá en el hombre que necesitará luchar para encontrar el desengaño del mundo si quiere terminar sus días de forma digna.

Especialmente por su grabado *All is Vanity* [Fig. 54], publicado en la revista *Times* en 1902, el ilustrador estadounidense Charles Allan Gilbert ganó cierta notoriedad a principios del siglo XX. Esta obra es un ejemplo visual de trampantojo ya que la imagen puede leerse bien como una mujer sentada examinándose en un espejo o bien como una calavera haciendo una mueca extraña. De igual manera, el propio título es un juego de palabras ya que "tocador", el nombre en español del mueble en el que está sentada la dama, es una de las acepciones de palabra *vanity.* El cráneo, como ya hemos visto es un motivo recurrente que sirve como un suave recordatorio de que la belleza, la salud y las posesiones materiales no durarán toda la vida y que a todos nos espera el mismo final: la muerte.

Los movimientos de vanguardia surgieron en este siglo XX, acompañados de una rápida sucesión de estilos en los que la singularidad del artista adquirió una mayor trascendencia. Pese a su declive, todavía había algunos ejemplos del género, incluso en las obras de mayúsculos artistas como Pablo Picasso, quien realizó entre enero de 1946 y marzo de 1948 una serie de 125 ilustraciones para acompañar el poemario de Pierre Reverdy titulado *Le Chant des morts* [Fig. 55]. Estas obras tan simples, en donde las formas se llevan a su máxima reducción, el color rojo es capaz de encarnar al mismo tiempo la vida y la muerte. Álvaro Galán Castro se refiere a ambas obras de la siguiente forma: “de manera que el manuscrito de Reverdy es “casi un dibujo” y las ilustraciones de Picasso son “pura caligrafía”[52]; recalcando la perfecta simbiosis existente no sólo entre las dos obras sino también entre los propios artistas.

El modernismo y el simbolismo, entre otros movimientos, seguían activos en la primera década del siglo XX. Gustav Klimt, fue uno de los artistas más influyentes de principios de este

[52] Fundación Picasso y Ayuntamiento de Málaga (Ed) (2019): *Picasso: Le Chant des Morts y el género de la vánitas*. Catálogo de exposición. Málaga, p. 32.

siglo, con una formación académica que resultó en una estética única en la que se combinaban el impresionismo, el modernismo y el simbolismo. Con una composición clasicista de estilo ornamental, creó un mundo fantástico con un fuerte componente erótico donde el sexo y la muerte se entrelazan. De acuerdo con el tema de este trabajo, es importante mencionar su pintura *Vida y muerte* (1908-1911) [Fig. 56], en la que contrastó un grupo de personas coloridas y desnudas, tanto jóvenes como mayores y niños — representando la vida — con la figura de la Muerte — representada por una calavera con un vestido oscuro y un garrote rojo en las manos —.

Bohumil Kubišta, que inicialmente estuvo influenciado por Van Gogh y Cézanne, se dedicó brevemente al fauvismo y al expresionismo antes de llegar al cubismo, el cual combinó con el dinamismo futurista. *Naturaleza muerta con calavera* (1912) [Fig. 57] deja ver su drama existencial y lo aproxima a un estilo de "cubismo expresionista".

Pese a llegar tarde al surrealismo por haberse centrado en la experimentación con el impresionismo y el expresionismo, Paul Delvaux nos regala su *Venus dormida* (1944) [Fig. 58]. En una ciudad iluminada por la luna, Venus duerme observada por un esqueleto y un maniquí. Su pose nos transmite la sensación de un abandono corporal en aras de un sueño marcado por la seducción de la Muerte. Quizá sea la combinación de la belleza juvenil y la muerte, del deseo y del horror, la que confiere un carácter tan inquietante a esta imagen. Uno de los sellos distintivos de los surrealistas como Delvaux era pintar este tipo de imágenes extrañas, a menudo bellas, inspiradas en el mundo de los sueños y en el subconsciente.

Entrando en la segunda mitad del siglo XX nos encontramos con movimientos figurativos como el pop art, que floreció entre 1955 y 1970. Este movimiento estuvo influenciado por la cultura popular y utilizó imágenes de los medios de comunicación, la fotografía, los cómics y la industria publicitaria para llevar a cabo sus obras. Uno de sus principales representantes, Andy Warhol, tenía a la muerte como tema recurrente en sus creaciones; de esta manera encontramos su serie *Skulls* (Calaveras, 1976) [Fig. 59] y *Self-portrait with a skull* (Autorretrato con calavera, 1978) [Fig. 60]. En la primera sigue el estilo de sus famosas series de cuadros en las que se repiten usando distintas combinaciones de colores una misma figura, en este caso, una calavera con diferentes fondos cromáticos entre los que se encuentran el morado, el verde, el azul, el rosa y el amarillo. En la segunda obra mencionada, aparece fotografiado de pecho para arriba con una calavera sobre su hombro o con ella sobre su propia cabeza.

En 2010 encontramos diferentes artistas que se inspiran en las *vanitas* para llevar a cabo sus obras. Es el caso de Sylvie Fleury quien realiza la pieza *Yes to all* (2010) [Fig. 61], en la que desarrolla una reflexión sobre el egoísmo y el mercado de consumo de grandes marcas a través de

piezas de enorme tamaño a las que podemos añadir palabras clave como lujuria, poder, riqueza, estética, consumo, exhibición y placer. Con ella, Sylvie plantea la idea de que, dado que nada de lo que consumimos en la tierra nos seguirá al más allá, ¿por qué la gente sigue consumiendo y deseando cosas con tanto fervor, hasta el punto de causar sufrimiento porque no pueden obtener algo que ni siquiera es necesario para su supervivencia?

Por su parte, Marina Abramović utiliza, en *Art must be beautiful, artist must be beautiful* (1975) [Fig. 62], un cepillo y un peine para cepillarse el pelo violentamente mientras repite la frase que da título a la *performance*: "el arte debe ser bello, la artista debe ser bella." Continúa con la idea de vanidad preguntándose si la belleza en el arte es realmente necesaria o si deberían de priorizarse las limitaciones culturales que podrían alterarla. La obra no trata sobre el dolor físico sino que explora el estado mental que puede provocar el dolor y cómo se puede transgredir a través del arte en lugar de que éste simplemente proporcione cosas "hermosas" para que las personas las vean y las aprecien.

En la serie fotográfica *The Kitchen (*2010) [Fig. 63], Marina sujeta un cráneo humano, símbolo de la *vanitas*, situado en una cocina revestida de viejos azulejos blancos contrastando con su ropa negra, para representar el desenlace de la vida. La artista sintió la obligación de hablar en esta pieza sobre los momentos que pasó cocinando con su abuela, ilustrando así el paso perpetuo del tiempo y la tensión entre el significado de la muerte en la vida de las personas.

Por último, mencionar al artista Stephan Doitschinoff, quien creó un cortometraje titulado *Tudo é vanidade* (2010) [Fig. 64]. El tema principal de la obra, que enfatiza la fugacidad de la vida, está representado por calaveras pintadas en los rostros de las actrices. En el corto, hace notar lo "fácil que es desvirtuar posiciones consideradas virtuosas en la sociedad y elegir bellas actrices para reflexionar sobre lo efímero de la belleza y la carne."[53]

6. Conclusión

Como hemos podido comprobar a lo largo del presente trabajo, las *vanitas* constituyeron un género marcado por la metáfora y la filosofía, propias de un periodo convulso y caracterizado por las enfermedades y disputas tanto bélicas como religiosas. Pese a la sencillez que a primera vista nos transmiten este tipo de representaciones, hemos podido descubrir el trasfondo adoctrinador que

[53] Sousa Nogueira, I. de (2013): *Vaidade: dos artistas seiscentistas à contemporaneidade*. XVII Encontro Latino Americano de Iniciação Científica, XIII Encontro Latino Americano de Pós Graduação e III Encontro de Iniciação à Docência; Universidade do Vale do Paraíba. Pág. 3.

contienen siendo utilizado la gran mayoría de las veces por la Iglesia para recordar de forma constante a los creyentes que su manera de vivir en esta tierra marcará su existencia tras su muerte. Con esta idea constante, la calavera se posiciona como el emblema perfecto para recordar a la población el *memento mori* siempre presente en estas imágenes. A través de las joyas, los instrumentos musicales, los espejos, la pintura y los libros se representa la vanidad existente en el mundo; aquellos objetos que todos queremos poseer para adornar y mejorar nuestra vida pero que de nada nos servirán en la otra, pues todo se queda en la Tierra. A través de ellos también se pretende reflejar el carácter igualador de la muerte, ya que da igual si eres la persona más rica de este mundo, la muerte vendrá en tu busca de igual manera que hará con el más pobre. Por otra parte, la fugacidad de la vida se representa a través de los relojes — en especial los de arena —, las velas, las pompas de jabón y las flores marchitas.

El desengaño del mundo será lo que marque este tipo de representaciones pues la búsqueda de la transformación del hombre — a través de la reflexión frente a la calavera —, traerá consigo la presencia del sabio desengañado, aquel que es consciente de su mortalidad y del papel que juega en este *teatrum mundi* que representa su sociedad. Esto lo vemos manifestado a través de las lentes, los *putti* y las máscaras.

De la misma manera, hemos podido conocer, a grandes rasgos, las diferencias que marcaron este tipo de obras dependiendo de si eran realizadas en países católicos o protestantes. Los primeros siguen una tradición medieval — en la que profundizamos en el apartado de los antecedentes — marcada por las *Danzas Macabras* y las *Leyendas de los Tres Vivos y los Tres Muertos*. Por su parte, los segundos se centraron en los las naturalezas muertas, bodegones llenos de flores acompañadas de instrumentos musicales y objetos que simbolizan la fugacidad de la vida.

Gracias a este trabajo he podido conocer las diversas tipologías y atributos de la Muerte que se utilizaron en la Edad Moderna y cuyo significado perdura hasta nuestros días; así como la trascendencia que tuvieron este tipo de obras pues, más allá del Barroco, artistas de las vanguardias históricas y las últimas tendencias recogieron su legado y lo adaptaron a sus preceptos.

Pese a que el estudio no solo ha cumplido sino que ha superado mis expectativas, creo necesario mencionar que he tenido que dejar muchos ejemplos y elementos en el tintero debido a la limitada extensión del estudio, que sigue el reglamento de la USC. Invito a todo aquel que disfrute del arte tanto como yo a adentrarse en la riqueza que regalan las *vanitas* para poder conocer y disfrutar de ellas y de los mensajes ocultos que nos enseñan. Yo tengo claro que seguiré en su busca.

7. Bibliografía

Barcia y Zambrana, J. de (1687): *Despertador christiano de sermones doctrinales, sobre particulares assumptos, Dispuesto para que buelva en su acuerdo el pecador, y vença el peligroso letargo de sus culpas, animandofe a la penitencia.* Tomo I, J. García Infanzón (Ed.). Madrid

Battistini, M. (2007): *Simboli e allegorie*. Electra. Milano.

Bialostocki, J. (1973): *Estilo e iconografía: contribución a una ciencia de las artes.* Seix Barral. Barcelona.

Borja, J. de (1981): *Empresas morales.* C. Bravo- Villasante (Ed.), Fundación Universitaria Española. Madrid

Borobia, M. y Solana, G. (Com.) (2022): *Hiperreal: el arte del trampantojo*. Catalogo de exposición, Museo Nacional Thyssen Bornemisza (Ed.). Madrid.

Butler, A., Van Cleave, C. y Stirling, S . (1997): *El ABC DEL ARTE*. Phaidon. Madrid.

Calderón de la Barca, P. (2003): *El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo*. E. Frutos Cortés (Ed.), Cátedra. Madrid.

Carr-Gomm, S. (2009): *Historia del arte. El lenguaje secreto de los símbolos y las figuras de la pintura universal*. Blume. Barcelona.

Cherry, P. (1959): *Arte y Naturaleza: el Bodegón Español en el Siglo de Oro*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico. Madrid.

Cirlot, J. E. (1992): *Diccionario de símbolos.* Nueva Colección Labor. Barcelona.

Covarrubias Orozco, S. de (1610): *Emblemas morales de Don Sebastian de Couarrubias Orozco.* L. Sánchez (Ed.). Madrid.

Estella, D. de (1574): *Primera parte del libro de la vanidad del* mundo. Mathias Gast (Ed.), Salamanca.

Ferrer de Valdecebro, A. (1680): *Gobvierno General, Moral, y político, hallado en las Fieras y Animales Sylvestres, Sacado de sus naturales propiedades y virtudes, con particular tabla para sermones varios de tipo, y de santos*. Antonio de Zafra (Ed.), Madrid.

Fundación Picasso y Ayuntamiento de Málaga (Ed.) (2019): *Picasso: Le Chant des Morts y el género de la vánitas*. Catálogo de exposición. Málaga.

Gallego, J. (1972): *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro.* Cátedra. Madrid.

García Hinojosa, P. (2013): *Simbolismo, religiosidad y ritual barroco. La muerte en el siglo XVII*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza.

Gibson, M. (2006): *El Simbolismo*. Taschen. Madrid.

Gómez Martín, D. (2015): *Iconografía de la muerte en el arte Moderno Occidental*. Trabajo Fin de Grado. Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife.

González García, J. M. (1998): *Metáforas del poder*. Alianza, Madrid.

González Zymla, H. (2011): "El encuentro de los tres vivos y los tres muertos", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, nº 6, pp. 51-82.

González Zymla, H. (2014): "La danza macabra", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, nº 11, pp. 23-51.

Gracián, B. (2004): *El Criticón*. A. Santos (Ed.), Cátedra. Madrid.

Impelluso, L. (2003): *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*. Electra. Barcelona.

Infantes, V. (1997): *Las Danzas de la Muerte: génesis y desarrollo de un género medieval: (siglos XIII-XVII).* Ediciones Universidad de Salamanca.

Juárez Díaz, A. (2014): *El ángel admonitorio en las pinturas de vanidades del Siglo de Oro*. Trabajo Fin de Grado, Universidad de Girona.

Martin, K. (Ed.) (2011): *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Taschen. Barcelona.

Massip, F. (2009): *La muerte en danza: lo macabro en el arte, el teatro y la fiesta en la península ibérica*. Grupo de investigación LAiREM, Universitat Rovira i Virgili, Cataluña.

Miranda y Paz, F. de (1663): *El desengañado. Philosophia moral*. F. Calvo (Ed.). Toledo

Panofsky, E. (1994): *Estudios sobre iconología*. Alianza. Madrid.

Pérez Gras, Mª L. (1999): "Las Danzas de la Muerte", *Gramma*, vol. 11, nº 31, pp. 50-60.

Pillard- Verneuil, M. (1999): *Diccionario de símbolos, emblemas, atributos y alegorías*. Obelisco. Barcelona.

Quevedo y Villegas, F. de (1634): *La cuna y la sepultura para el conocimiento propio y desengaño de las cosas agenas.* Madrid

Revilla, F. (2012): *Diccionario de iconografía y simbología*. Cátedra. Madrid.

Ripa, C. (1996): *Iconología*. Tomo II, Akal. Madrid.

Rosenberg, J.; Slive, S. y Ter Kuile, E. H. (1981): *Arte y arquitectura en Holanda: 1600-1800*. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid.

Rosselló Oliver, A. (2016): *La Dança general de la muerte: texto y contextos.* Trabajo Fin de Grado, Universitat de les Illes Balears, Facultat de Filosofia i Lletres.

Rynck, P. (2005): *Cómo leer la pintura: entender y disfrutar los grandes maestros, de Duccio a Goya*. Electra. Barcelona

Sola Antequera, D. (Coord.) (2005): *Imágenes de la Muerte. Estudios sobre arte, arqueología y religión*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna (SPULL) y Excmo. Ayuntamiento de Adeje.

Sousa Nogueira, I. de (2013): *Vaidade: dos artistas seiscentistas à contemporaneidade*. XVII Encontro Latino Americano de Iniciação Científica, XIII Encontro Latino Americano de Pós Graduação e III Encontro de Iniciação à Docência. Universidade do Vale do Paraíba.

Thompson, J. (2007): *Cómo leer la pintura moderna: entender y disfrutar los maestros modernos, de Courbet a Warhol.* Electra. Barcelona.

Triadó, J. R. (1994): *Historia del arte Barroco*. Planeta. Barcelona

Vives- Ferrñandiz Sánchez, L. (2011): *Vanitas. Retórica visual de la mirada*. Encuentro, S.A. Madrid.

8. Webgrafía

Acedo, Fernando (2 de junio de 2020). *El Himno Homérico a Deméter y los Misterios de Eleusis.* Medium. https://medium.com/@fgomezacedo/el-himno-homérico-a-deméter-y-los-misterios-de-eleusis-bb39d295e530

Alfonso Tabores, Sandra (18 de octubre de 2019). *El triunfo de la muerte. Es la hora del Juicio Final.* Historia/Arte (HA!). https://historia-arte.com/obras/el-triunfo-de-la-muerte

Ballesteros, Lola (19 de mayo de 2019). *Leyendas de resurrección: la Cacería Salvaje y la Santa Compaña*. In Fieri. https://skandza.wordpress.com/2019/05/19/leyendas-de-resurreccion-la-caceria-salvaje-y-la-santa-compana/#comments

Ginebroza, Dani (30 de abril de 2020). *Hellequin, el agitador de tormentas de la época medieval*. Aktean. https://aktean.com/hellequin-el-agitador-de-tormentas-de-la-epoca-medieval-2/

Lledó, Sergio (31 de octubre de 2019). *Vanitas: en el nombre de la muerte*. Negromundo. https://negromundo.com/vanitas-en-el-nombre-de-la-muerte/

Morley, Tony (21 de abril de 2021). *El Triunfo de la Muerte: un inquietante retrato que revela el notable progreso de la humanidad*. La Fundación para la Educación Económica (FEE). https://fee.org.es/articulos/el-triunfo-de-la-muerte-un-inquietante-retrato-que-revela-el-notable-progreso-de-la-humanidad/

Oque, Facundo (26 de mayor de 2020). *Arte y pandemia: "El triunfo de la muerte" (1562)*. Izquierda Web (IZQ WEB). https://izquierdaweb.com/arte-y-pandemia-el-triunfo-de-la-muerte-1562/

9. Anexo fotográfico

Figura 1: Modioli del tesoro de Boscoreale, s. I d.C. Museo del Louvre, París.

Figura 2: Pieter Brueghel "el Viejo", *El Triunfo de la Muerte* (1562). Museo Nacional del Prado, Madrid.

Figura 3: Frescos de la catedral de Atri (Italia), ca. 1260

Figura 4: Francesco Traini (ca. 1350-1360) o Buonamico Buffalmacco (c. 1336-1348), *Triunfo de la muerte*. Camposanto de Pisa (Italia).

Figura 5: Pinturas murales de la capilla de St. Jodokus en Überlingen (ca. 1420). Alemania.

Figura 6: Pinturas murales de la iglesia de Saint Germain de La Ferté-Loupière (finales s. XV- principios s. XVI). Francia.

Figura 7: Estampa firmada por F. H. que muestra los pórticos y el osario del Cementerio de los Inocentes de París realizados por Jean Le Fevré en 1424 antes de su demolición.

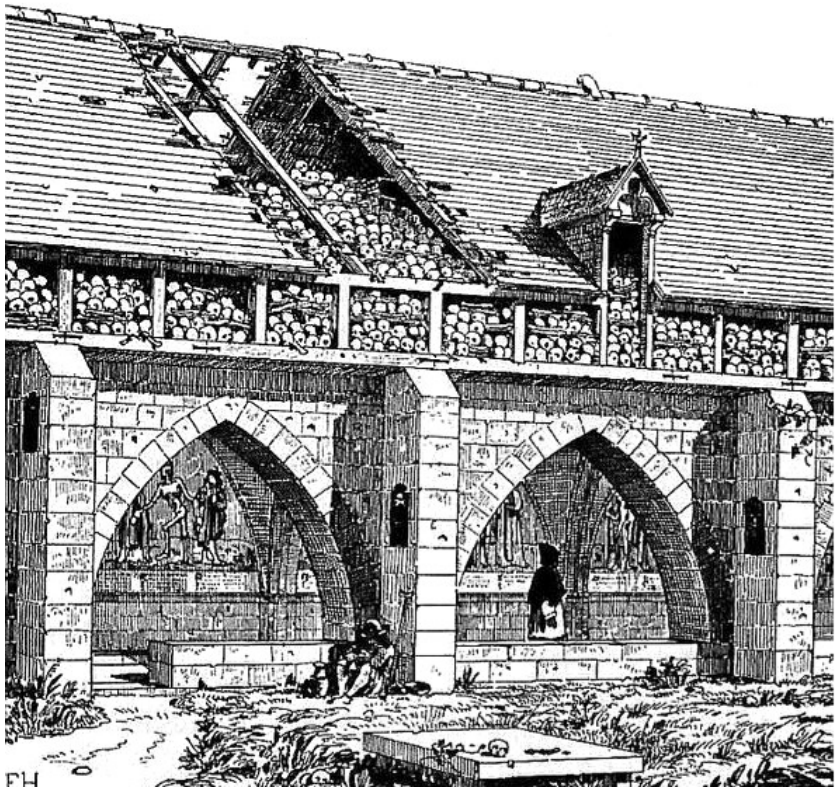

Figura 8: Guyot Marchand, *Danse macabre* (1485). Xilografía del Papa y el Emperador, publicada en París.

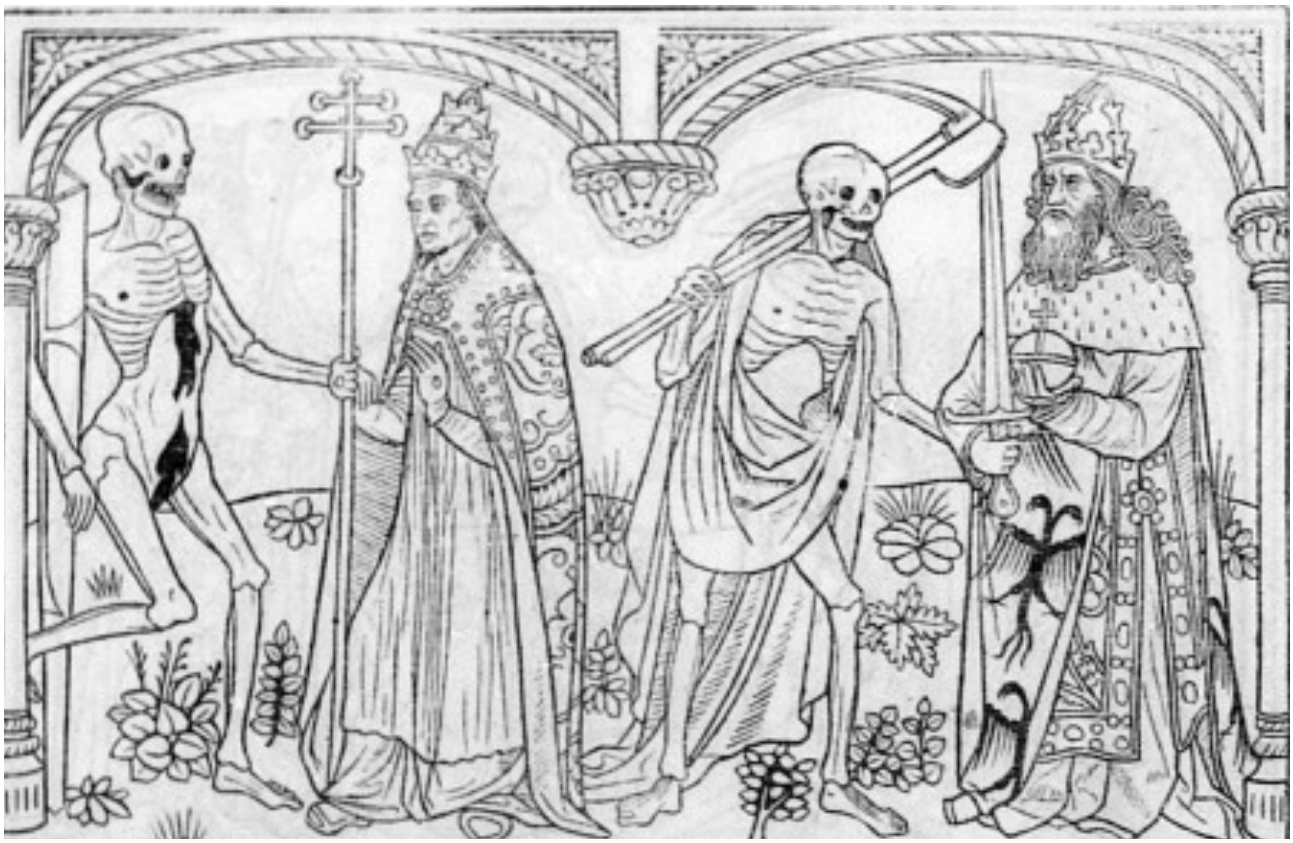

Figura 9: Rogier van der Weyden, *Tríptico Braque* (1450). Museo del Louvre, París.

Figura 10: Hans Memling, *Tríptico de la Vanidad terrenal y la Salvación eterna* (1485). Musée des Beaux Arts, Estrasburgo.

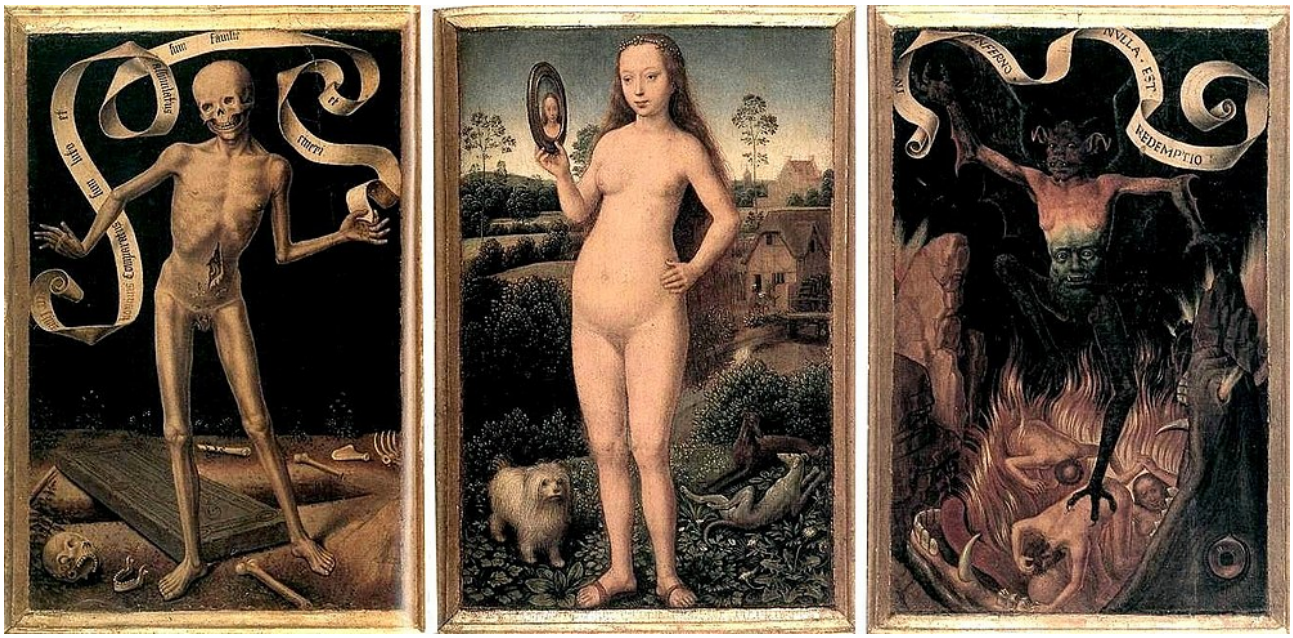

Figura 11: Jan Gossart, reverso del *Díptico de Carondelet* (1517). Museo del Louvre, París.

Figura 12: Jan Swart, *Díptico* (1520). Colección particular.

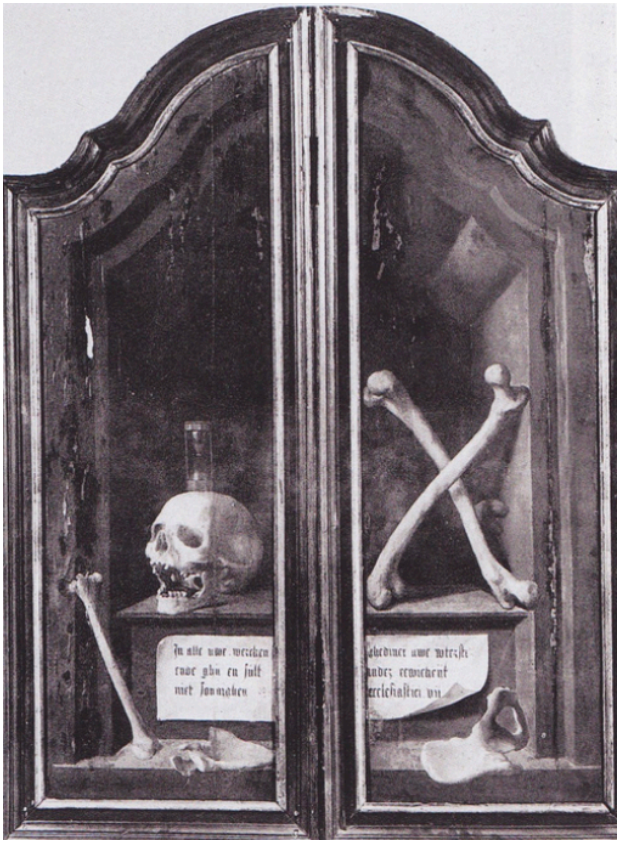

Figura 13: Bartholomäus Bruyn, reverso del *Retrato de Jane- Loyse von Nettesheim* (1524). Museo Kröller- Müller, Otterlo.

Figura 14: Taller de Joos van Cleve, *San Jerónimo meditando* (c. 1485- 1540/41). Museo Nacional del Prado.

Figura 15: Alberto Durero, *San Jerónimo* (1521). Museo Nacional de Arte Antiguo, Lisboa.

Figura 16: Sebastián de Covarrubias y Horozco, *Emblemas morales* (1610).

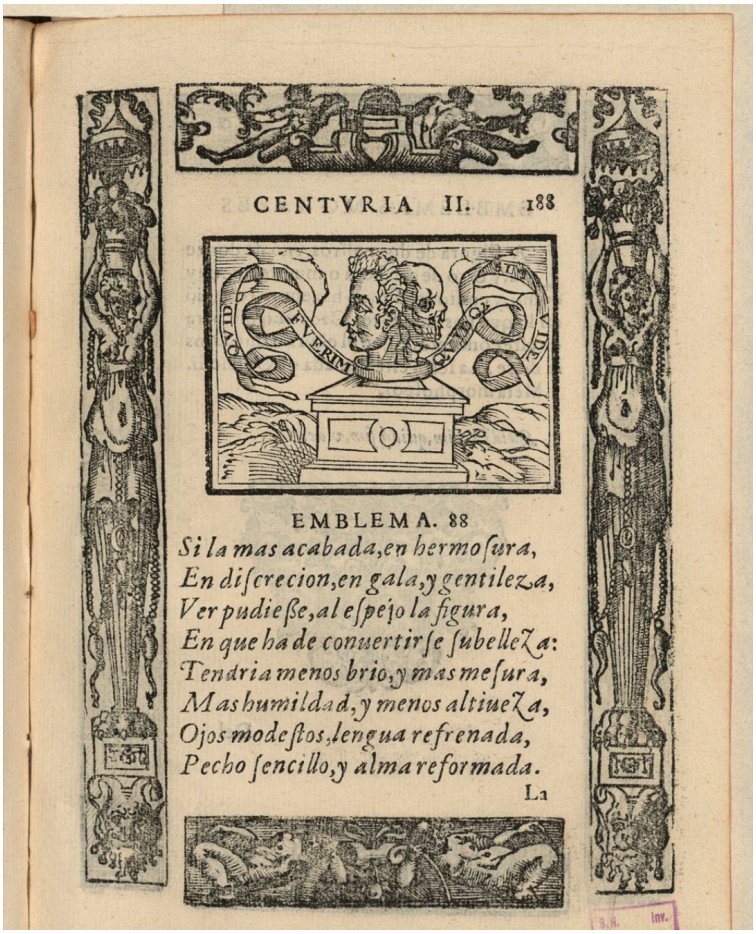

Figura 17: Aelbert Jansz van der Schoor, *Vanitas* (1660). Rijksmuseum, Ámsterdam.

Figura 18: Ignacio de Pies, *El Árbol de la Vida* (1653). Catedral de Segovia.

Figura 19: Judith Leyster, *La última gota (El alegre caballero)* (1639). Museo de Arte de Filadelfia.

Figura 20: Hans Sebald Beham, *Adán y Eva* (1543).

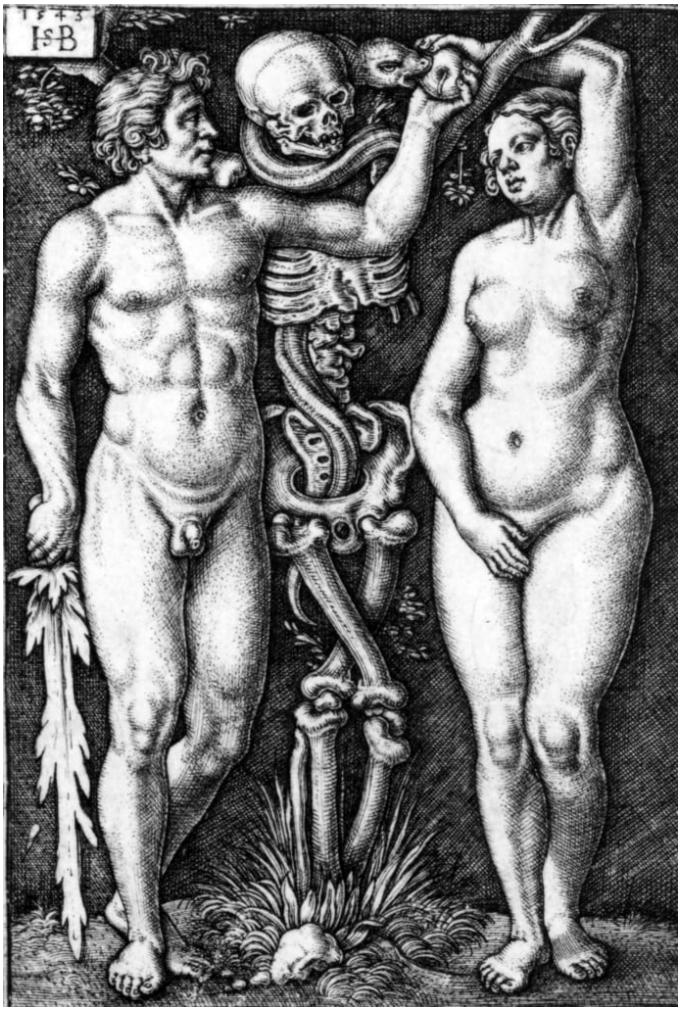

Figura 21: Tapiz anónimo, *Speculum Humanae Vitae* (ca. 1590- 1630). Museo de Bellas Artes de La Coruña.

Figura 22: Heinrich Aldegrever, *Adán y Eva expulsados a la Fuerza por la Muerte del Paraíso* (1541).

Figura 23: Pedro de Camprobín, *El caballero y la muerte* (1670). Hospital de la Caridad, Sevilla.

Figura 24: Cornelis Norbertus Gijsbrechts, *Trampantojo* (s. XVII). Museo de Boston.

Figura 25: Bartolomé Esteban Murillo, *Retrato de Nicolás de Omazur* (1672). Museo del Prado, Madrid.

Figura 26: Bartolomé Esteban Murillo, *Retrato de Isabel del Malcampo* (1674). Copia en Pollok House, Glasgow.

Fig. 27: Artista español anónimo, *Naturaleza muerta con libros y un reloj de arena* (ca. 1630-1640). Gemäldegalerie de Berlín.

Figura 28: David Bailly, *Autorretrato con naturaleza muerta* (1651). Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden.

Figura 29: Isaac Penard, reloj con forma de cráneo (ca. 1650). Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

Figura 30: Antonio de Pereda, *Alegoría de la vanidad* (ca. 1632 - 1636). Museo de Historia del Arte de Viena.

Figura 31: Philippe de Champaigne, *Naturaleza muerta con calavera* (1671). Museo de Tessé, Le Mans.

Figura 32: Jacques de Claeuw, *Vanitas* (1650). Rijksmuseum, Ámsterdam.

Figura 33: Anónimo, *Vanitas* (s. XVII). Ubicación actual desconocida.

Figura 34: Jacob Marrel, *Vanitas* (1637). Kunsthalle, Karlsruhe.

Figura 35: Salvator Rosa, *Humana fragilitas* (1657). Fitzwilliam Museum, Cambridge.

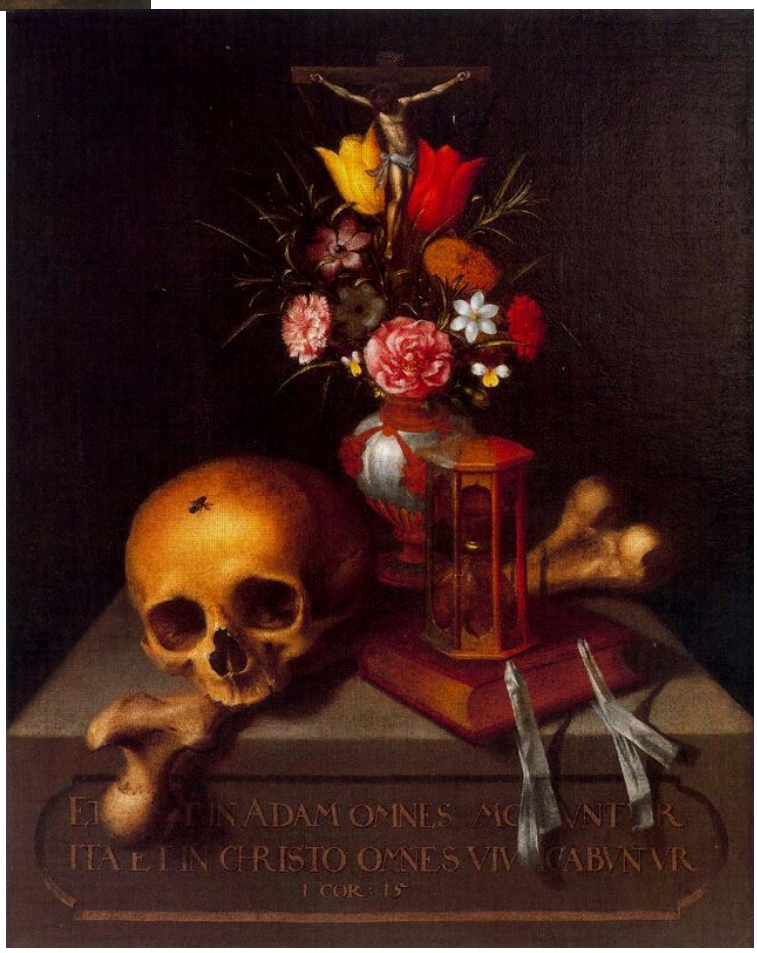

Figura 36: Tomás Yepes, *Vanitas* (s. XVII). Colección Naseiro, Madrid.

Figura 37: Lukas Fuertenagel, *El pintor Hans Burgkmair y su esposa Anna* (1529). Museo de Historia del Arte de Viena.

Figura 38: Hendrick Goltzius, *Evadet Quis?* (1594). Grabado.

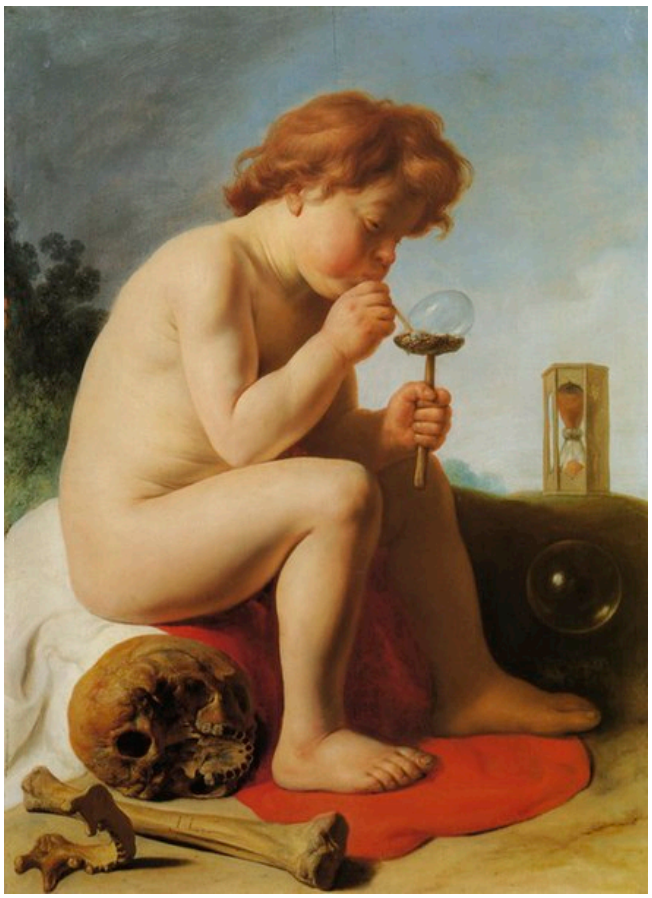

Figura 39: Jan Lievens, *Niño soplando pompas de jabón: Homo Bulla.* Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon.

Figura 40: Pierre Mignard, *Niña haciendo pompas de jabón* (1674). Palacio de Versalles, París.

Figura 41: Bartholomäus Spranger, *Vanitas con putto* (ca. 1600). Castillo de Wawel, Cracovia.

Figura 42: Leonhard Kern, *Niño dormido con calavera* (segunda mitad s. XVII). Museo Louvre-Lens.

Figura 43: Juan Francisco Carrión, *Vanitas con libros* (1672). Indiana University Art Museum, Bloomington.

Figura 44: Edwaert Collier, *Vanitas con libros, manuscritos y una calavera* (1663). Museo Nacional de Arte Occidental, TokioParticular, Madrid.

Figura 45: Vincent Laurensz van der Vinne, *Vanitas* (ca. 1660). Museo Frans Hals, Haarlem.

Figura 46: Andrés Deleito, *Bodegón de vanitas* (ca. 1650-1663). Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

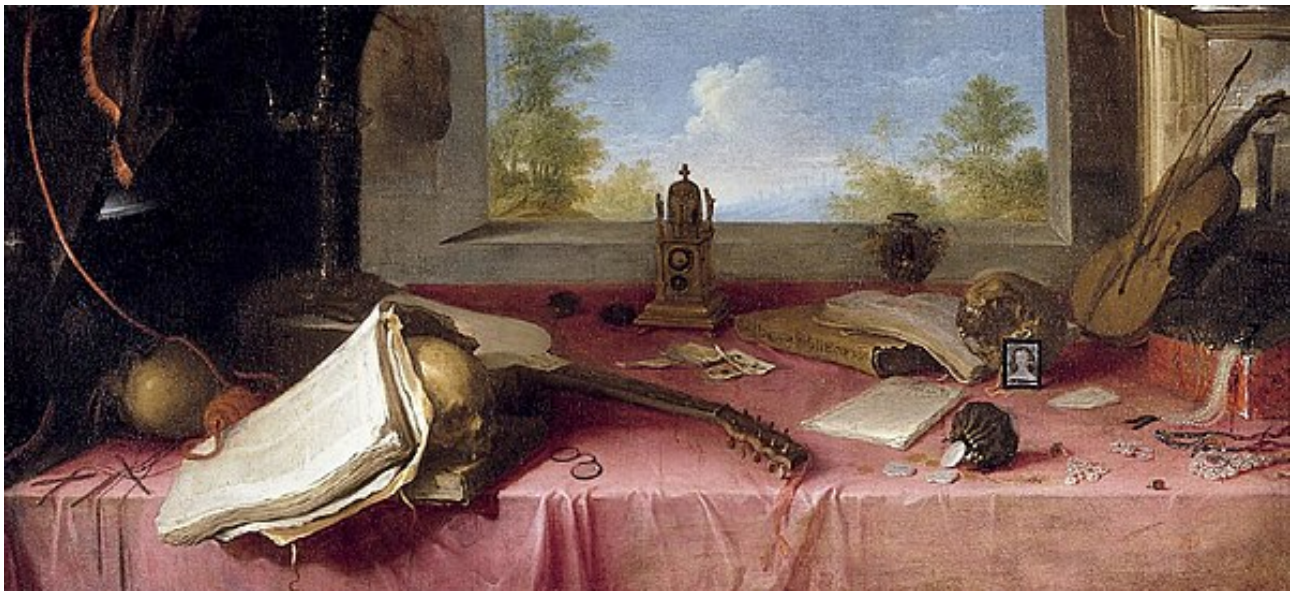

Figura 47: Antonio de Pereda, *El sueño del caballero* (ca. 1655). Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Figura 48: Tomás Mondragón, *Alegoría de la muerte* (1856). Pinacoteca de la Profesa, México.

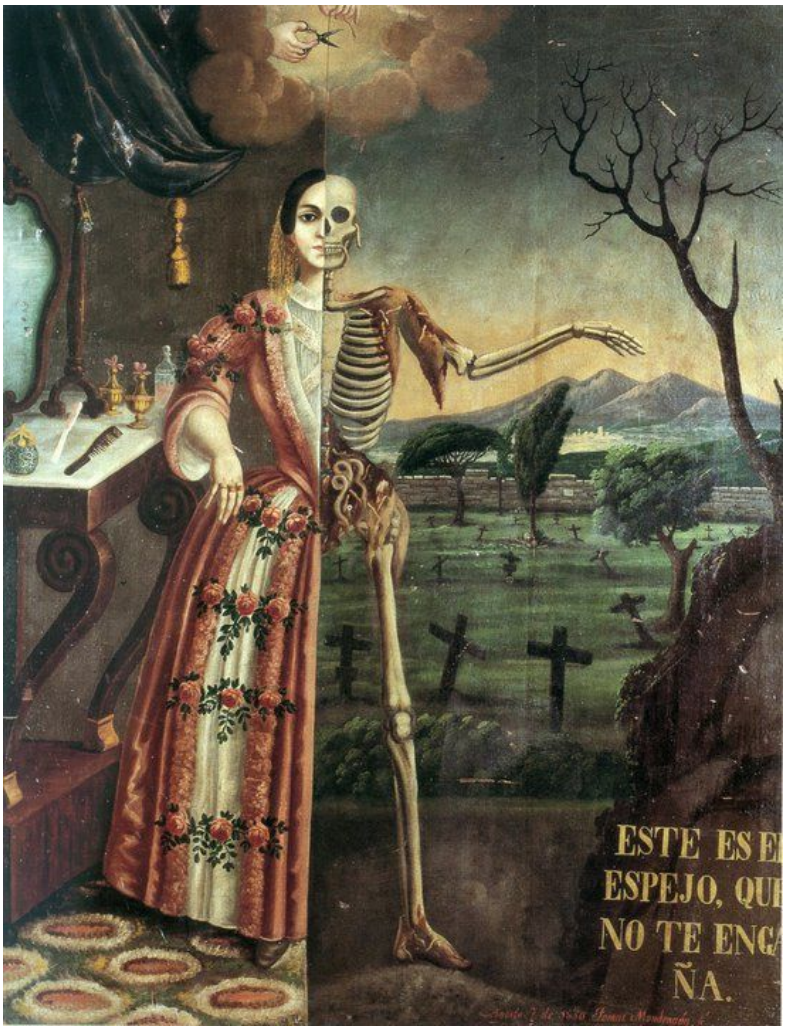

Imagen 49: Paul Cézanne, *Naturaleza muerta con calavera, candelabro y libro* (1866). Colección privada, Zúrich.

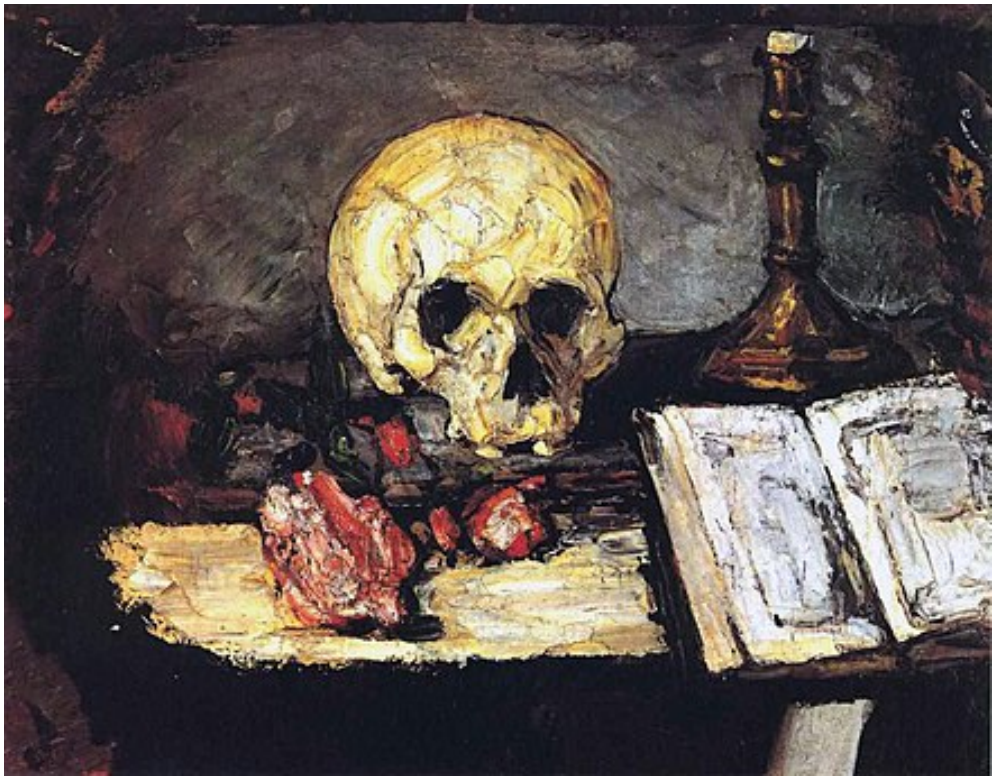

Imagen 50: Vincent van Gogh, *Calavera con cigarrillo encendido* (1886). Museo Van Gogh, Ámsterdam.

Figura 51: Antoine Wiertz, *La belle Rosine* (1847). Museo de Wiertz, Bruselas.

Imagen 52: Arnold Böcklin, *Autorretrato con la muerte tocando el violín* (1872). Antigua Galería Nacional de Berlín.

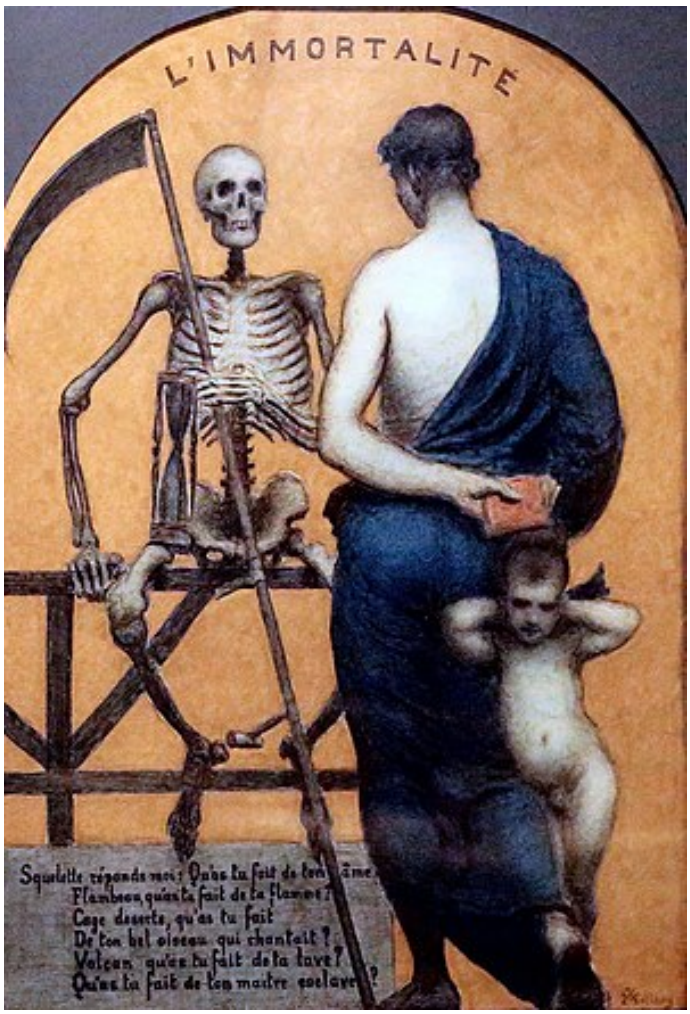

Figura 53: Xavier Mellery, *Inmortalidad* (ca. 1890). Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, Bruselas.

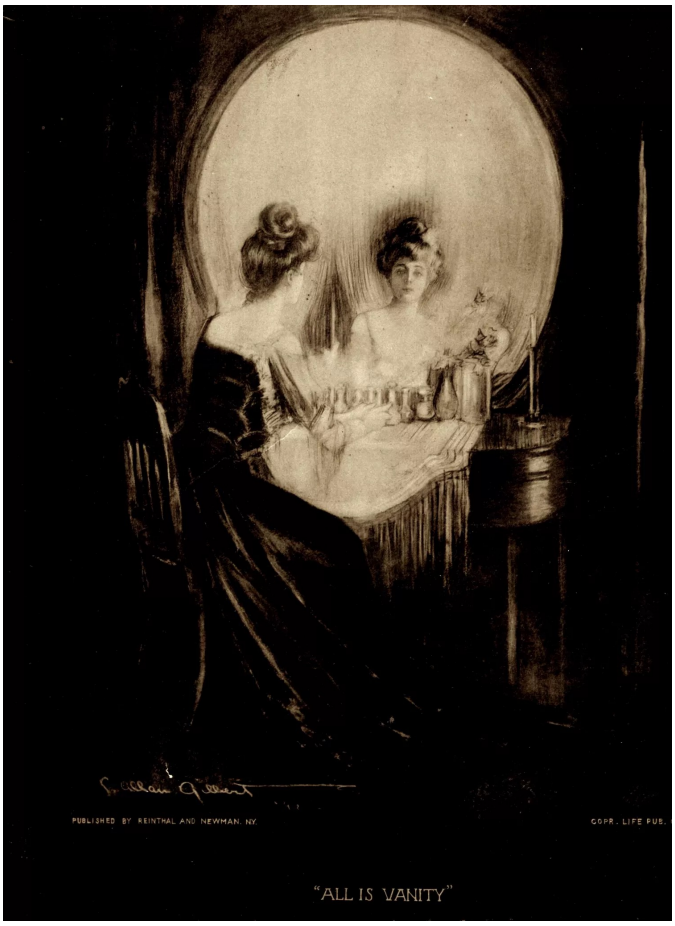

Figura 54: Charles Allan Gilbert, *All is Vanity*. Publicada en la revista *Time* en 1902.

Figura 55: Pablo Ruiz Picasso, *Le Chant des morts* (1646-1648). Serie de 125 ilustraciones para acompañar el poemario de Pierre Reverdy con el mismo titulo.

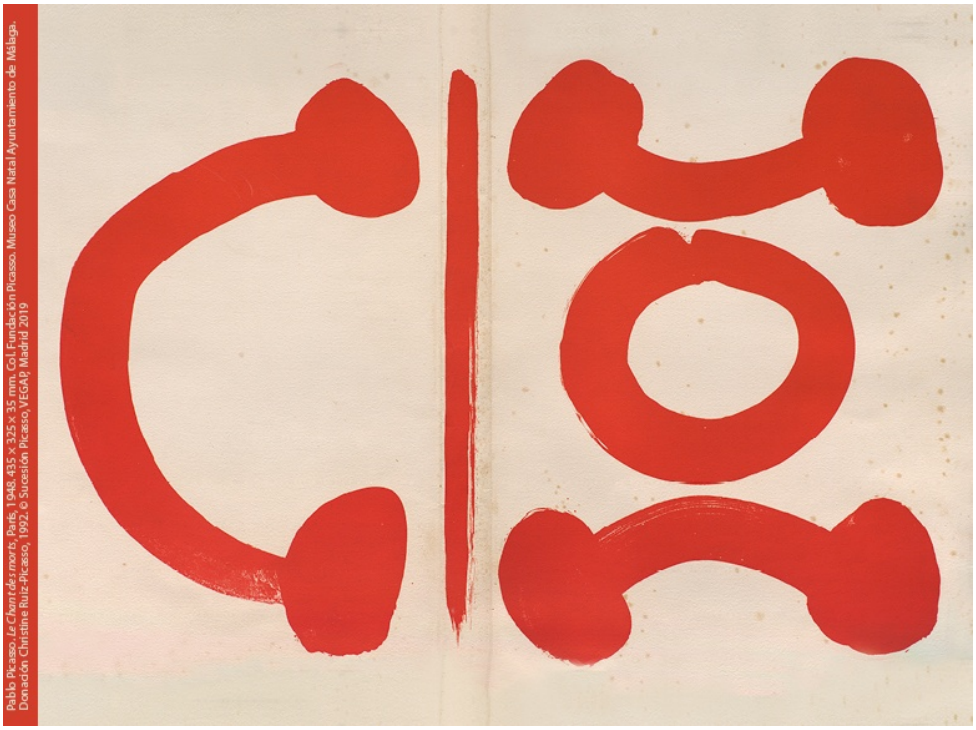

Figura 56: Gustav Klimt, *Vida y muerte* (1908-1911). Museo Leopold, Viena.

Figura 57: Bohumil Kabiška, *Naturaleza muerta con calavera* (1912). Museo Nacional de

Praga.Figura 58: Paul Delvaux, *La Venus dormida* (1944). Tate, Reino Unido.

Figura 59: Andy Warhol, *Skulls* (1976). Andy Warhol Museum, Estados Unidos.

Figura 60: Andy Warhol, *Self- portrait with a skull* (1978). Andy Warhol Museum. Estados Unidos.

Figura 61: Sylvie Fleury, *Yes to all* (2010).

Figura 62: Marina Abramović, *Art must be beautiful, artist must be beautiful* (1975).

Figura 63: Marina Abramović, *The Kitchen VIII* (2010). Perteneciente a la serie fotográfica *The Kitchen. Homage to Saint Therese* realizada en Gijón, España. Sean Kelly Gallery, Nueva York.

Imagen 64: Stephan Doitschinoff, *Tudo é vaidade* (2010).