

---

# La idea del desengaño y la pintura de *vanitas* de Antonio de Pereda

---

Treball Fi de Grau  
Juny 2013

---

IGLESIAS BENEDICTO, Ana  
NIUB: 11316126

Tutor: FURIÓ I GALÍ, Vicenç

---

## ÍNDICE

Introducción. Objetivos del estudio y estado de la cuestión. . . . .	p. 3
1. Claves del pensamiento del desengaño en la España del siglo XVII. . . . .	p. 11
a. Antecedentes. . . . .	p. 12
b. Neoestoicismo y Contrarreforma. La instrumentalización del arte. . . . .	p. 15
c. Emblemática e iconografía de la muerte. . . . .	p. 19
d. Núcleo temático de la pintura de <i>vanitas</i> y principales tipologías. . . . .	p. 22
2. Correlación de dichas ideas con la pintura de <i>vanitas</i> de Antonio de Pereda. . . . .	p. 26
a. Antonio de Pereda. Vida y estilo. . . . .	p. 26
b. Las <i>vanitas</i> de Viena y de los Uffizi. Sobre el engaño del mundo. . . . .	p. 33
c. <i>Vanitas con libros</i> . La inconsistencia del saber. . . . .	p. 38
d. La <i>vanitas</i> de Zaragoza. Reflexión acerca del tiempo. . . . .	p. 40
3. A modo de conclusión. . . . .	p. 44
Bibliografía. . . . .	p. 46
Anexo. Imágenes. . . . .	p. 55

### **Introducción. Objetivos del estudio y estado de la cuestión.**

El objetivo del presente trabajo es incidir en la íntima relación que guardan la idea del desengaño y el género pictórico de la *vanitas*. Ello nace del interés hacia la cuestión barroca, hacia ese entramado de significaciones y contradicciones que azotan Europa en un momento convulso en los albores de la modernidad.

Se trata de un período de crisis generalizada que va a ir a la par de profundos cambios en la esfera social, política, económica y en el ámbito del pensamiento. En España, o mejor en el mundo hispánico, este proceso se desarrollará de una modo propio, genuino y exaltado.

Lo que aquí nos interesa es como ello se manifiesta en el ámbito artístico. Si en lo barroco predomina la “polaridad”, esa lucha dinámica e interna que se desborda hacia el exterior dotando de movimiento a toda manifestación artística; en el barroco español esas fuerzas trascienden la oposición, se disgregan y multiplican, y tienden hacia una entropía que le es característica. Siguiendo a Fernando R. de la Flor<sup>1</sup>, hay una “tercera fuerza” que supera el modelo dicotómico y que se encarna en el escepticismo radical.

En esta línea, la plástica de *vanitas* ilustra magistralmente este “desasosiego del alma”; la amargura, la desesperanza, la desconfianza, la frustración... Así, la producción simbólica se abre a la articulación de un discurso “protonihilista” en el que subyace la idea de desengaño, concepto éste característico y propio del espíritu barroco español.

Con el propósito de ahondar en dicha coyuntura acordamos con el tutor los márgenes del estudio, que se centra en lo que atañe al discurso del desengaño en el barroco hispano en relación a las *vanitas* de Antonio de Pereda y Salgado.

Resulta laborioso componer este rompecabezas, pues al no haber en la España del siglo XVII un “pensamiento estético” propiamente dicho, las referencias a la idea del desengaño se tienen que rastrear en estudios del barroco hispano y en diversos enfoques específicos sobre temas relacionados, así como en el ámbito teatral y literario, y estudios de fuentes, tratadística y emblemática.

La pintura de vanidades en concreto ha sido un género que normalmente se ha tratado desde la naturaleza muerta. Pese a ello, las aportaciones recientes de Valdivieso<sup>2</sup> y Vives-

---

<sup>1</sup> R. DE LA FLOR, Fernando. *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Cátedra, Madrid, 2002.

<sup>2</sup> VALDIVIESO, Enrique. *Vanidades y desengaños en la pintura española en el siglo de oro*. Fundación de Apoyo a la historia del arte hispánico, Madrid, 2002.

Ferrándiz<sup>3</sup> profundizan en su significación y en éstas me baso para articular el discurso del desengaño.

Vives-Ferrándiz señala la falta de un estudio global e interpretativo de la *vanitas*, tarea que acomete en su trabajo, y repara en que tradicionalmente se haya estudiado como subgénero de la naturaleza muerta.

Entre los primeros enfoques iconográficos que tratan la pintura de *vanitas* en el ámbito hispano destacan los trabajos de Bialostocki<sup>4</sup> y Julián Gállego<sup>5</sup>, realizados en 1966 y 1968 respectivamente. El primero realiza un análisis de la evolución de la iconología de la *vanitas*, considerado que sus elementos iconográficos apenas sufrieron transformaciones, aunque observa que el barroco español enfatizó la condición precedera del hombre. Por su parte, Gállego, realiza un profundo estudio de la simbología de la pintura barroca española. Apunta que detrás del aparente realismo de ésta se halla un complejo sistema de símbolos que responden al pensamiento de una sociedad que ve en lo concreto referencias idealistas. Para que dichos enfoques fueran posibles se debe tener en cuenta el cariz que estaban tomando los estudios sobre el barroco. Tradicionalmente se había menospreciado el arte del barroco, así lo ejemplifica la baja consideración en que tiene Menéndez Pelayo la tratadística española del siglo XVII en su *Historia de las ideas estéticas en España*, de los años 1883-1889<sup>6</sup>. No fue hasta el enfoque formalista a finales del siglo XIX, con Wölfflin y la teoría de la visualidad pura, que se empezó a derribar el juicio peyorativo. Aún así, el estudio del barroco se centró en cuestiones plásticas, todavía no se abarcaba la literatura ni la consideración de un pensamiento barroco como tal.

Al propósito de adentrarse en el sentido del estilo son destacables en el ámbito hispano los trabajos de Lafuente Ferrari realizados en la década de los treinta del siglo XX. En esta línea, es importante la aportación en torno los años cincuenta de los estudios de Emilio Orozco Díaz, en los que ya se da una visión integral del estilo a partir de unas coincidencias de rasgos entre el arte, la literatura y el pensamiento<sup>7</sup>. En su trabajo *Temas del barroco: de poesía y pintura*<sup>8</sup>, publicado como una recopilación de ensayos en 1989, se incluye un artículo sobre el bodegón -publicado por primera vez en la revista *Escorial* en 1940- en el que se señala el contenido moralizante de algunas naturalezas muertas españolas, entendiéndolas

<sup>3</sup> VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis. *Vanitas. Retórica visual de la mirada*. Encuentro, Madrid, 2011.

<sup>4</sup> BIALOSTOCKI, Jan. *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barral, Barcelona, 1973.

<sup>5</sup> GÁLLEGO, Julián. *Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro*. Aguilar, Madrid, 1972.

<sup>6</sup> MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1974.

<sup>7</sup> OROZCO DÍAZ, Emilio. *Lección permanente del barroco español*. Ateneo, Madrid, 1956.

<sup>8</sup> OROZCO DÍAZ, Emilio. *Temas del barroco: de poesía y pintura*. Universidad de Granada, Granada, 1989.

como expresión del pesimismo de la época y dotadas además de un sentido trascendente e ideológico.

Para una comprensión de conjunto del barroco que diera lugar a estudios de tipo cultural son de caudal importancia los trabajos de José Antonio Maravall<sup>9</sup> y Severo Sarduy<sup>10</sup> realizados en la década de los setenta.

Con esta visión de conjunto de la cultura del barroco aborda Jonathan Brown su estudio sobre la pintura española de la “edad de oro”<sup>11</sup>. Opta este autor por la nomenclatura “edad de oro” en lugar

de “siglo de oro” por la imprecisión de la segunda y para así abarcar letras y pintura. Por su parte, Pérez Sánchez<sup>12</sup> encuentra más apropiado hablar de “los siglos de oro”, pues cronológicamente no coincide el período áureo de la pintura con el de las letras.

Siguiendo la línea iconográfica e interdisciplinar cabe destacar la aportación de Santiago Sebastián<sup>13</sup>, quien ya incide en que el concepto desengaño es característico de la mentalidad barroca española y que mediante el sentido de éste se pueden interpretar obras artísticas tanto plásticas como literarias.

En 1988 desarrolla ampliamente el tema de la filosofía del desengaño Antonio Quirós Casado<sup>14</sup>. Partiendo de la producción literaria señala la relación del pensamiento del desengaño con el neostoicismo y cómo afecta este planteamiento al ámbito del conocimiento. A propósito del neostoicismo español es básico el estudio de Blüher<sup>15</sup> de 1969, publicado en español en 1983.

En la década de los noventa se dan una serie de trabajos que abordan la emblemática para así ahondar en la interpretación iconográfica de la *vanitas*. Destacamos los de Alfonso Rodríguez G. de Ceballos<sup>16</sup> y García Mahiques<sup>17</sup>. El estudio de la emblemática, fundamental

---

<sup>9</sup> MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. Ariel, Barcelona, 1998.

<sup>10</sup> SARDUY, Severo. *Barroco*. Sudamericana, Buenos Aires, 1974.

<sup>11</sup> BROWN, Jonathan. *La Edad de Oro de la pintura en España*. Nerea, Madrid, 1990.

<sup>12</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Pintura barroca en España, 1600-1750*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1992.

<sup>13</sup> SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Alianza, Madrid, 1981.

<sup>14</sup> QUIRÓS CASADO, A. “El tema del desengaño”. En: HEREDIA SORIANO, A. [ed.]. *Actas del V Seminario de Historia de la Filosofía Española*. Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 1988, p. 567-595.

<sup>15</sup> BLÜHER, Karl Alfred. *Séneca en España: investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*. Gredos, Madrid, 1983.

<sup>16</sup> RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. “El sueño de la vida y el triunfo de la muerte en la iconografía del barroco español”. *Boletín de arte*, nº13-14, 1992-1993, p. 7-30.

<sup>17</sup> GARCÍA MAHÍQUES, R. “La emblemática y el problema de la interpretación icónica: el caso de la *vanitas*”. En: *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*. Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1994, p. 59-91.

para tratar el pensamiento del desengaño, sigue desarrollándose en la siguiente década con aportaciones como las de R. de la Flor<sup>18</sup> y Vives-Ferrándiz<sup>19</sup>.

En 1999 se publica *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, de Javier Portús<sup>20</sup>, en el que se incide en el utilitarismo de la imagen en la España contrarreformista y en la íntima relación de guardan manifestación pictórica y literaria, portadoras ambas del mismo mensaje.

De especial interés son los estudios llevados a cabo por Fernando R. de la Flor, a destacar *La Península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*<sup>21</sup> y *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*<sup>22</sup>; trabajos éstos que plantean el estudio del barroco en relación con la posmodernidad.

Como ya hemos señalado, tenemos que esperar hasta 2002 para que el tema de la *vanitas* en España se aborde monográficamente. El estudio de Valdivieso<sup>23</sup> trata el origen de la pintura de *vanitas*, así como los precedentes literarios e iconográficos y las fuentes literarias coetáneas en España.

Asimismo, incide sobre la fortuna que tuvieron el siglo XVII español vanidades y desengaños, portadores de un mensaje espiritual y moralizante; y estudia un amplio repertorio de tipologías y temas que se dan en las pintura de *vanitas* española.

Finalmente, en 2011 se publica el estudio de Vives-Ferrándiz<sup>24</sup>, en el que se profundiza en el tema de la *vanitas* en el ámbito hispano desde una perspectiva global que enlaza los diferentes temas que convergen en la cuestión del desengaño. Según Vives-Ferrándiz el discurso que propone la *vanitas* se articula a partir de los ejes de la mirada, la verdad y el tiempo; y el autor pone el acento en el papel de la mirada, que considera la auténtica protagonista del discurso, entrando en juego una retórica visual.

En cuanto a Pereda tan sólo se le han dedicado dos estudios en profundidad. Entre 1910 y 1915 Elías Tormo<sup>25</sup> acometió el primero, en el que ahonda en los biógrafos anteriores. Así,

---

<sup>18</sup> R. DE LA FLOR, Fernando. "La Sombra del *Eclesiastés* es alargada: "Vanitas" y deconstrucción de la idea de Mundo en la emblemática española hacia 1580". En: ZAFRA, Rafael y AZANZA, José Javier [eds.]. *La emblemática en el arte y la literatura del siglo de oro*. Akal, Madrid, 2000, p. 337-352.

<sup>19</sup> VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis. "Consideraciones sobre la vanitas en la emblemática española". En: LOZANO BARTOLOZZI, M<sup>o</sup> Mar et al. [coord.]. *Libros con arte: arte con libros*. Junta de Extremadura, Conserjería de Cultura y Turismo. Universidad de Extremadura, Cáceres, 2007.

<sup>20</sup> PORTÚS, Javier. *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Nerea, Guipúzcoa, 1999.

<sup>21</sup> R. DE LA FLOR, Fernando. *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Biblioteca Nueva, Madrid, 1999.

<sup>22</sup> R. DE LA FLOR, Fernando. *Barroco. Representación e ideología...*

<sup>23</sup> VALDIVIESO, Enrique. *Vanidades y desengaños...*

<sup>24</sup> VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis. *Vanitas. Retórica...*

<sup>25</sup> TORMO, E. "Un gran pintor vallisoletano: Antonio de Pereda". *Pintura, escultura y arquitectura en España*. Instituto Diego Velázquez de Arte y arqueología. Consejo superior de investigaciones científicas, Madrid, 1949, p. 247- 336.

a partir de una copia del siglo XIX de D. Jacinto Octavio Picón, aporta Tormo el texto del único biógrafo coetáneo que se le conoce, Lázaro Díaz del Valle, cronista y amigo del pintor. Fue escrito en 1657, en vida de Pereda.

El texto de Palomino en la tercera parte de su trabajo, el *Parnaso español pintoresco laureado* (que se publicó póstumamente, es decir a partir 1726) es prácticamente una copia íntegra del texto de Díaz del Valle, aunque con ciertas modificaciones y recoge personalmente algunos testimonios como los de su viuda y sus aprendices. También se sirvió de dicho texto Céan Bermúdez, que publicaba su *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* en 1800. Aprovecha también el texto de Palomino aunque dedicándole algunos reparos. En general, la biografía de Céan Bermúdez es igual a las anteriores, sólo que data el primer texto, incluye el soneto que Díaz del Valle le dedicó a Pereda y añade algunas rectificaciones críticas referentes a los frescos de la Merced y al hecho de que Palomino le tache de analfabeto. Esto último debemos tenerlo por cierto por ser una referencia inmediata, además de que los estudios de sus firmas denotan que éstas eran pintadas y no escritas.

Tormo se basa en estas biografías y en el testamento de Pereda para formase una idea de su personalidad y su círculo, le tiene por una persona noble y juiciosa, y afirma que el pintor fue estimado en vida.

Añade además la cronología que tiene por segura y amplía la reflexión en torno a tres obras importantes, *Socorro de Génova*, *El sueño de la vida* y *Santo Domingo en Soriano*. *El sueño de la vida*, o más comúnmente conocida como *El sueño del caballero*, se ha venido atribuyendo a Pereda. Estudios posteriores ponen en duda la atribución y podemos considerar que la obra se debe a la mano de Francisco Palacios.

Dedica unos capítulos a las consecuencias que tuvo para Pereda el fallecimiento de Crescenzi, su protector, y a corroborar la fecha de defunción del segundo, pues los documentos eran contradictorios. La confusión venía por los nombres, pues el sucesor en el puesto del Marqués de la Torre (Crescenzi) se llamaba Marqués de las Torres. Efectivamente el primero murió en 1635 y desde ese momento Pereda dejó de pintar para la corona. Al hilo de esta constatación, señala Tormo que nunca llegó a ser pintor del Rey ni de Cámara; y concluye el trabajo haciendo algunas reflexiones sobre su muerte, edad y apellido. Gracias a los documentos que aportó Martí y Monsó se conoce con seguridad la fecha de su muerte, 30 de enero de 1678, pero en ellos no se alude a la edad del difunto. A partir del cuadro *Socorro de Génova*, fechado pero con las cifras casi borradas, establece un margen cronológico y considera que nació entre 1608 y 1611. En lo que atañe al apellido,

pese a que se encuentre escrito de distintos modos (Perea o Pereda) considera más acertado denominarle Pereda.

Posteriormente aparecen diseminadas algunas noticias referentes al pintor. En 1931 Paul Guinard<sup>26</sup> publica un artículo en el *Archivo Español de Arte y Arqueología* acerca del hallazgo de una obra inédita del pintor, los *Desposorios de la Virgen*, que se encuentra en la iglesia de S. Suplicio de París. En el artículo también trata cuestiones de estilo y el problema por resolver de la procedencia de la obra.

Al año siguiente, 1932, se publican en el *Archivo Español de Arte y Arquitectura* unas curiosas notas acerca de dos lienzos de Pereda conservados en Moscú, tomadas por X. Malitzkaya<sup>27</sup> y que de nuevo hacen referencia a cuestiones de estilo.

En 1966 el Marqués de Lozoya dedica un artículo a las obras de Pereda que se encuentran en el Patrimonio Nacional y en los Patronatos reales<sup>28</sup>. Incluye una breve biografía (considerando que nació en 1608) y en lo que aquí nos interesa hace especial mención al estilo de sus naturalezas muertas. Todavía se habla de *El sueño del caballero* como obra de Pereda.

En 1971 Angulo Íñiguez engrosa la lista de los estudiosos que les consideran nacido en 1608, en el capítulo de *Ars Hispaniae* dedicado a los contemporáneos de Velázquez<sup>29</sup>; cosa curiosa, teniendo en cuenta que Tormo estableció un margen de tres años como posible fecha de su nacimiento, entre 1608 y 1611. Quizá se deba a que Palomino afirmaba que murió a los setenta años, aunque tal observación era muy genérica y se refería a que murió septuagenario. Sea como fuere, la cuestión es que la mayoría de estudios toman por válida la fecha de 1608. En este capítulo también alude al estilo y a sus principales obras, hablando especialmente de la *Vanitas* de Viena y de *El sueño del caballero*.

En 1976 Urrea arroja luz sobre la fecha de su nacimiento<sup>30</sup>. Gracias al archivo de bautismos de la iglesia de Santiago de Valladolid se confirma la fecha de marzo de 1611.

En 1978 José Valverde Madrid aporta nuevos documentos (las capitulaciones de sendos matrimonios, la dote del segundo, y el contrato para el lienzo de *Santo Domingo en Soriano*) además de referirse a su testamento y su analfabetismo<sup>31</sup>.

<sup>26</sup> GUINARD, Paul. "Una importante obra inédita de Antonio de Pereda. Los *Desposorios de la Virgen* en la iglesia de S. Suplicio, de París". *Archivo Español de Arte y Arqueología*, tomo 7, enero-abril 1931, p. 31-35.

<sup>27</sup> MALITZKAYA, X. "Los dos cuadros de Antonio Pereda en el Museo de Bellas Artes en Moscú". *Archivo Español de Arte y Arquitectura*, tomo VIII, 1932, p. 201-202.

<sup>28</sup> CONTRERAS Y LOPEZ DE AYALA, Juan de; Marqués de Lozoya. "Antonio de Pereda en el Patrimonio Nacional y en los Patronatos reales". *Reales sitios*, n.º7, primer trimestre 1966, p. 13-20.

<sup>29</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Pintura del siglo XVII*. Plus-ultra, Madrid, 1971. (Ars Hispaniae; 15).

<sup>30</sup> URREA, J. "Antonio de Pereda nació en 1611". *Archivo Español de Arte*, n.º193, tomo XLIX, enero-marzo 1976, p. 336-338.

Ese mismo año, coincidiendo con el centenario de su muerte, se hace una exposición sobre Pereda y la pintura madrileña de su tiempo en las Salas de exposiciones del Palacio de bibliotecas y museos. En motivo de la misma, Alfonso E. Pérez Sánchez, realiza un importante trabajo monográfico sobre Pereda que apareció en el catálogo de dicha exposición<sup>32</sup>.

Ese mismo estudio se amplía y profundiza en colaboración con Diego Angulo Íñiguez en 1983<sup>33</sup>. Dicho trabajo es un minucioso estudio sobre la vida y obra del pintor en el que se hace un repaso de su evolución artística a través de sus obras. Asimismo, reúne un detallado catálogo de la obra conocida de Pereda hasta el momento.

No es hasta 1987 que el mismo Pérez Sánchez pone en duda la atribución de *El sueño del caballero*, considerando por cuestiones estilísticas que su autor es Francisco Palacios. Ese mismo argumento desarrolla en *Pintura barroca en España: 1600-1750*, publicado en 1992<sup>34</sup>.

En 1997 Ángel Aterido publica un interesante artículo en el que ahonda en la cuestión de los mecenas de Pereda, y pone en duda el tópico de que fuera tan determinante para la carrera del pintor la falta de Crescenzi<sup>35</sup>.

También en 1997 se realiza una exposición en la Coruña en torno al tema de la muerte, y para la misma Alfonso E. Pérez Sánchez colabora en el catálogo con un trabajo sobre la *vanitas* de Pereda que se encuentra en los Uffizi<sup>36</sup>. A propósito de la misma, insiste en la atribución de *El sueño del caballero* a Palacios. Según el texto de Palomino se había sostenido que la obra legada a los sucesores de Pereda era *El sueño del caballero*, pero Pérez Sánchez considera que el “desengaño del mundo” citado por éste es el que se encuentra actualmente en los Uffizi.

El año 2000, se publica un estudio de G. Finaldi sobre las naturalezas muertas de Pereda<sup>37</sup>. En éste realiza un atento análisis estilístico de los bodegones y *vanitas* del pintor, que

---

<sup>31</sup> VALVERDE MADRID, José. “En el centenario del pintor Antonio de Pereda”. *Boletín de Bellas Artes*, época 2, nº6, 1978, p. 197-222.

<sup>32</sup> D. *Antonio de Pereda: 1611-1678 y la pintura madrileña de su tiempo: Salas de Exposiciones del palacio de bibliotecas y museo. Madrid, diciembre 1978-Enero 1979*. Ministerio de Cultura. Dirección general de patrimonio artístico, archivos y museos, Madrid, 1979.

<sup>33</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Instituto Diego de Velázquez. Consejo superior de investigaciones científicas, Madrid, 1983, p. 138-293.

<sup>34</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Pintura barroca en España, 1600-1750*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1992.

<sup>35</sup> ATERIDO, A. “Mecenas y fortuna del pintor Antonio de Pereda”. *Archivo Español de Arte*. C.S.I.C, Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez. Centro de estudios históricos, nº279, tomo LXX, Madrid, 1997, p. 271-284.

<sup>36</sup> *Speculum humanae vitae: imagen de la muerte en los inicios de la Europa moderna*. Museo de Belas Artes da Coruña, A Coruña, 1997.

<sup>37</sup> FINALDI, G. “Antonio de Pereda y la piel de la naturaleza”. En: BERGUER, John et al. *El bodegón*. Galaxia Guttemberg. Círculo de Lectores, Barcelona, 2000.

aunque minoritarios en su producción son obras muy interesantes, géneros éstos en los que despuntó.

En los trabajos recientes sobre el género de las *vanitas*, como el de Valdivieso<sup>38</sup>, ya consta *El sueño del caballero* como obra de Palacios. El mismo Enrique Valdivieso publicó un artículo en 2009 a propósito de tal cuestión, y si bien no se afirma rotundamente la autoría de Palacios, se dan suficientes argumentos y comparaciones estilísticas como para pensar que, efectivamente, la obra es de su mano<sup>39</sup>. En lo que aquí nos ocupa es de especial interés, pues al comparar el estilo de ambos autores se detiene en el análisis de *vanitas* y naturalezas muertas de Pereda.

---

<sup>38</sup> VALDIVIESO, Enrique. *Vanidades y desengaños...*

<sup>39</sup> VALDIVIESO, Enrique. "Francisco Palacios vs Antonio de Pereda". *Ars Magazine*, año 2, n°3, julio-septiembre 2009, p. 54-58.

## 1. Claves del pensamiento del desengaño en la España del siglo XVII.

Si entendemos el concepto *vanitas* en su sentido más amplio, como tema o idea en lugar de como género pictórico, resulta ser sinónimo del concepto desengaño. Es significativo que ya en 1675 Díaz del Valle calificara de “desengaño del mundo”<sup>40</sup> una pintura de *vanitas* de Pereda. Por ello, entendemos el discurso que se articula entorno de la *vanitas*/desengaño como una misma idea en la que subyacen diversos temas de la misma índole.

Pese a que su significado sea el mismo he optado por el término desengaño en lo que atañe al discurso que plantea por aparecer éste en referencia a diversas manifestaciones artísticas así como en la esfera del imaginario cultural, religioso y de pensamiento. En adelante, con el concepto desengaño remitiré a este horizonte más amplio, mientras que aplicaré el término *vanitas* para referirme al género pictórico.

Efectivamente, la cuestión del desengaño -tema, idea, ideología, manifestación artística e incluso personificación- tiene su propia parcela dentro del pensamiento barroco, y más concretamente en el barroco español, que aquí abordamos.

Dada la amplitud e interdisciplinariedad del concepto, del que hallamos alusiones en diversos ámbitos, hemos ceñido el estudio a lo que tiene una relación directa con el discurso que se articula en el género pictórico de la *vanitas*, sin perder la perspectiva de su transversalidad.

Los únicos estudios monográficos sobre el tema de la *vanitas* en el ámbito hispano son los llevados a cabo en los últimos años por Enrique Valdivieso, *Vanidades y desengaños en la pintura española en el siglo de oro*, de 2002<sup>41</sup>; y por Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, *Vanitas. Retórica visual de la mirada*, de 2011<sup>42</sup>. Mayormente, me baso en estos trabajos.

Los orígenes de la idea de *vanitas* se encuentran en el versículo 1,2 del Eclesiastés, *vanitas vanitatum et omnia vanitas*, es decir, “vanidad de vanidades, todo es vanidad”. A raíz de esta contundente sentencia se configura una ideología referida a la vacuidad de los placeres mundanos y a la brevedad de la vida.

Los temas que desarrolla la pintura de *vanitas* son muy amplios pero convergen en contenidos próximos, como «la idea de la brevedad de la vida, la fugacidad del tiempo, la certeza de la muerte, el menosprecio del mundo, la vida como una peregrinación, el

---

<sup>40</sup> TORMO, E. *Op. Cit.*, p. 276.

<sup>41</sup> VALDIVIESO, Enrique. *Vanidades y desengaños...*

<sup>42</sup> VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis. *Vanitas. Retórica...*

desperdicio de las riquezas o la melancolía son algunas de las piezas de este mosaico que constituyen la *vanitas*.»<sup>43</sup>

Las representaciones de *vanitas*, así como el desengaño, definido por Santiago Sebastián como una «especie de sabiduría, o un mirar las cosas como son al margen de cualquier apariencia»<sup>44</sup>, invitan a una reflexión acerca de la verdad y del tiempo. En esa operación de “mirar las cosas como son” se desvela la estructura ilusoria del mundo y la única verdad que queda es la certeza de la muerte, y por consiguiente, la angustia de su llegada. Así pues, se trata de una reflexión sobre las apariencias y el paso del tiempo, y el desengaño precisamente consiste en llegar a esa certeza. De ahí, que Vives-Ferrándiz considere que los ejes sobre los que se articula el concepto de *vanitas* y desengaño sean mirada, verdad y tiempo. Éste pone el acento en la mirada como instrumento del desengaño, lo cual remite directamente al discurso y operación que exigen las representaciones plásticas del género. Claro está que se trata de un mensaje profundamente espiritual y moralizante. El concepto desengaño ya está presente desde el mundo clásico, pero en la época barroca se intensifica y lleva tras de sí una carga pesimista y de desilusión sobre la existencia.

#### a. Antecedentes.

En la Antigüedad clásica ya eran frecuentes en la literatura los sentimientos elegíacos, por ejemplo en autores como Homero, Plinio, Séneca, Ovidio, Virgilio y Horacio, entre otros. El pensamiento del desengaño, que conlleva una reflexión existencialista del sentido cristiano de la vida, tomó elementos de la Antigüedad clásica que reformuló adaptados a la doctrina. Vives-Ferrándiz hace referencia a tres antecedentes básicos: la idea del engaño a la entrada de la vida, el *quotidie morimur* (cada día morimos) de Séneca, y ciertos elementos de la iconografía de las postrimerías.<sup>45</sup>

La *Tabla de Cebes*, obra griega anónima del siglo I-II, apoya la idea cristiana de la vida terrena como un engaño. Fue muy divulgada durante el barroco y plantea la existencia como peregrinación. El hombre, antes de entrar en la vida, bebe de la copa del Error que le entrega el Engaño, y una vez entra en la vida se ve acosado por Opiniones, Deseos y Placeres. Se da una alegoría de los caminos de la vida pues muestra el terrible destino que espera al hombre si se deja llevar por ellas y sólo con el Arrepentimiento se puede

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>44</sup> SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *Op. Cit.*, p. 96.

<sup>45</sup> VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis. “Fuentes clásicas del pensamiento de *vanitas*”. En: ECHEVARRÍA, F. y MONTES, M.Y. [coord.]. *Actas del V encuentro de jóvenes investigadores: Historia antigua, edición nacional: Ideología, estrategias de definición y formas de relación social en el mundo antiguo*. Universidad Computense, Departamento de Historia Antigua, Madrid, 2006.

encontrar la salvación. Ello supone equiparar la existencia terrena con el *teatrum mundi*, tema recurrente en la literatura española del siglo XVII que bebe del pensamiento de Séneca y Epiceto. También a la reformulación del estoicismo se debe la extensión del *quotidie morimur*, la idea de que la vida es como una cuenta atrás en la que ya estamos muriendo poco a poco desde que nacemos; cuestión que bajo el pensamiento cristiano se relacionó con la esperanza de la resurrección.

La mitología se usó en sentido adoctrinador. Así, a partir de Erasmo de Rotterdam, se vinculó al dios Término con el momento de la muerte, y las metas de los circos romanos, abundantes en la emblemática, adquieren el mismo sentido, a la par con la reflexión sobre las postrimerías. Término también se relacionó con el dios bifronte Jano, como si fuera uno de sus rostros, el que concierne al fin, suscitando así una reflexión sobre la temporalidad. Es significativo que la Prudencia, una de las principales virtudes para el cristianismo contrarreformista, también se represente con dos o tres rostros, aludiendo a la reflexión sobre el tiempo y a la necesidad que tiene el alma cristiana de comprender que le aguarda la muerte, el fin de la existencia terrena, para así asegurarse la vida eterna en el más allá. En este sentido, en la insistencia en la garantía de resurrección que une al cristiano con Dios, Lafuente Ferrari habló del pensamiento barroco del desengaño como una “estética de salvación del individuo”<sup>46</sup>.

El pensamiento medieval acentúa la idea de que nada terrenal tiene consistencia. Los Padres de la Iglesia desarrollaron el sentimiento cristiano de desprecio del mundo y así se incidió en la cuestión de preparar el alma para el Juicio Final, matiz por el que se filtrará todo precedente clásico. La confrontación vida-muerte será recurrente en el medievo español. En el ámbito artístico se desarrolla una iconografía de la muerte que influirá en las tipologías de *vanitas* barrocas; encontramos testimonios de *Danzas de la muerte*, del *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos* y del *Árbol de la vida*. Todos estos temas se refieren a la llegada inexorable de la muerte y al momento del Juicio Final, por lo que invitan a la reflexión sobre las postrimerías.

En el siglo XV hallamos en España literatura referente a la dicotomía vida-muerte, como el *Cancionero de Baena* (c.1445), que desarrolla el tópico del *contemptus mundi* (desprecio del mundo). Esta fórmula se basa en el pensamiento cristiano del menosprecio del mundo y de la vida terrena, que no son otra cosa que un valle de lágrimas y de dolor. Se relaciona a su vez con otras consideraciones en torno a la muerte como el *memento mori* (recuerda que has de morir) y por consiguiente con la conciencia del fluir del tiempo.

---

<sup>46</sup> OROZCO DÍAZ, Emilio. *Lección permanente...*, p. 37.

A esta época pertenece la primera *vanitas* a nivel europeo, el *Tríptico de Braque*, de Roger van der Weyden, que trata sobre el *ars moriendi* (arte del bien morir), tema que tuvo gran repercusión.

En el siglo XVI ya aparece la tipología del retrato de *vanitas*, especialmente en la escuela germana y flamenca, y el tema de las tres edades de la vida. En estas representaciones ya va apareciendo el repertorio de elementos simbólicos más característicos de las *vanitas*, como la calavera, las flores y el reloj, que aluden a la fragilidad de lo humano. El momento de esplendor de la *vanitas* es el siglo XVII. Según Valdivieso ello deriva de los principios de la cultura barroca, que proyecta un pensamiento existencialista. Para la comprensión de este fenómeno en España es de especial interés el trabajo de Quirós Casado<sup>47</sup>.

Éste considera que hay un *pathos* propio de la cultura española, que todo el pensamiento hispano se caracteriza por una lucha de contrarios que se manifiesta de diferentes formas. Si durante el siglo XVI España generó una utopía relacionada con la grandeza imperial, en el siglo XVII la realidad del fracaso se hizo evidente, y de esta relación entre el intento y el fracaso resultó un hondo sentimiento de desengaño que caracteriza el barroco hispano.

Es innegable la relación que tiene el desengaño español con la verdad, con el desvelamiento del engaño al someterlo a una segunda mirada crítica. Quirós Casado sostiene que ello se debe a la teoría del conocimiento que se desarrolla en España, que dista bastante de la perspectiva europea. Mientras Europa busca la verdad como fundamentación de un discurso teórico, por ejemplo el método de Descartes, en España reina una concepción metafísica. Siguiendo el razonamiento del autor, ésta es una de las raíces del tema del desengaño barroco hispano, a las que además añade la influencia estoica y el momento de pesimismo y decadencia que vive el país.

Un claro exponente de ello es la producción literaria coetánea, impregnada de tal sentimiento. Ya en siglo XVI destacan títulos como *Los ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola (1522), el *Libro de la oración y de la meditación* de fray Luis de Granada (1554), el *Tratado de la vanidad del mundo*, obra de fray Diego de Estella (1562), y *Que nada se sabe* de Francisco Sánchez (1581). Del siglo XVII especial mención merece el conjunto de la obra de Francisco de Quevedo y de Baltasar Gracián, así como las *Diferencia entre lo temporal y lo eterno* del padre Eusebio de Nieremberg (1633), y el *Discurso de la Verdad* de Miguel de Mañara (1671). En toda esta obra literaria hay un profundo tono moralista y dramático respecto a la muerte que plasma la mentalidad imperante, así como el ideario del que se sirvió la Iglesia para dirigir a las clases populares en el barroco español.

---

<sup>47</sup> QUIRÓS CASADO, A. *Op. Cit.*

### b. Neoestoicismo y Contrarreforma. La instrumentalización del arte.

Como ya hemos venido apuntando a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII se recuperó la doctrina estoica, principalmente a partir de los escritos de Séneca y Epiceto, reformulada en clave cristiana. El neoestoicismo rehace la ética de la antigua Stoa como un sistema ideológico ajustado a la fe cristiana. El humanista holandés Justo Lipsio (1547-1606) desarrolla las ideas de la ética estoica tomando como punto de partida Séneca, y no la Stoa griega. En su *De constantia* (1583) aconseja «la búsqueda de un estado anímico recto e inmovible, basado en una firmeza interior que emana directamente, no de la mera opinión (*opinio*), sino del juicio (*iudicium*) y de la *recta ratio*.»<sup>48</sup>

Blüher<sup>49</sup> afirma que la penetración de la filosofía neoestoica en España se debe a Lipsio, pero Mañas cree que el auténtico responsable fue Francisco Sánchez de las Brozas, el Broncense, que en 1600 tradujo y comentó el *Enquidrión* de Epiceto. En esta versión cristiana de Epiceto conjuga el Broncense fe cristiana y estoicismo para alcanzar la auténtica felicidad, que no será en esta vida, sino en la venidera, lo que le lleva a despreciar todas las vanidades mundanas. Se advierte también en la obra del Broncense la proximidad al pensamiento erasmiano y la crítica a la Escolástica, que sigue una lógica de línea aristotélica.

El Broncense influyó fuertemente en Quevedo, autor que sufre una evolución del escepticismo a la ética neoestoica. Su escepticismo deriva del análisis de lo real, aludiendo a la teoría del conocimiento, pero más que la gnoseología a Quevedo le preocupa el ámbito moral. Ya en su *Doctrina moral* (publicada en 1630 y antecedente de *La cuna y la sepultura*) hace una crítica a la facultad de conocimiento del hombre, considerando que todo se puede poner en duda pues no es más que mera conjetura; la única verdad está en Dios, y sólo se puede alcanzar llegada la muerte. Desde este prisma, el mundo terreno es un engaño, y así la verdad toma forma de desengaño, de desvelamiento; verdad como *aletheia*.

La dualidad engaño-desengaño, mundo terreno-mundo divino, tiene su paralelo en la doctrina estoica. Éstos entienden que el hombre se enfrenta al mundo o bien guiado por la razón, o bien por las pasiones. Puesto que la pasión conduce a la opinión será pertinente despojarse de ésta y optar por la apatía como única forma posible para la correcta apreciación de las cosas.

---

<sup>48</sup> MAÑAS NUÑEZ, Manuel. "Neoestoicismo español: el Broncense en Correas y Quevedo". *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos* [en línea]. Vol. 23, nº2, 2003, p. 403-422. [Consulta: Enero 2013]. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=968941>

<sup>49</sup> R. DE LA FLOR, Fernando. "La sombra del *Eclesiastés*...".

En *El mundo de por dentro* (el cuarto sueño de los *Sueños*, escrito hacia 1612) plantea al autor la dicotomía engaño-desengaño. En la obra, un Desengaño personificado insta a realizar un análisis interiorista de la realidad, con lo que se desvela que la única verdad que queda es que no hay verdad. El desengaño desvela el engaño del mundo. Siendo así, el conocimiento del hombre no puede tener ningún valor, por lo que se fijará en la conducta moral en aras de la salvación eterna.

Esta concepción del desengaño y del sabio desengañado, es muy desesperanzada y pesimista. El desengaño no lleva a la verdad, pues no hay verdad, tan sólo es una herramienta para no caer más hondo en el engaño de la vida mundana, que sólo con la muerte y el ideal cristiano de la salvación quedará atrás y encontraremos así la única verdad que está en Dios.

Quevedo, a diferencia de los estoicos, no cree que sea posible la apatía pues no podemos librarnos de nuestros deseos, que nos esclavizan. La visión del autor toma un carácter ascético y exhorta a un alejamiento de lo mundano enfocado a la salvación cristiana.

En *La cuna y la sepultura* (1634) Quevedo aborda la cuestión del autoconocimiento como vía para el desengaño, pues sería el primer paso para desvelar el engaño de la realidad y de las opiniones comunes. Así, la crítica también se dirige mordazmente a la sociedad.

En el desengaño y (auto)conocimiento quevediano encontramos las resonancias socráticas del “conócete a ti mismo” y del *quotidie morimur*, pues en su obra constantemente remite a la proximidad de la muerte (desde el momento en que nacemos) y al desencanto de la vida que se devela vacua e ilusoria.

En la teoría quevediana de la realidad se da una disociación entre ser y apariencia, entre lenguaje y mundo. Según William Egginton<sup>50</sup> esta dicotomía se encuentra en el seno del “problema del pensamiento” propio de la cultura y estética barrocas, y se manifiesta así en el arte y pensamiento barroco. Las apariencias de la realidad ocultan “la realidad en sí”, y paradójicamente sólo podemos conocer la realidad es a través de los sentidos. Las palabras engañan a la vez que son la única herramienta para desvelar el engaño del mundo.

También en Baltasar Gracián (1601-1658) se filtra la doctrina neoestoica al entender el engaño del mundo como consecuencia de la incapacidad cognitiva del hombre a través de los sentidos. Efectivamente el hombre desengañado es aquél que logra desvelar (en términos gracianescos descifrar) el engaño del mundo, pero esto sólo atañe a la órbita intelectual. La vida del hombre transcurre en este mundo dominado por el engaño, por lo que Gracián desarrolla también una vertiente práctica, el arte de la prudencia.

---

<sup>50</sup> QUEVEDO, Francisco de. *Los sueños*. Cátedra, Madrid, 2003.

A grandes rasgos, su concepción es la de que el mundo se presenta ante el hombre bajo una apariencia apetecible (vicios). Una vez descifrada la estructura por el sabio desengañado se muestra el mundo como realmente *es*, y la acción (virtud, la prudencia) consiste en actuar para transformar el mundo en lo que *debería ser*. Así, en Gracián, la noción de desengaño se enfoca a la búsqueda de un saber para dirigirlo hacia una acción en consonancia.

*El Criticón* (1651, 1653 y 1657) manifiesta abiertamente el desencanto con el mundo, repleto de engaño. Su pensamiento es profundamente pesimista en la línea ascética del desprecio del mundo del ideario jesuítico y contrarreformista. Gracián se sirve de la deformación de la realidad para hacer una sátira crítica y mordaz, deformación que es mayor que la que hiciera Quevedo, pues en cierto modo el recurso gracianesco es expresionista en tanto que elige el lado más desagradable de la realidad. En este sentido, se puede considerar a Gracián como predecesor de un pesimismo radical y metafísico propio del pensamiento romántico e inclusive del nihilismo<sup>51</sup>.

Queda clara la influencia que ejerció en el pensamiento español el estoicismo romano filtrado por el tamiz de la Iglesia. Lógicamente ello repercutió en las manifestaciones artísticas, por lo que tiñe la plástica de *vanitas*.

La intensa reflexión sobre el binomio vida-muerte y la carga pesimista que impregna la *vanitas* ha hecho extenderse el tópico de que en España este género pictórico responde al proceso de decadencia política y económica que sufrió el país. Por otro lado, desde una perspectiva maravalliana<sup>52</sup>, se puede caer en el reduccionismo de explicar la producción barroca como un “arte de estado”. Valdivieso rechaza estas interpretaciones y considera que si bien es cierto que estos factores intervinieron en la configuración de la *vanitas* barroca hispana, también se deben considerar otros fenómenos de carácter social y el sustrato ideológico religioso.

A propósito del sustrato religioso autores como Weisbach<sup>53</sup> han interpretado el barroco como el arte de la Contrarreforma. Entenderlo así sería muy limitado, pero si el barroco no es sólo el arte de la Contrarreforma también es cierto que no se puede explicar sin ella.

La Reforma Católica fue la respuesta a la Reforma Protestante y se esforzó especialmente en la afirmación de la doctrina y la reestructuración eclesiástica. En diciembre de 1563 se celebró la última sesión del Concilio de Trento. En ella se promulgó un decreto *Sobre la invocación, veneración y reliquias de los Santos, y de las sagradas imágenes*. En éste se afirmaba la doctrina y se precisaban las formas legítimas de culto. En lo que atañe a las imágenes los

<sup>51</sup> GRACIÁN, Baltasar. *El Criticón*. Cátedra, Madrid, 2001.

<sup>52</sup> MARAVALL, José Antonio. *La cultura del barroco...*

<sup>53</sup> OROZCO DÍAZ, Emilio. *Lección permanente...*

preceptos se basaban en que el arte instruyera y llevara al pueblo a amar y adorar a Dios. Las directrices eran muy generales por lo que la definición normativa correspondió a los tratadistas.

Como ha señalado Cristina Cañedo-Argüelles<sup>54</sup> el arte postconciliar no depende simplemente del decreto, hay que considerar también la influencia que los teólogos contrarreformistas ejercieron sobre los tratadistas, y a efectos prácticos la repercusión fue mayor en la teoría que en la práctica. La influencia de los teóricos sobre los artistas es relativa, y la correlación existente entre las ideas trentinas y las obras de la época debe más a la clientela, en mayor parte religiosa, que al influjo directo de los tratados sobre los artistas. El decreto no añadió nada nuevo sino que puso en vigencia ideas de la tradición de la Iglesia y dio normas rígidas, inmovilistas y generales. En el siglo XVII se hace evidente la imposibilidad de mantener tal rigidez sin alejarse de los fieles, y debido a ello, los artistas forjan ciertos recursos expresivos para hacer una arte más próximo y seductor, alegórico y didáctico.

Así pues, el espíritu religioso del arte español no es sólo resultado del decreto, sino también de la piedad popular tradicional que se impondrá al decreto. Aun así, dicha piedad será utilizada y dirigida por los clérigos trentinos. Es paradójico, según ha observado Francastel, que el arte barroco sea contrario a la rigidez propugnada por el concilio, pero a la vez, tremendamente efectista para sus fines.

En el siglo XVII la mayoría de tratados artísticos españoles son de pintura y están hechos por pintores, como Carducho, Pacheco y Jusepe Martínez. Siguen el espíritu de tratadistas italianos y de referentes anteriores españoles como Sigüenza. Los tratados del siglo XVII defienden la imagen sagrada por su finalidad didáctica, y respecto a la acusación de idolatría la niegan argumentando que aquello que se venera no es la imagen, sino lo que ésta representa. Se sirven también de esta defensa de la imagen para defender la pintura como arte liberal. En estos textos se vislumbra que entienden el valor psicológico del arte, pues promueven una pintura atractiva, comprensible y emocional, que llegue al espectador. Los aspectos en los que más se insiste son la verdad y el decoro.

En general la historiografía ha dado una valoración negativa de los tratados artísticos del barroco español y debido a ello no se profundizó en su estudio. Esta estimación ya empezó a cambiar a raíz del trabajo de Calvo Serraller<sup>55</sup>. En este sentido, es significativo que J. Brown considere que el *Arte de la Pintura* de Pacheco tiene un valor fundamental sobre todo

---

<sup>54</sup> CAÑEDO-ARGÜELLES, Cristina. *Arte y teoría: la contrarreforma y España*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 1982.

<sup>55</sup> CALVO SERRALLER, Francisco. *La Teoría de la pintura en el Siglo de Oro*. Cátedra, Madrid, 1981.

como «un documento retrospectivo, más útil por la información que nos facilita ahora que por cualquier estímulo que entonces pudiera proporcionar»<sup>56</sup>.

A propósito del estudio de este corpus teórico resulta interesante la interpretación de Javier Portús<sup>57</sup>, que incide en la instrumentalización del arte.

Considera que el cuerpo doctrinal de la teoría española de la pintura se fundamenta en la función social de la imagen, y esta función está al servicio del control ideológico que ejerció el estado y la Iglesia. La religión encontró en el arte un eficaz instrumento para adoctrinar a las masas, de ahí el férreo control que ejerció sobre la iconografía y la tendencia a apelar a los sentimientos del espectador con el fin no sólo de enseñar, sino de “mover”. No es casual que abunden en los tratados conceptos como “persuadir” y “conmover” referidos de la finalidad de las imágenes. Con todo, era lógico que el decoro y la veracidad fueran preocupaciones fundamentales para la clase eclesiástica. El decoro, que a priori responde a la adecuación entre significante y significado, pasó a ser el equivalente de decencia; y la veracidad narrativa de la representación solía depender de un detallado programa iconográfico realizado por teólogos.

El ejemplo más paradigmático del arte útil se da en el ámbito teatral, que además, en el siglo XVII español, tuvo por tema protagonista el desengaño.

El tópico calderoniano de “la vida es sueño” tiene una función inmovilizadora<sup>58</sup> en tanto que el papel que a cada cual le ha tocado representar en esta vida es provisional, y por ende, todos se conforman con su papel. Los errores o las injusticias a las que el hombre asiste en este mundo no tienen por qué conmoverlo, pues todo es una representación que llegará a su fin. En este sentido, Maravall considera que toda la temática del desengaño en el barroco español está orientada a esa finalidad inmovilista que defiende los intereses de las clases gobernantes (se entiende, política y religiosa) al conservar inalterable un sistema de estratificación social.

### c. Emblemática e iconografía de la muerte.

Durante los siglos XVI y XVII se desarrolla en Europa el género literario de la emblemática, que combina imagen y texto con la finalidad de transmitir un mensaje simbólico de carácter moral.

El primer libro de este género es *Emblematum liber* de A. Alciato, publicado en 1531. En éste se recoge la cultura simbólica que se venía gestando en occidente desde el medievo,

---

<sup>56</sup> VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis. “Fuentes clásicas...”, p. 125.

<sup>57</sup> PORTÚS, Javier. *Op. Cit.*

<sup>58</sup> MARAVALL, José Antonio. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Seminarios y Ediciones, Madrid, 1972.

bebiendo de fuentes grecorromanas y de la Biblia y los escritos de los Padres de la Iglesia. En un principio el género iba dirigido a un público minoritario, pero en el siglo XVII, proclive a la cultura visual, se extendió a círculos más amplios y empezó a escribirse en lenguas vulgares.

En España el género gozó gran difusión, caracterizado por una marcada impronta religiosa y un carácter eminentemente didáctico y divulgativo. No por ello pierden el carácter erudito, pues tenían estos emblemas diferentes grados de lectura. Destacan los libros de Juan de Horozco y Covarrubias, Juan de Borja y Sebastián de Covarrubias. El mayor valor que tienen actualmente estos libros es que transmiten la cultura de la época, y en cuanto al género de las *vanitas* se refiere, en éstos hallamos las claves de los principales elementos iconográficos que las configuran, que giran todos ellos en torno al tema de la muerte.

Bajo la óptica cristiana, la muerte fue introducida en el mundo por el pecado original, lo que hizo de la vida del hombre una tortuosa peregrinación que acabará en la muerte. Gracias al sacrificio de Cristo, el cristiano despertará en el mundo divino una vez superado el trance de la muerte; por eso la existencia mundana tiene un carácter trágico y dramático. De todos modos, en ese trance final el alma será sometida a juicio, y la amenaza de la condenación eterna es una constante moralizadora.

La reflexión sobre la muerte lleva implícita la idea de la transitoriedad de la vida, y en clave cristiana, la idea de que dicho trance es el puente de unión con Cristo. Ello está estrechamente relacionado con el *contemptus mundi*, pero además conlleva un ejercicio introspectivo.

El principal elemento iconográfico de la *vanitas* es la **calavera**, que propone una reflexión sobre el carácter efímero de la vida huma convirtiéndose en una herramienta para reconocer la vanidad del mundo. En este sentido señala un punto final, pero alude también a una temporalidad futura, la vida venidera una vez superada la muerte. Este mismo sentido también tienen los fragmentos óseos que habitualmente aparecen junto al cráneo.

Ya en el medievo la calavera denotaba la brevedad de la vida, pero en el barroco, con los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola, se convierte también en símbolo de meditación relacionado con los penitentes.

Las representaciones de los santos penitentes, en la que éstos suelen aparecer acompañados de una calavera, responden a una concepción interiorista de la fe cristiana deudora en gran parte de Santa Teresa. Esta corriente ascética, influida a su vez por el neoestoicismo, desarrolla una preparación *ad mortem* mediante la propia meditación sobre la muerte. Tiene puntos de contacto con las artes del bien morir y el menosprecio de lo terreno, mensaje que

en última instancia se le quiere transmitir al cristiano en la línea de la filosofía del desengaño. Palma Martínez-Burgos afirma que «los diversos autores cristianos buscaron en el pensamiento de la muerte los resortes que movieran al fiel a enderezar su vida y con la amenaza del castigo eterno se potenció el drama de la agonía personal.»<sup>59</sup>

Así, San Jerónimo alude a la renuncia de lo terreno, y además, por su relación con el humanismo, lleva implícito el mensaje de la futilidad del saber y por lo tanto de que la única sabiduría válida es la de la caducidad de la existencia. La Magdalena, en cambio, hará fortuna como símbolo del arrepentimiento que conduce a la salvación.

En numerosos emblemas aparecen calaveras y otros elementos constitutivos de la *vanitas*, por ejemplo, **flores, pompas de jabón y relojes**, que de nuevo se refieren a la condición perecedera del ser humano y a la fugacidad de la vida. No se trata de una reflexión sólo sobre la vanidad del mundo, sino también de la vanidad de la propia existencia y de todo lo que conlleva, que ineludiblemente desaparecerá. A raíz de esto, vemos que se concibe el tiempo como destructor.

La asociación del tiempo así entendido con la muerte, del reloj con la calavera, se lee como un *memento mori*. En este sentido, un elemento simbólico de primer orden son las **velas**, pues encendida se refiere a la vida humana y apagada es símbolo de la muerte. Resulta muy elocuente una vela recién apagada, aún humeante, pues indica que la vida acaba de extinguirse.

La emblemática también se apoyó en representaciones **animales** atribuyéndoles uno u otro significado. En lo que atañe a la *vanitas* es significativo el pavo real, que a la vez es consciente de la belleza de su plumaje y de la fealdad de sus patas, por ende, es un complejo emblema sobre la introspección y el desengaño.

Todo este discurso se conduce a que el receptor -espectador y/o lector- realice una operación introspectiva y se identifique con el contenido expuesto, de tal modo que comprenda que la referencia a *la* muerte es en última instancia una referencia a *su* muerte.

A este propósito resulta muy efectista el **espejo**, que retorna la imagen de quien se contempla en él, evidenciando al espectador que lo representado le concierne directamente, como si de su propio reflejo se tratara. Por otro lado, el espejo es uno de los símbolos más claros de vanidad, pues refleja en su superficie la belleza, efímera y vana; y además el desdoblamiento de la imagen que produce su reflejo alude a toda dicotomía del discurso del desengaño; bien-mal, virtud-pecado y vida-muerte.

---

<sup>59</sup> PALMA MARTÍNEZ-BURGOS, G. “La meditación de la muerte en los penitentes de la pintura española del siglo de oro. Ascetas, melancólicos y místicos”. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, tomo 12, 1999, p. 150.

Esta apelación directa al espectador es una característica de toda la producción pictórica del barroco español, pues como ha observado Stoichita<sup>60</sup>, el espectador se encuentra integrado narrativamente en la representación, y con ello se le exhorta a prestar atención a los diferentes grados de lectura de la imagen, entre los que él representa uno más.

En la plástica de *vanitas* esta operación visual suele desempeñarla la calavera. Las cuencas de los ojos, vacías, y normalmente de gran realismo, “miran” directamente al espectador generando la sensación de que en ese vacío efectivamente hay algo, están siendo observados.

La índole moralista de la empresa ideológica contrarreformista se explicita en el emblema *Hominem te esse cogita* (piensa que eres hombre) de Juan de Borja [Figura 1]. Su sentido va más allá de una reflexión sobre la muerte, pues asumida la condición mortal aquí hay una invitación a comportarnos acorde a ella, sin apegos al mundo terrenal y dispuestos al trance de la muerte. R. de la Flor<sup>61</sup> ha visto en esta sentencia la contrapartida al *cogito ergo sum* cartesiano en tanto que deslegitimadora de la corriente de pensamiento que arrancaba en el continente. La duda escéptica se recoge en ambas expresiones, pero mientras Europa volcaba su cavilación hacia la razón en España se evocaba una esfera trascendente. La impronta religiosa y la filosofía del desengaño frenaron el avance del racionalismo, pues al desacreditar al hombre se desacreditó a su vez la capacidad intelectual y cognoscitiva de éste. Con todo ello, la autoridad religiosa y moral había encontrado un argumento profundamente inmovilista.

#### d. Núcleo temático de la pintura de *vanitas* y principales tipologías.

Como se ha ido apuntando, todas las temáticas que confluyen en la *vanitas* tienen una misma índole, por lo que en cierto modo son indisociables. Luis Vives-Ferrándiz articula su trabajo a partir de los conceptos de mirada, verdad y tiempo, pero no los disgrega pues uno lleva al otro. La operación consistiría en mirar para descubrir la verdad, ¿pero qué verdad?. Ni más ni menos que la certeza de la muerte y el drama del tiempo, tiempo que no se detiene, y vuelca el sentido de la existencia hacia la muerte inexorable. Así, el tiempo se revela como el auténtico protagonista del drama barroco, conforme ha señalado Emilio Orozco Díaz<sup>62</sup>.

---

<sup>60</sup> STOICHITA, Victor I. *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Alianza Forma, Madrid, 1996.

<sup>61</sup> R. DE LA FLOR, Fernando. “La Sombra del *Eclesiastés*...”

<sup>62</sup> OROZCO DÍAZ, Emilio. *Lección permanente...*

Asimismo, Bergström distinguió tres grupos de símbolos en la producción de *vanitas*; los que hacen referencia a la existencia mundana, los que se refieren a la mortalidad de la vida humana, y finalmente los que aluden a la resurrección en la vida eterna.

Dentro de la producción pictórica no pueden separarse pues en ésta suelen aparecer símbolos que corresponden a todos los grupos. Aunque se reúnan todos los ítems en una representación -o gran parte de éstos-, el discurso que propone la *vanitas* es precisamente este recorrido. Nos habla de las vanidades de la existencia mundana y la necesidad de darnos cuenta de ellas a partir de la meditación sobre la muerte, que es la única verdad y llega irremediamente. A su vez, la certeza de la muerte se vincula con la vida venidera, pues conocedores de su implacabilidad renunciaremos a las vanidades mundanas para asegurarnos la salvación en la vida eterna. Todo ello, se desvela con un ejercicio concienzudo de meditación y autorreflexión. En este “desvelamiento” Luis Vives-Ferrándiz encuentra el papel primordial de la visualidad y por ello entiende la mirada como la herramienta para el desengaño.

Tengamos presente que en la España del siglo XVII, en el momento de esplendor de la *vanitas*, se genera un nuevo sentimiento de lo patético que afecta a las manifestaciones artísticas a la hora de expresar la angustia de la muerte. En gran parte, ello se debe a la piedad jesuítica y al ideario contrarreformista, que hacen de la meditación de la muerte (como ejercicio meditativo propiamente o mediante la imagen simbólica) un antídoto contra la vanidad. En este contexto, sobre las mentalidades y temas recurrentes, se alza la muerte como cuestión central en la que converge todo el discurso ideológico. Es la época del innegable triunfo de la muerte.

Aunque no se puedan delimitar con exactitud, veamos someramente las principales tipologías de la pintura de *vanitas*.

Son significativas las obras en las que aparece la figura de un ángel admonitor del desengaño del mundo ya que esta iconografía es totalmente autóctona. El ángel se presenta como un mediador, un mensajero divino que advierte al hombre de la vanidad del mundo, y a menudo lleva una cartela con una frase moralizante. Normalmente estas composiciones están formadas por “mesas revueltas” repletas de objetos alegóricos del fluir del tiempo, lo efímero del poder y la belleza, la inutilidad del saber y los gozos mundanos, y el triunfo de la muerte sobre todas las vanidades que muestra la representación.

También son frecuentes los *memento mori* plasmados en una calavera, tipología influenciada por la escuela flamenca. Estas composiciones son más sobrias, normalmente se componen de la calavera y una cartela. Esta sencilla imagen es una exhortación a la meditación sobre la

muerte, y en este sentido se relaciona con las meditaciones de los santos penitentes o de los caballeros cristianos.

Meditar sobre la muerte significa a su vez hacer una reflexión sobre los Novísimos, lo que nos lleva a las representaciones acerca de las postrimerías y sobre el Juicio Final.

La meditación sobre el Juicio Final puede suscitarse mostrando el terrible destino de los pecadores, como en el caso de los *Jeroglíficos de las postrimerías* de Valdés Leal, o bien aludiendo a la redención divina, con representaciones en la línea del *Niño Jesús triunfante* o *El árbol de la vida*, escena en la que Cristo advierte de la llegada del Juicio.

En el fondo, ambas fórmulas son una alegoría de los dos caminos de la vida, vicisitud en la que también se representan a los caballeros cristianos, como el *San Guillermo de Aquitania*. Ante esta disyuntiva se incita al espectador a seguir el recto camino de la virtud, ya sea desde el ejemplo, como en las representaciones de los santos penitentes, que han rechazado los placeres mundanos por el amor a Cristo y se presentan meditativos; o bien desde la vertiente negativa, mostrando las consecuencias de tomar el camino incorrecto.

A este propósito responden temas y elementos que encontramos en diferentes tipologías de *vanitas*, como manifestar la universalidad de la muerte, que a todos llega, incluidos los poderosos. Ello se relaciona con la práctica de realizar retratos mortuorios, aunque éstos no son propiamente *vanitas*.

Otra fórmula habitual es mostrar los vicios y vanidades mundanas, como lo relativo al amor y la belleza, temas que gozaron de éxito, o lo relacionado con la inutilidad del saber alegorizado en la imagen del libro. Las *vanitas* relativas a la belleza y al saber suelen utilizar elementos como flores y libros, que éstos, por sus condiciones materiales, fenecen rápidamente. Pensemos en las flores marchitadas o los libros carcomidos. De ahí, que simbolicen inequívocamente lo efímero.

La conciencia de lo efímero, que ya se aprecia en el retrato de *vanitas* (normalmente los personajes llevan una flor) lleva implícita una reflexión acerca del tiempo que se da en toda representación de *vanitas*. Aun así, hay tipologías en las que deviene tema principal relacionado con la cuestión de las edades del hombre. Ya aparece en las alegorías de *El puente de la vida*, o en las representaciones del niño y la muerte, que desarrollan el asunto del *nascendo morimur*, la muerte que acecha desde la cuna, y gozaron de gran éxito.

Como decíamos, todo el discurso se enfoca al camino de la salvación, y por tanto a la práctica de la buena muerte, el *ars moriendi* o arte del bien morir, que se trata de guiar nuestras vidas a la virtud.

Todo ello cobra mayor sentido, coherencia y eficacia desde la dualidad que propone el discurso del desengaño ya que la dicotomía realidad-apariencia (ante la que se desvela la inconsistencia de la “realidad”, el engaño) ratifica como válida y única posibilidad a seguir la vía de la conducta moral propuesta.

## 2. Correlación de dichas ideas con la pintura de *vanitas* de Antonio de Pereda.

### a. Antonio de Pereda. Vida y estilo.

Antonio de Pereda y Salgado (Valladolid 1611 – Madrid 1678) es una importante figura de la pintura española del siglo XVII que todavía hoy espera un exhaustivo estudio. Si bien no está a la altura de los principales nombres de la época, su excelente producción de “naturalezas muertas” –que ya era elogiada por sus contemporáneos y que aquí nos ocupa referente al género de las vanidades- reclama una revisión y actualización en profundidad. La mayor parte de su obra es religiosa, aunque aquí nos interesa la pintura de *vanitas*.

Ya en 1910 (y 1914 y 1915 sucesivamente) Elías Tormo acometió la tarea de dedicarle un estudio monográfico<sup>63</sup>; aunque el más extenso y reciente es el que llevó a cabo Alfonso E. Pérez Sánchez en motivo del centenario de la muerte del pintor, trabajo que amplió y revisó junto a Diego Angulo Íñiguez en 1983<sup>64</sup>. En éste me baso, añadiendo los datos diversos que en estos treinta años se han ido aportando a la figura y obra de Pereda.

Natural de Valladolid nació en marzo de 1611. La historiografía venía considerando 1608 como el año de su nacimiento, a partir de Palomino y del estudio de Tormo, que estableció como margen válido el período entre 1608 y 1611. Gracias al archivo de bautismos de la Iglesia de Santiago de Valladolid se ha podido corroborar que, efectivamente, nació en marzo de 1611<sup>65</sup>. Hijo de un pintor modesto, Antonio de Pereda Tribilla, y de doña María Salgado, cuya familia era originaria de Flandes, empieza su formación en el taller paterno. En realidad, toda la familia estuvo vinculada al mundo artístico<sup>66</sup>, y a la muerte del padre en 1622 la madre continuó con el negocio familiar de venta de pinturas (por ello en algunos documentos consta como “pintora”).

Los años que siguen son más confusos. Se baraja la hipótesis de que siguiera su formación con Diego Valentín Díaz, prestigioso pintor vallisoletano, o bien con Andrés Carreño, tío de Juan Carreño de Miranda, pintor y amigo de la familia. Según Palomino, siguiendo a Díaz del Valle, marcha a Madrid a temprana edad por un tío suyo y entra en el taller de Pedro de Cuevas (ahí se ha podido ver la figura de Carreño, pues Juan Carreño de Miranda también ingresa en el mismo taller). La cuestión, es que en la década de los veinte ya está establecido en Madrid.

---

<sup>63</sup> TORMO, E. *Op. Cit.* Estudio publicado anteriormente en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*.

<sup>64</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Op. Cit.*

<sup>65</sup> URREA, J. “Antonio de Pereda...”

<sup>66</sup> URREA, J. “Noticias familiares del pintor Antonio de Pereda”. *Archivo Español de Arte*, nº269, tomo LXVIII, 1998, p. 80-82.

El ambiente artístico de Valladolid constaba de pintores de una calidad mediana que repetían esquemas del manierismo reformado, con mayor nervio, e introducían tímidamente los modelos de Carducho (naturalismo, un color claro y tenso, y un lenguaje entre veneciano y tenebrista). En el taller de Cuevas recibe la influencia de la pintura madrileña coetánea (Carducho, Angelo Nardi, Eugenio Cajés, etc.). Se mueve entonces dentro de las formas de Carducho con mayor interés por el naturalismo tenebrista.

Sin embargo, la mayor aportación a la formación y estilo de Pereda corre de mano de sus protectores que le ponen en contacto con los intereses artísticos de la época y de forma directa con colecciones.

Sale del taller de Cuevas bajo la protección de Francisco de Tejada, oidor del Consejo Real, coleccionista y mecenas. Es este período se constituye la base de su estilo, que nace ya un tanto arcaizante. Pereda, contemporáneo a la gran generación de pintores del siglo, asiste a la transformación que va de un primer naturalismo en reposo al pleno barroco de dinámica composición, pero Pereda no participa de lleno en este proceso. Toma los aspectos que le interesan pero mantiene siempre un gusto equilibrado alejándose de la figura en movimiento.

Por Palomino, Díaz del Valle y Carducho sabemos que Tejada tenía un “discreto museo” al gusto de la España del momento. Su colección debía componerse de obras devocionales sevillanas y venecianas (inclusive alguna obra de Tiziano). Puesto que en el primer barroco sevillano se incluyen algunos elementos manieristas italianos, Ángel Aterido<sup>67</sup> atribuye al contacto con dicha colección los arcaísmos del primer estilo de Pereda, así como el colorido veneciano. Entonces el artista despuntaba ya por su técnica y color, «la objetividad minuciosa, preciosista casi, atenta a las calidades materiales, de la tradición flamenca, y el gusto por la suntuosidad, casi carnal, del color y la materia, visto en los grandes venecianos.»<sup>68</sup>

Posteriormente, a partir de 1629 aproximadamente, estuvo bajo el mecenazgo de Juan Bautista Crescenzi, marqués de la Torre, cuya protección fue decisiva para su formación y le abrió nuevos horizontes. Crescenzi era una figura importante en la vida artística madrileña. Noble romano de refinada formación, de gran bagaje intelectual y coleccionista, amante de las artes y artista él mismo, su casa era lugar de tertulia en el ambiente culto madrileño de estética más avanzada, como señala Carducho en sus *Diálogos*.

---

<sup>67</sup> ATERIDO, A. *Op. Cit.*

<sup>68</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Op. Cit.*, p. 151.

Era este un ambiente más contemporáneo que despertó inquietudes artísticas y cierta curiosidad intelectual en el joven Pereda. De Crescenzi se filtra en Pereda el interés por el naturalismo y el gusto neoveneciano. Obra significativa del gusto naturalista es el *Bodegón con nueces*, de 1934 [Figura 2], en la que Pereda presta atención a lo concreto y usa una luz caravaggista. Algunos estudiosos ven el *Bodegón con nueces* una pintura de *vanitas*<sup>69</sup>, por la similitud de los frutos secos con masas encefálicas y las cascaras semejantes a cráneos rotos, sugiriendo la fragilidad de la vida. La entendamos o no como vanidad se debe señalar la expresividad de la obra y su calidad técnica, además de mostrar el interés del artista por la naturaleza muerta.

Ya joven dio muestra de su talento con una *Inmaculada Concepción* (probablemente la que hoy se encuentra en Lyon) que le encargó Crescenzi y que luego envió a su hermano el cardenal Pietro Paolo Crescenzi en Roma.

La protección de Crescenzi le valió a Pereda la entrada a palacio, con el encargo del *Socorro de Génova* (1634-35) [Figura 3] para el Buen Retiro y el *Ágila* (1635) para la serie de Reyes Godos. En ambos lienzos, de carácter profano y cortesano, hallamos lo más valioso de su lenguaje artístico, el preciosismo de la técnica y la capacidad para reflejar la materia de las cosas que es propia del estilo de Pereda. De aquí se extrae la devoción por los flamencos, el gusto por los detalles y el interés por lo individual (por ejemplo, en los rostros); aunque también se advierte la limitación de la utilización de estampas flamencas.

Pero ese mismo año 1635 muere su protector y se le cierran las puertas de palacio por la supuesta enemistad de Crescenzi con el Conde-Duque de Olivares por el control de las Obras Reales. Según Ángel Aterido nada indica tal animadversión: «La falta de Crescenzi supuso un corte brusco de encargos directos de la corte, pero no un alejamiento definitivo. El problema de fondo se remite, creo, a cuestiones de gusto. Pereda resultaba idóneo para la imagen religiosa, no para el aparato palaciego.»<sup>70</sup>

También en 1635 se casa con Mariana Bautrés y al año siguiente nacerá su primer hijo, Joaquín Antonio. Es un momento de buena perspectiva económica, y a partir de la fecha aparecen noticias y obras que dejan ver que se trataba de un artista de prestigio.

En 1636 se le adquieren dos paisajes para el Buen Retiro y a partir de ahí se vuelca en la clientela eclesiástica. Entonces, a merced de la clientela, cultivará obra religiosa sin más producción profana que la naturaleza muerta y la alegoría moral de la *vanitas*, que se mueve a caballo entre lo religioso y lo profano. En estos géneros destacará por su maestría, y el

<sup>69</sup> VALDIVIESO, Enrique. “Francisco Palacios...”

<sup>70</sup> ATERIDO, A. *Op. Cit.*, p. 276.

uso de un tono opulento, preciso y colorista, que era una novedad frente al tenebrismo por su brillo. En este campo obtuvo gran éxito y una amplia clientela.

Los autores fechan la *Vanitas* de Viena [Figura 4] hacia 1636, aunque estudios más recientes la datan en 1634. Lo que está claro por el estilo es que se trata de una obra de juventud. En adelante ahondaremos en la obra. A finales de la década de los treinta ya está inmerso de lleno en la pintura devocional.

La década de 1640 está llena de obras importantes que señalan quizá el punto más alto de su producción. Su “cotización” ha aumentado, tiene intensas relaciones con otros artistas y su fama y prestigio se han asentado pues recibe numerosos encargos y se acude a él para tasaciones confiando en sus conocimientos y experiencia.

De esta época data la *Magdalena penitente* del Museo de Moscú (1640), lienzo en el que se advierte que «Pereda –al igual que Zurbarán– se siente más seguro en las obras de composición reducida, en las que no ha de mover personajes y en las que los accesorios de naturaleza muerta pueden evidenciarse y obtener posición de protagonistas.»<sup>71</sup>

También, por el fondo, se afirma la influencia riberesca y la importancia del arte madrileño de la época. Pereda está abierto a las novedades que coinciden con su sensibilidad. Así, toma de Ribera la objetividad, la pasta pictórica precisa y densa, y el gusto por el pormenor realista; elementos todos que Pereda funde con sus aficiones flamencas y venecianas.

El objeto inanimado también obtiene posición de protagonista en el *San Jerónimo* del Museo del Prado (1643) [Figura 5]. En la parte inferior del lienzo aparece un cráneo, unos libros y una cruz que descansa sobre ellos; elementos que pueden leerse como una *vanitas*. En diversas obras religiosas de Pereda encontramos elementos simbólicos de las *vanitas* junto al personaje, lo que nos remite al antiguo retrato de *vanitas*.

La década de 1650 se abre con la *Profesión de Sor Ana Margarita de Austria como monja agustina ante San Agustín*, para el convento de la Encarnación en Madrid. A propósito de esta obra Aterido insiste en que la idea de que se le cerraran a Pereda las puertas de palacio a la muerte de Crescenzi es una verdad a medias. A raíz de la biografía de Díaz del Valle se ha considerado que debido a la supuesta enemistad de Crescenzi con el Conde-Duque de Olivares Pereda quedó definitivamente relegado de la corte, pero la obra a la que nos referimos es un encargo de la corona. También de esta década data el gran lienzo de *Santo Domingo en Soriano* (1655), encargo del Marqués de La Lapilla, secretario del Despacho Universal, obra por la que recibe generosos honorarios (aunque parece que la cantidad de 2000 ducados es una exageración de Palomino) y la plaza de Ujier de Saleta para su hijo

---

<sup>71</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Op. Cit.*, p. 155.

Joaquín. Bien podría haber logrado un nombramiento para sí si obtuvo una plaza para su hijo. Ángel Aterido acusa esta despreocupación a que el pintor se encontraba en una holgada situación económica, ya sea por la demanda de sus obras o por su implicación en los negocios de la familia de su mujer, o bien a ambas.

Es evidente que en estas fechas gozaba de gran éxito y prestigio, así lo atestiguan sus contemporáneos. En 1657 Díaz del Valle escribía de él: «hoy generalmente es tenido por uno de los más valientes artífices que honran en estos tiempos los pinceles»<sup>72</sup>. Otro indicador es el número de naturalezas muertas firmadas y fechadas que corresponden a esta década, lo que sugiere que aumentó la demanda privada.

Sus bodegones nos resultan de especial interés por la proximidad del género con las *vanitas*. Los de mayor calidad datan de principios de los cincuenta, como el *Bodegón de frutas* (1651) que hoy se encuentra en el Museo de Arte Antiga de Lisboa [Figura 6]. Son composiciones ambiciosas que señalan que Pereda era conocedor de la pintura contemporánea del género que se hacía en Italia y Flandes. También se evidencia su conocimiento de los pintores precedentes; toma de ellos el esquema horizontal, la distribución en zigzag, y una iluminación un tanto tenebrista, aunque la disposición de Pereda es más barroca. Superando la simetría de Van de Hamen y la organización simple de Sánchez Cotán sus bodegones se caracterizan por la acumulación de elementos y la teatralidad. Destacan por su atención al detalle -las obras tienen calidad táctil-, su cálida paleta, la armonización de los tonos, una iluminación natural que acusa las sombras -no propiamente tenebrista- y el virtuosismo de su factura.

En este género Pereda asimila las novedades del momento. Acorde a su sensibilidad, lo inanimado le permite prestar atención al pormenor. Se mueve a placer en este terreno y de forma más libre al no trabajar con una iconografía impuesta por la clientela, además debemos considerar la dificultad que le suponían al pintor las composiciones religiosas por su complejidad, con profusión de personajes, cosa que no le sucede en las naturalezas muertas.

En algunas obras de la década se aproxima a las transformaciones de la pintura madrileña coetánea, a saber el dinamismo, la espacialidad y el gusto flamenco vandickiano. Muestra de ello es el *San José* del Palacio Real (1654), composición en una diagonal marcada aunque dentro de esquemas tradicionales. Pereda mantiene sus calidades propias, la minuciosidad -un tanto menor que en las obras de juventud- y el reposo, aunque en términos generales permanece lejos de la evolución del estilo. Como señala Alfonso E. Pérez Sánchez «basta

---

<sup>72</sup> D. Antonio de Pereda...

observar el tratamiento de la materia pictórica, lo riguroso del dibujo de Pereda y lo preciso de sus detalles, para advertir lo que le separa de los modos de los artistas más jóvenes, madrileños o sevillanos, que, como Valdés, son de una técnica apresurada y efectista, “a borrones”, que van mucho más allá de la esponjosa, pero precisa, pincelada de Pereda.»<sup>73</sup>

En la década de 1660, ya en su vejez, se da el inicio de su decadencia artística. Ello no se refleja en su actividad y prestigio, y mantiene siempre su maestría en los rostros y las calidades de la materia. También en esta época se dan las incidencias con su hijo, que huye con una criada de la que nacerá una hija a la que luego acogerá Pereda. Por otro lado, hallamos noticias de sus aprendices que resultan interesantes por la información que aportan acerca de las relaciones contractuales, y en la mayoría de obras se advierte la participación del taller.

En las obras del período se observa un intento de introducir la sensualidad y el dinamismo que estaban en boga en aquel entonces, pero la maestría de Pereda está en lo concreto y palpable, que pertenece a un gusto ya pasado. Vemos en las obras una falta de consistencia de la materia, sobre todo en los personajes, mientras que lo inanimado conserva su calidad táctil. Ejemplo de ello es el *San Jerónimo* de Vitoria (1668) [Figura 7]. Tan sólo la calavera conserva la rotundidad, mientras que el cuerpo del santo y la visión del Juicio Final ya no tienen la misma precisión que antaño y resultan blandos.

El Juicio Final bebe directamente de estampas nórdicas, y precisamente esta escena hace que se considere la *Vanitas* de los Uffizi [Figura 8] de fecha próxima, obra en la que volvemos a encontrar cuerpos blandos y precisión en los pormenores.

De esta década también son la *Vanitas con libros* (1665) [Figura 9] y la *Vanitas* del Museo Provincial de Zaragoza [Figura 10], de la que se desconoce la datación pero por la factura ligera de los elementos y el toque esponjoso debe pertenecer a este momento.

De los últimos años de su vida hay abundantes noticias biográficas. Su mujer muere a finales de 1673 y en marzo de 1674 contrae nuevas nupcias con Mariana Pérez, matrimonio del que se conserva el inventario de los bienes de la dote.

La última obra fechada es el *San Guillermo de Aquitania* de la Academia de San Fernando (1672) [Figura 11], en la que de nuevo advertimos la ligereza del cuerpo en contraste con la materialidad de la calavera. El protagonismo de lo inanimado remarca la calidad del pintor en las naturalezas muertas, que por esos años ya estaba evidentemente desfasado de la producción coetánea.

---

<sup>73</sup> D. Antonio de Pereda...

En 1677 fallece su hijo Joaquín y Pereda queda al cargo de la viuda y la hija. Ese mismo año interviene en un pleito de pintores, cosa habitual en la época, cuando el debate sobre la dignidad de la pintura seguía abierto. Por ello, la mayoría de tratados teóricos del siglo insisten en ese punto.

A primeros de enero de 1678 hace testamento. Este es un documento razonado y sereno en el que se han fijado los estudiosos para entender la personalidad de Pereda: «De su perfil moral algo dice el testamento, glosado quizá con demasiado entusiasmo por Tormo. Se muestra en él un hombre muy de su tiempo, preocupado por cuestiones de honor y de prestigio –pues esto es lo que subyace en la historia del matrimonio de su hijo–, estricto y escrupuloso, buen administrador y seguro de sí mismo y de sus habilidades y merecimientos, de los que hace en varias ocasiones mención expresa con cierta altiva seguridad. Cristiano, sincero y devoto, muy al uso en la época, encarga que su funeral y entierro sean “con la menor vanidad que se pueda”, pero establece que han de acompañarlo “la Cruz de la parroquia, doce sacerdotes de ella y cuarenta y ocho religiosos de cuatro órdenes”. Deja prudentes previsiones para el sustento de su joven esposa, haciéndola heredera de sus bienes muebles y usufructuaria de sus casas, salvo en el caso de que contrajese nuevo matrimonio, expresando en todo cuidado y minuciosidad notables.»<sup>74</sup>

El testamento evidencia su fervor religioso, su vinculación a Valladolid al querer fundar una memoria en la capilla de San Lorenzo, y en éste están presente su familia y el recuerdo del marqués de la Torre, “su señor”. Murió el 30 de enero de 1678 y fue enterrado en el convento de San Francisco, aunque la tumba desapareció con la nueva construcción del s. XVIII.

Otra cuestión que ha llamado la atención de los historiadores es el analfabetismo del pintor. Ya Palomino afirmaba que no sabía ni leer ni escribir, pero a la vez informa de que tenía una biblioteca admirable. Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez consideran que era analfabeto por ser la afirmación de Palomino muy explícita, además de bastante directa, pues éste estuvo en contacto con quienes trataron a Pereda poco después de su muerte.

Elías Tormo y Martí y Monsó suponen que bajo la protección de Crescenzi debió aprender a leer y escribir, y aluden al tono del testamento y a una carta de Pereda a Díaz del Valle. En la carta, texto y firma son de diferente mano (como en su testamento), y las firmas de sus cuadros son muy variadas e imprecisas, en algunas inclusive hay errores. Por ello la mayor parte de los historiadores vienen considerando que, efectivamente, era analfabeto;

---

<sup>74</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Op. Cit.*, p. 147-148.

aunque es innegable su curiosidad intelectual. Asimismo, también se ha apuntado que pudiera ser disléxico, afección no comprendida entonces.

A través de un repaso de su vida y obra hemos ido dibujando las características de su estilo. Un gusto equilibrado que rechaza el movimiento, por lo que sus composiciones desde temprano son ya un tanto arcaicas, en general su disposición sigue los esquemas de Carducho. Destaca su uso del color, que bebe de referentes venecianos, y mediante éste consigue efectos de tactilidad en la materia y una viva expresión en los rostros. Su precisión es de clara influencia nórdica, y la técnica veneciana se matiza con una iluminación centrada en figuras sólidamente dibujadas. Hay aquí un cierto tenebrismo riberesco. Tiende a la concentración de la acción de forma precisa, aportando intensidad dramática a las obras. Conocedor de los nuevos modelos flamencos que se imponen en Madrid (Van Dyck), toma de ellos el expresivo patetismo piadoso pero de un modo más quieto.

Permaneció siempre fiel a la quietud de sus obras primeras, al valor de las cosas en reposo y a la precisión. Puesto que el mayor valor de su lenguaje artístico está en el preciosismo de su técnica y la capacidad para reflejar la materia de las cosas, nos interesan los estudios de objetos inanimados, sus naturalezas muertas, sus bodegones y sus vanidades, aunque representen la parte minoritaria de su producción.

Algunos bodegones de Pereda se han interpretado como vanitas, pues en parte, toda naturaleza muerta detiene el tiempo, y en consecuencia, evoca su paso. Pero ya al margen de este debate son innegables los puntos en común que presentan y por tanto el interés que tienen. Veamos ahora su producción propiamente de *vanitas* y las temáticas principales de estas obras.

#### **b. Las *vanitas* de Viena y de los Uffizi. Sobre el engaño del mundo.**

Estas obras, distantes entre sí en el tiempo, tienen una composición prácticamente idéntica y un contenido iconográfico muy similar.

La *Vanitas* del Kunsthistorisches Museum de Viena [Figura 4] es una obra de juventud, y actualmente se fecha en 1634. Estilísticamente, coincide con el *Socorro de Génova* en la atención al pormenor y la tactilidad que se confiere a la materia y textura de los objetos, que revelan un conocimiento de la pintura nórdica. Palomino, siguiendo a Díaz del Valle, menciona que por las fechas del encargo real ya había realizado Pereda un desengaño: «Pintó un lienzo del Desengaño de la Vida, con unas calaveras, y otros despojos de la

muerte, que son cosa superior. Esta pintura por ser cosa insigne la colocó el señor Almirante padre en la sala destinada para pinturas de los eminentes españoles.»<sup>75</sup>

En general, se venía aceptando que la *vanitas* a la que se referían Díaz del Valle y Palomino era *El sueño del caballero* [Figura 12], pero la detallada descripción del lienzo que apareció en el inventario del X Almirante de Castilla pone de manifiesto que se trataba de la obra que se conserva en Viena.

La distribución del lienzo la forman dos mesas; la de la derecha, cubierta de terciopelo y en un plano más alto, en la que se muestran las vanidades mundanas; y la de la izquierda, de madera y más sobria, en la que se muestran los despojos del mundo y el triunfo de la muerte sobre éstos.

Las *vanitas* de Pereda tienen un vocabulario simbólico simple y efectista orientado a mover al espectador que todavía hoy podemos leer fácilmente.

Un ángel-genio domina la composición. Mira directamente al espectador mientras sostiene un camafeo que representa a Carlos V y señala un globo terráqueo colocado en la mesa de la derecha. Así, pone de manifiesto la vanidad de las cosas mundanas, dispuestas en esta mesa, e invita al espectador a desengañarse de este mundo. Un suntuoso reloj preside esta mesa, haciendo clara referencia al devenir imparable del tiempo, en el que se apoyan diferentes elementos.

La alusión a la casa de los Austrias se refiere que el poder es pasajero y efímero. El ángel-genio señala los territorios que dominó el emperador antaño, y la transitoriedad del poder se subraya con la medalla del emperador Augusto en clara referencia a la desaparecida gloria del imperio romano. También evidencian el poder del paso del tiempo los retratos de las damas vestidas a la moda de la época de Felipe II y Felipe III.

Asimismo, sobre la mesa se disponen diversas joyas, monedas y naipes que aluden al carácter efímero e inutilidad de las posesiones materiales. Las monedas y joyas suelen ser símbolo de riqueza y de la ambición humana por atesorarlas, con lo que se relacionan con los pecados y por ende con la posibilidad de condenación eterna. Los naipes son una alusión todavía más directa al vicio, por lo que toman un carácter condenatorio.

Más elocuente es el contenido de la mesa de la izquierda. Los objetos allí dispuestos están presididos por una vela apagada, símbolo de la muerte. Hay piezas de armaduras, un pistolete y libros, y entre todos estos elementos están dispuestas varias calaveras y un reloj de arena, en clara alusión al triunfo de la muerte sobre el saber y las proezas de las armas.

---

<sup>75</sup> FINALDI, G. *Op. Cit.*, p. 293.

El reloj de arena tiene la parte superior vacía indicando el tiempo destructor, y por la disposición del conjunto es clara la vinculación tiempo-muerte.

Junto a una calavera situada al borde de la mesa, y que además parece mirar al espectador, aparece la frase *nil omne* (todo es nada), idea contundente a la que responde toda la obra. En ángel-genio está mostrando la vanidad de las cosas mundanas y como la muerte, que llega inexorable, acaba con todo ello; así que todo lo de este mundo no es nada, todo es un engaño. El ángel-genio advierte al espectador del engaño del mundo y por tanto le exhorta a que haga un ejercicio de reflexión –tanto el ángel como la calavera miran al público- para desengañarse.

El único elemento común en ambas mesas son los naipes, que parecen caídos de una a la otra, de la mesa en la que se hallan los símbolos de la vanidad de la vida mundana a la mesa con los elementos referentes a la muerte. Julián Gállego considera que este hecho refuerza la lectura de la obra expresando el paso permanente de la vida a la tumba. Por su lado, Pérez Sánchez advierte que en la primera mesa las cartas que aparecen son sólo espadas y en la segunda son bastos. No define su sentido pero observa que la explicación puede estar en el lenguaje emblemático de los palos de la baraja española.

La *Vanitas* conservada en los Uffizi [Figura 8] tiene una composición análoga al lienzo de Viena, pero su contenido iconográfico es más complejo. En 1974 D.T. Kinkead la atribuyó a Valdés Leal, pero el atento análisis que se realizó de la obra de Pereda en ocasión del centenario de su muerte puso de manifiesto que la obra era de la mano del vallisoletano. Parece que se trata de la obra que según afirmaba Palomino quedó en manos de sus herederos.

Por las similitudes estilísticas de ésta con el lienzo de *San Guillermo de Aquitania* se fecha cerca de 1670. La figura del ángel-genio y la representación de un Juicio Final que aparece en segundo término ya no tienen la corporeidad y rotundidad del ángel de Viena, son blandas, lo que contrasta con el preciosismo de los pormenores que siempre conservó Pereda. Además, la representación del Juicio Final se relaciona con la que aparece en el *San Jerónimo* de Vitoria, datada en 1668.

Esta obra es más barroca, los objetos dispuestos en sendas mesas no tienen la individualidad del lienzo de Viena, están abigarrados, lo que atestigua el conocimiento de tipos flamencos. A la vez, se da un intento de dotar al lienzo de dinamismo, aspecto característico de su producción en estos años.

Volvemos a encontrar dos mesas; la de la derecha suntuosa y en la que aparecen elementos alusivos a la vida mundana, y la de la izquierda más tosca y en la que se sitúan los objetos

relacionados con el triunfo de la muerte. Un ángel-genio sostiene un camafeo de Felipe II colocado sobre un globo terráqueo y con la otra mano señala la mesa vinculada al ámbito de la muerte. En el fondo, tras la mesa de la izquierda, un cortinaje azul deja al descubierto una representación del Juicio Final, en lugar del fondo oscuro y neutro del lienzo vienés. De nuevo, el único elemento que aparece en ambos planos son los naipes, y la distribución de los palos de baraja es la misma que en la obra de juventud.

En la mesa alusiva a las vanidades de la vida aparece un joyero entreabierto del que rebosan joyas y demás objetos de valor junto a monedas y el retrato de una dama vestida a la moda de mediados de siglo. Estos elementos se refieren a las riquezas y el lujo, y se asocian al tiempo destructor a través de un reloj de bolsillo. También alude a lo efímero un delicado florero en el que hay unas rosas muy abiertas, en clara referencia a la fugacidad con que se extingue la belleza.

El camafeo de Felipe II, el rey del vasto imperio en el que nunca se ponía el sol, tiene el mismo sentido que el de Carlos V de la obra vienesa, que el poder terrenal no es nada ante el triunfo de la muerte; significado que de nuevo se subraya con la medalla del emperador. En medio de este conjunto se sitúa una estatuilla de Mercurio, dios del comercio, que alude a la voluntad y facilidad de poseer bienes materiales. Lógicamente, el sentido es el de apelar a la inutilidad de tales vanidades mundanas, que si ya se explicita en este plano todavía se acentúa más en contraste con la mesa de la izquierda.

En ésta se acumulan los despojos del mundo y se señala el poder de la muerte sobre éstos. Aparecen diversas calaveras, y una de ellas coronada con laurel, símbolo de la victoria; también hay fragmentos de armaduras, un pistolete, una corona y libros carcomidos. La lectura es clara, el triunfo de la muerte sobre la gloria militar y la inutilidad del saber.

Es significativo que el ángel-genio no solamente muestre el conjunto de las mesas revueltas, sino que directamente señale con el dedo la mesa alusiva a la soberanía de la muerte. De forma explícita, insta al espectador a realizar una reflexión sobre las postrimerías, pues mientras le mira –y también le mira una calavera- le señala que debe meditar sobre su ineludible destino.

Esta interpretación se apoya en la representación del Juicio Final que aparece en segundo término, estilísticamente deudora de Tiziano. Un cortinaje recogido por un cordón deja al descubierto –desvela- la escena de la resurrección de los muertos que se encaminan hacia la gloria. Sin duda, la intención es inducir a una conducta virtuosa para que el alma del cristiano se asegure la salvación eterna. En el plano de la derecha (pero a la siniestra del ángel-genio) se manifiestan las vanidades y vicios que se deben eludir, pues no son nada

ante la muerte (a la diestra del personaje), y en vistas del destino final, el Juicio, la conducta del hombre debe regirse por la recta virtud.

Dos pormenores más añaden otra lectura, el retrato de un pintor junto a la mano del ángel-genio y una estampa vieja en primer término. Se ha querido ver en el retrato un autorretrato de Pereda, y aunque esto no se pueda asegurar sin duda es alusivo a la profesión, pues porta una paleta en la mano. La estampa, vieja y rota, alude a que la pintura también sucumbe a los estragos del tiempo, y la comprensión conjunta de los dos elementos remite a atestiguar lo caduco del arte, como si de una confesión de la propia vanidad del pintor se tratase. A esta interpretación contribuye la representación del Juicio Final y el momento en que se realiza la obra, ya avanzado en su trayectoria. Siendo así, se ha supuesto que Pereda, ya viejo, hubiera hecho una reflexión al respecto al sentir cerca la consumación de sus días.

Como hemos visto, ambas obras invitan al espectador a realizar un ejercicio de reflexión sobre la muerte para así descubrir que ésta le alcanzará irrevocablemente, y así, a su vez, se pone de manifiesto que la existencia mundana es un engaño, pues la única verdad es la certeza de la muerte, o en línea quevediana que no hay verdad en este mundo.

Esta dicotomía muerte-vida y verdad-apariencia queda subrayada por la dualidad que caracteriza la composición de las obras, articuladas en dos planos, el de la vida-apariencia y el de la muerte-verdad. En el caso del lienzo de los Uffizi dicha lectura se enfatiza todavía más por la presencia del lienzo, la representación dentro de la representación, que tiene su paralelo en el teatro dentro del teatro calderoniano, es decir, en el tópico de la vida como representación, como sueño, como mero engaño. En este sentido el discurso del desengaño pone en boga la cuestión del despertar; despertar del sueño-engaño que es la vida mundana a través de la meditación sobre la muerte, única verdad y único estadio en el que realmente se asume el desengaño y se despierta del sueño de la vida.

Ya hemos apuntado que el tópico del mundo como representación responde a una función inmovilizadora de la que se sirven las clases dominantes. En esta tipología de *vanitas* ello es más evidente, no sólo por que exponen la idea, sino además por que el ángel-genio direcciona la mirada del espectador hacia su “correcta” lectura. La figura del ángel-genio, a su vez, es un emisario divino, lo que entronca con el ideario contrarreformista de la figura divina (ya sea un ángel, Cristo o la Virgen) como intercesora que vela por el cuidado de los fieles. En este sentido, se vincula con las representaciones del niño Jesús triunfante o Cristo avisando de la llegada del Juicio, directamente enfocadas al tema de la redención.

Así, la figura mediadora del ángel-genio está mostrando el engaño del mundo para que el cristiano se desengañe, pero tras esta fórmula está la manipulación y direccionamiento de las masas, a quienes se induce a una recta conducta moral en la línea neoestoica.

**c. *Vanitas con libros. La inconsistencia del saber.***

Esta obra, de una colección particular de Madrid, es conocida actualmente sólo por una antigua foto en blanco y negro según ha confirmado Enrique Valdivieso. Está firmada y fechada en 1665, aunque a día de hoy este dato no es visible [Figura 9].

La composición está presidida por un gran libro abierto sobre el que descansa una calavera reflejada en un espejo. En el reflejo, difuminado, se entrevé la mirada directa al espectador.

En segundo término, aparecen un reloj y una lámpara apagada, indicando como el devenir del tiempo ha consumido la vida. A la derecha se amontonan diversos objetos referentes a la vanidad de las cosas mundanas; un cofre entreabierto con joyas, un lujoso recipiente de perfume, el retrato de una dama y cartas y monedas esparcidas.

Cabe decir que el espejo es uno de los símbolos más evidentes de la vanidad, ya que su reflejo muestra la belleza, efímera y perecedera. A su vez, la dualidad que produce el reflejo genera una dialéctica entre bien-mal, virtud-pecado y vida-muerte.

En una primera lectura es obvio que se refiere a la futilidad e inutilidad del saber, pues en los libros no se encuentra la verdad, ya que la única verdad es la de la muerte y la que está en Dios, inaccesible mediante el estudio, alzándose así el libro como uno de los símbolos más evidentes de la vanidad mundana.

El aparato contrarreformista embistió fuertemente contra los libros, tanto los de carácter profano como los religiosos que no se ajustaban a la doctrina. En una época de proliferación del libro –principalmente gracias a la invención de la imprenta en el siglo XV, momento en el que además, aumentan los libros de temática profana y científica a raíz de la cultura renacentista- la Iglesia se afanó en mostrar el carácter inútil del saber, simbolizado por el libro, que no aportaba nada beneficioso al alma del cristiano.

Es evidente la desacreditación del intelectualismo que llevó a cabo la Contrarreforma en tanto que basado en un saber incierto y contingente, pero como señala Fernando R. de la Flor<sup>76</sup> esta reprobación no se dio sólo en la esfera religiosa. En el caso de la España del siglo XVII es extensible al conjunto de la sociedad, pues dominaba una perspectiva escéptica.

---

<sup>76</sup> R. DE LA FLOR, Fernando. *La península...*

En las obras religiosas era habitual distinguir el libro piadoso del libro profano, de tal modo que en las representaciones de los santos eruditos éstos se presentaban en unos estudios recogidos y místicos, evocadores de la vida contemplativa, en contraste con las representaciones en las que aparecían libros profanos; se mostraban estudios abigarrados repletos de libros deteriorados, aludiendo al carácter desorientador del saber que portan y a la futilidad en tanto que “libros perversos”.

Aun así, entre el siglo XVI y XVII la posición del libro piadoso también se rebaja simbólicamente. En las composiciones se relega a una posición subordinada oponiéndose a la ciencia infusa, último y único vehículo del saber provechoso para el cristiano. Ello es evidente en las representaciones de los santos penitentes, como San Jerónimo, en las que los libros piadosos adquieren un papel intermediario, previo a la sabiduría que ofrecen los ejercicios de meditación.

Si a ello sumamos la naturaleza del objeto, proclive al deterioro material, cada vez más se representará el libro como símbolo de lo caduco y banal, y por ende, en las representaciones religiosas el libro aludirá sólo a la meditación sobre la muerte.

En el género de las *vanitas* el libro se relaciona directamente con lo efímero y transitorio; y la vinculación libro-calavera, tan habitual, alude también a la meditación sobre la muerte, que desvela que la única verdad es la mortalidad, por lo que todo otro saber carece de fundamento.

Más allá de la esfera estrictamente religiosa, en la España barroca se desarrolla un discurso escéptico que en el ámbito del conocimiento desencadena la idea de la imposibilidad de toda certeza. La ciencia y los fundamentos del conocimiento quedan desautorizados, y la alegoría de este descrédito de nuevo será el libro.

No se puede diferenciar rigurosamente el ámbito religioso del civil, se difuminan entre sí, pero sí podemos afirmar que la resistencia al proceso racionalista se dio de forma generalizada, por lo que R. de la Flor propone la denominación “pirronismo cristiano” para abarcar el conjunto de la sociedad. Esto es, en palabras de Hume, «una clase de escepticismo *consecuencia* de la ciencia y la investigación, que se da cuando se supone que los hombres han descubierto la naturaleza absolutamente engañosa de sus facultades mentales o la incapacidad de éstas para llegar a una determinación fija en todos estos temas delicados de especulación, de los que comúnmente se ocupan.»<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> R. DE LA FLOR, Fernando. *La península...*, p. 192.

Así, en un escenario eminentemente metafísico como es la España de la época, donde la plástica no religiosa está a medio camino entre lo religiosos y lo profano, el libro simbolizará todos los argumentos negativos lanzados contra el racionalismo.

En este sentido tenemos que entender la *Vanitas con libros* de Antonio de Pereda. Se da un diálogo entre los elementos principales, calavera y libro, sobre la inutilidad del saber y engaño de éste, pues efectivamente nada se sabe, la única verdad es la muerte, y el conocimiento humano no puede llegar a ninguna conclusión más allá. A la vez, la calavera interpela al espectador para integrarlo en el discurso que se desarrolla, exhortándole a reflexionar por sí mismo sobre la capacidad de conocimiento, que se revela vana. A este propósito resulta tremendamente efectista la presencia del espejo, que refleja en su superficie la condición perecedera del hombre -la calavera-, representando en consecuencia la verdad de la existencia del cristiano; que no es posible hallar la verdad en este mundo. El reflejo revela todo aquello que no se sabe, que no se puede saber, el engaño.

En el fondo, la obra manifiesta la degradación y desconfianza hacia el sistema epistemológico, ya sea desde la óptica del pensamiento escéptico o del religioso.

Pese a ello no podemos dejar de lado el contenido moralizante de la *vanitas*. Ante la desestimación de la capacidad cognoscitiva del hombre se le instará a seguir determinada conducta, muy en la línea quevediana, que ante el problema de lo real se fija en la esfera moral. Lógicamente, el mensaje que transmiten estas representaciones es análogo, la práctica de la virtud de la prudencia como preparación para el trance venidero, que es el único momento en el que nos libraremos definitivamente del engaño del mundo. Puesto que la práctica de la virtud son los primeros pasos hacia el desengaño, la misma representación, que insta a ello, se revela como herramienta y lugar del desengaño.

#### **d. La *vanitas* de Zaragoza. Reflexión acerca del tiempo.**

Esta obra de excelente calidad, gran expresividad y reducidas dimensiones se conserva actualmente en el Museo Provincial de Zaragoza [Figura 10]. La datación no es segura, pero por la similitud que guarda el reloj con el de la *vanitas* de los Uffizi y la semejanza de los cráneos con los del *Niño Jesús triunfante sobre la muerte* de la iglesia de Arc-en Senans, se considera obra tardía, de la década de los sesenta.

La composición es muy sencilla, formada por tres imponentes calaveras colocadas en diferentes disposiciones junto a un lujoso reloj de bolsillo con el guardapolvo abierto y la llave para darle cuerda. Todo ello en primer término sobre una mesa con tapete rojo. El fondo es neutro y oscuro, y la luz que incide sobre la calavera principal y el reloj es potente,

generando así un efecto de tactilidad en los objetos que destacan nítidos y solemnes, pese a que sean más esponjosos que en obras anteriores.

Llama la atención la concentración de elementos, que acentúa la expresividad y revela la maestría sintetizadora de Pereda. Tiempo atrás, un repinte oscurecía el fondo y ocultaba la calavera que queda en segundo término, por lo que se había ensalzado la excepcionalidad de este efecto de condensación iconográfica. Aun así, es evidente lo sintético del mensaje. La composición, más compleja de lo que se creía, deja abierta la hipótesis de que la obra pueda tratarse de un recorte modificado de otra de mayor envergadura.

La tipología de la obra, un *memento mori*, bebe de la influencia flamenca de la segunda mitad del siglo XVI. El mensaje de estos recordatorios de muerte es muy claro y contundente. Mediante la visión de la calavera se insta al espectador a reflexionar sobre su condición mortal, pues el tiempo pasa y la muerte es inevitable. La calavera es un elemento muy persuasivo para realizar dicha reflexión ya que la certeza de la muerte –puesta ante nuestros ojos, desnuda- induce a tener presente que éste es nuestro destino final, y por ello toda nuestra existencia en la vida mundana debe estar orientada a la práctica de la virtud para salvar el alma cuando acontezca el trance de la muerte.

El detallismo de los cráneos es excelente. El que se sitúa en primer término está visto desde abajo, dispuesto de tal modo que se aprecian las cavidades y el vacío interior desde la abertura de la base; parece que Pereda haya hecho un atento estudio anatómico. En época manierista fueron frecuentes las investigaciones científico-médicas de las que son deudoras obras en las que las anatomías eran muy detalladas. André Chastel<sup>78</sup> denomina “anatomías sensibles” a éstas en relación a las “anatomías moralizadas” que se extendieron en el período barroco, en las que la atención puesta en la representación de las partes del cuerpo responde a la misma evocación artística que en el caso de sus predecesoras, y además añade un sentimiento respecto al destino del hombre.

Mención especial merece el reloj, mecánico en este caso, que igualmente remite al paso inexorable del tiempo. Tengamos presente que es la época de esplendor de la relojería, y el reloj llega a constituirse incluso como tema. Pereda se recrea aquí en la atención al pormenor y reproduce el lujo del objeto, atento a sus cualidades materiales. Por su parte, el mismo lujo del objeto ya es indicativo de la inutilidad de acumular bienes materiales.

Otro aspecto que acentúa la reflexión acerca del tiempo en esta obra es el hecho de que se representen tres calaveras, indicando las tres dimensiones del tiempo; pasado, presente y futuro.

---

<sup>78</sup> SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *Op. Cit.*

La dificultad para distinguir estas tres dimensiones ya la apuntó San Agustín en sus *Confesiones*, y dada la imposibilidad constataba que sólo se podía hablar con propiedad del presente. Así, el presente toma un valor cualitativo, pues de éste depende el futuro, a saber, la salvación del alma.

En este sentido es lógico que el pensamiento cristiano contrarreformista prestara especial atención al presente como momento propicio en el que practicar la virtud en vistas de que en un futuro incierto acontecería la muerte, que nadie sabe cuando llega, pero llega ineludiblemente. Desde este prisma podemos entender el emblema de Juan de Borja *Hominem te esse cogita* como una llamada a practicar la virtud en el momento presente.

La virtud que posibilita el desengaño es la prudencia. Cesare Ripa, en su *Iconología* (1593), presenta la alegoría de la Prudencia como una mujer con dos rostros y que se mira en un espejo, pues considera tanto las cosas pasadas como las futuras<sup>79</sup>. Sólo así, con esta disposición autoreflexiva, se puede descubrir el engaño del mundo. Entendemos, pues, la prudencia, como una virtud que se enfoca hacia el futuro desde el momento presente gracias a la experiencia del pasado.

Siendo así, las exhortaciones a la práctica de la prudencia que se realizan en las artes plásticas mediante la imagen de la calavera realizan una operación de traslación de los planos temporales; es decir, la reflexión desde el presente sobre la muerte, que está en el futuro, hace que la muerte se traslade al momento presente y determine la acción del hombre. Por añadidura, la certeza de la muerte tiene que buscarla el hombre en el pasado, pues siguiendo los temas acerca de las edades del hombre y el *quotidie morimur* senequiano, la muerte está presente desde el mismo momento en que nacemos, pero a causa del engaño del mundo el hombre lo ha olvidado.

Entonces, el cristiano, para desengañarse tiene que buscar esa certeza en su recuerdo para que le lleve a practicar la virtud de la prudencia en el presente al ser conocedor de su destino futuro.

Luis Vives-Ferrándiz<sup>80</sup> ha puesto de manifiesto el paralelo de esta operación temporal con el *jetz-tzeit* benjaminiano, pues el tiempo así entendido rompe con el *continuum* de la historia. Se da una correspondencia entre las tres dimensiones del tiempo, resultan afines en tanto que el cristiano puede ver la calavera –es decir, ser consciente de la certeza de la muerte– porque está junto a él desde su nacimiento. Es la idea de un presente que se reconoce en el pasado, y en este recuerdo, que aflora por la facultad de la memoria, se encuentra la

---

<sup>79</sup> RIPA, Cesare. *Iconología*. Akal, Madrid, 2007, p. 233.

<sup>80</sup> VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis. *Vanitas. Retórica...*

condición que posibilita que el cristiano se reconozca en el futuro. Recordar la muerte, ser consciente aquí y ahora de ella, posibilita la certeza de que el destino del hombre es la muerte.

Panofsky<sup>81</sup> señala que la condensación de las tres dimensiones del tiempo ya se remonta a Séneca, y ello de nuevo entronca con el *quotidie morimur*. Si partimos de la teoría del conocimiento estoica, que distingue lo falso de lo verdadero, y lo trasladamos a clave cristiana, la verdad que resulta es que la única verdad es la certeza de la muerte. Así, la operación a la que se induce al fiel es la misma, al recordar su condición mortal actuará virtuosamente para disponer su alma para la salvación.

El protagonismo del tiempo, la obsesión por su irrefrenable avance, no se limita al género de *vanitas* sino que es extensible a toda manifestación plástica barroca, es más, quizá a toda manifestación artística barroca hispana pues como se ha ido viendo la idea del desengaño – y la reflexión temporal que conlleva- impregna las diferentes artes.

Emilio Orozco Díaz ha apuntado que los valores plásticos barrocos se agudizan con el sentimiento de lo temporal, pero en el caso español, con el sentimiento del desengaño, se extrema todavía más la conciencia de la fugacidad del tiempo y la inconsistencia del mundo que acarrea.

En palabras de Ortega: «Ni el mundo ni el hombre son: todo está en marcha... Sólo se sabe que es cambio, mudanza, peregrinación.»<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> PANOFSKY, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Alianza, Madrid, 2008.

<sup>82</sup> OROZCO DÍAZ, Emilio. *Lección permanente...*, p. 55.

### 3. A modo de conclusión.

Se ha puesto de manifiesto la relación de la pintura de *vanitas* con la filosofía del desengaño, pues efectivamente, su discurso es el mismo, en tanto que podemos considerarlos sinónimos en este sentido. Asimismo, es indudable que a la figura de Pereda le corresponde una merecida revisión y actualización, pues el estudio monográfico más reciente tiene treinta años. De igual manera, es evidente la falta de un profundo estudio de conjunto que aborde la cuestión del desengaño, asunto característico del pensamiento y carácter español en la época barroca. Afortunadamente, parece que en los últimos años los estudios ya se están enfocando a este propósito.

A raíz de estos trabajos se ha señalado el paralelismo existente entre la época barroca y la postmodernidad. En este sentido R. de la Flor entiende que la producción simbólica del barroco español se caracteriza por estar regida por la entropía. Esta afirmación, aunque genérica, podemos darla por cierta, pues en sentido inverso hemos visto cómo múltiples temas de la misma índole convergen en la plástica de *vanitas*. Ya sea que del núcleo temático irradian distintos asuntos, o a la inversa, que diferentes cuestiones confluyan en una idea central; lo que se alza como gran tema privilegiado es la muerte. Debido a ello, a esa tendencia a la desolación, se puede extraer un sentido protonihilista propio del pensamiento del desengaño.

En el siglo XVII, mientras el continente se vuelca al avance del racionalismo, en España se da una desconfianza absoluta en la facultad de conocimiento del hombre. El escepticismo y el cristianismo contribuyeron a ello, pues de un lado se postulaba tal desconfianza, pero además esta prédica tenía el sentido añadido de imposibilitar el desmantelamiento de las estructuras de poder. Con todo ello es lógico que el pensamiento del desengaño fuera una arma de doble filo, pues sometía a una segunda lectura crítica una “verdad” tras la que no se hallaba nada sólido. Considero que precisamente este aspecto, el de la homogeneidad del discurso, el hecho de que no sea propio sólo del ideario religioso sino de toda la mentalidad hispana, es el más relevante de la idea del desengaño y precisamente aquí radica su interés.

La búsqueda de la verdad que lleva a cabo el desengaño, teñida de pesimismo, se extiende por todo el espacio simbólico orientada por un pensamiento trágico.

La dualidad del discurso del desengaño (engaño-desengaño, apariencia-realidad, vida-muerte, pecado-virtud) se traduce en el arte, pues las obras manifiestan diversos niveles de

lectura a la vez que se da una lucha entre pragmatismo y utopía propia del barroco y que está muy cerca de nuestra época.

El arte barroco apela directamente a lo sensorial, a la impresión que causa la obra, pero tras esa rotundidad encontramos un sentido trascendente. Es esta doble tendencia (pragmatismo y utopía; lo humano concreto y lo espiritual metafísico) la que confiere complejidad al sentido de la obra barroca, y por eso podemos hablar de existencialismo a partir de un simple objeto representado en una naturaleza muerta. En España, este sentido trascendente se llevó a su máximo por la influencia de la mística y la situación que atravesaba el país. Por eso la plástica barroca hispana es tan característica y exaltada, y precisamente también debido a esto un género como la *vanitas* tuvo tanto desarrollo.

En la *vanitas* española, cuando se exalta la individualidad de los objetos se penetra en los grados trascendentes de la vida; exaltando lo concreto para sugerir lo infinito.

Respecto al discurso que se articula en estas obras no quiero reiterarme, el significado de la *vanitas* ya se ha puesto de manifiesto, así como su sentido moralizante y desesperanzador. Ahora bien, respecto a esto tan sólo añadir una última observación.

Retomando de nuevo a Vives-Ferrándiz, habíamos visto que éste enfoca su estudio hacia el barroco como cultura visual, y de ahí que se revele la mirada como herramienta del desengaño. En esta interpretación considero que también se manifiesta el desengaño como pensamiento eminentemente práctico, en la línea de Gracián, que desarrolla paralelamente filosofía y *praxis*. Y si la visualidad corresponde a la *praxis*, a la teoría corresponderá la verdad. Así, entiendo, la cuestión central que desarrolla la pintura de *vanitas* es el problema de lo real, la herramienta para el desengaño es la mirada, y lo que le confiere el carácter dramático tan exacerbado en nuestra pintura, es el factor del tiempo.

«El pensamiento barroco  
pinta virutas de fuego,  
hincha y complica el decoro.

... ..

Sin embargo,

- Oh, sin embargo,

hay siempre un ascua de veras  
en su incendio de teatro.»

Antonio Machado<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> OROZCO DÍAZ, Emilio. *Lección permanente...*, p. 7.

## Bibliografía.

- ALCOLEA, Santiago. *Museo del Prado: Escuela Española*. Polígrafa, Barcelona, 1992.
- AMADEI-PULICE, María Alicia. *Calderón y el barroco: exaltación y engaño de los sentidos*. John Benjamins, Amsterdam, 1990.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PEREZ SANCHEZ, Alfonso E. *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Instituto Diego de Velázquez. Consejo superior de investigaciones científicas, Madrid, 1983, p. 138-293.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. “Dibujos españoles en el museo de los Uffizzi I”. *Archivo español de arte y arqueología*, tomo 3, setiembre-diciembre 1927, p. 341-347.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. “Dibujos españoles en el museo de los Uffizzi II”. *Archivo español de arte y arqueología*, tomo 4, enero-abril 1928, p. 45-55.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Pintura del siglo XVII*. Plus-ultra, Madrid, 1971. (Ars Hispaniae; 15).
- ATERIDO, A. “Mecenas y fortuna del pintor Antonio de Pereda”. *Archivo Español de Arte*. C.S.I.C, Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez. Centro de estudios históricos, n°279, tomo LXX, Madrid, 1997, p. 271-284.
- BAQUERO GOYANES, Mariano. “El tema del gran teatro del mundo en las *Empresas Políticas* de Saavedra Fajardo”. *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura* [en línea]. N°86, 1984, p. 5-10. [Consulta: Diciembre 2012]. Disponible en:  
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4144340>
- BARTRA, Roger. *Cultura y melancolía: las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Anagrama, Barcelona, 2001.
- BATICLE, Jeannine. “Pintura Española del siglo XVII en Francia”. *Goya*, n°58, enero-febrero 1964, p. 288-299.
- BERGSTÖRM, Ingvar. *Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII*. Insula, 1970.
- BIALOSTOCKI, Jan. *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barral, Barcelona, 1973.

- BLÜHER, Karl Alfred. *Séneca en España: investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*. Gredos, Madrid, 1983.
- BROWN, Jonathan. *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Alianza Forma, Madrid, 1995.
- BROWN, Jonathan. *La Edad de Oro de la pintura en España*. Nerea, Madrid, 1990.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El Gran teatro del mundo ; El Gran mercado del mundo*. Cátedra, Madrid, 2005.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La vida es sueño*. Castalia, Madrid, 2000.
- CALVO SERRALLER, Francisco. *La Teoría de la pintura en el Siglo de Oro*. Cátedra, Madrid, 1981.
- CAÑEDO-ARGÜELLES, Cristina. *Arte y teoría: la contrarreforma y España*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 1982.
- CARDUCHO, Vicente. *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, modos y diferencias*. Turner, Madrid, 1979.
- CHERRY, Peter. *Arte y naturaleza, el bodegón español en el Siglo de Oro*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 1999.
- CHEVALIER, Jean [dir.]. *Diccionario de los símbolos*. Herder, Barcelona, 2003.
- CONTRERAS Y LOPEZ DE AYALA, Juan de; Marqués de Lozoya. “Antonio de Pereda en el Patrimonio Nacional y en los Patronatos reales”. *Reales sitios*, nº7, primer trimestre 1966, p. 13-20.
- CORNAGO BERNAL, Oscar. “Nuevos enfoques sobre el Barroco y la (Pos)Modernidad a propósito de dos estudios de Fernando R. de la Flor”. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* [en línea]. Nº22, 2004, p. 27-51. [Consulta: enero 2013]. Disponible en:  
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1049794>
- COVARRUBIAS ORORZCO, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Alta Fulla, Barcelona, 1987.
- *D. Antonio de Pereda: 1611-1678 y la pintura madrileña de su tiempo: Salas de Exposiciones del palacio de bibliotecas y museo. Madrid, diciembre 1978-Enero 1979*. Ministerio de Cultura. Dirección general de patrimonio artístico, archivos y museos, Madrid, 1979.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008.

- *El arte en la época de Calderón*. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1981.
- *Exposición conmemorativa del III Centenario de la muerte del pintor Antonio de Pereda (1611-1678)*. Museo Nacional de Escultura. Sección de pintura, Valladolid, 1979.
- *Exposición: Tesoros del Ermitage*. Museo del Prado. Ministerio de Cultura. Dirección general de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1981, p. 20.
- FALERO FOLGOSO, Francisco José. “Alonso Cano como artista moderno y las ideas estéticas de su tiempo”. En: *Alonso Cano y su época: Actas symposium internacional: Granada, 14-17 de febrero de 2002*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Granada, 2002, p. 519-522.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel. *La sociedad española en el Siglo de Oro*. Gredos, Madrid, 1984.
- FINALDI, G. “Antonio de Pereda y la piel de la naturaleza “. En: BERGUER, John et al. *El bodegón*. Galaxia Guttemberg. Círculo de Lectores, Barcelona, 2000.
- FLORISTÁN, Alfredo [coord.]. *Edad Moderna. Historia de España*. Ariel Historia, Barcelona, 2005.
- FRIEDLANDER, Max J. *El realismo en la pintura del S.XVII: Países Bajos y España*. Labor, Barcelona, 1935.
- GALLEGO Y BURIN, A. “Carácter y sentido del arte español”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, III, Granada, 1938, p. 5-20.
- GÁLLEGO, Julián. *Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro*. Aguilar, Madrid, 1972.
- GARCÍA MAHÍQUES, R. “La emblemática y el problema de la interpretación icónica: el caso de la *vanitas*”. En: *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*. Instituto de Estudios Turoleses, Teruel, 1994, p. 59-91.
- GARCIA MELERO, José E. *Bibliografía de la pintura española*. Fundación Universitaria Española, Madrid, 1978.
- GOMEZ DE LAS HERAS, M. Elisa. “Julián Gallego ante la pintura española del siglo de oro”. En: MARAVALL, J. Antonio [dir.]. *Cuadernos hispanoamericanos: revista mensual de cultura hispánica*, tomo 313, 1976. p. 146-167.
- GRACIÁN, Baltasar. *El Crítico*. Cátedra, Madrid, 2001.
- GRACIÁN, Baltasar. *Arte de la prudencia: oráculo manual*. Temas de hoy, Madrid, 1994.

- GRANDE, M. Y PINILLA, R. [eds.]. *Gracián: barroco y modernidad*. Universidad Pontificia Comillas, Madrid, 2004.
- GUINARD, Paul. “Una importante obra inédita de Antonio de Pereda. Los *Desposorios de la Virgen* en la iglesia de S. Suplicio, de París”. *Archivo Español de Arte y Arqueología*, tomo 7, enero-abril 1931, p. 31-35.
- HELLWIG, Karin. *La literatura artística española del siglo XVII*. Visor, Madrid, 1999.
- HERRERO, Miguel. *Contribución de la literatura a la historia del Arte*. C.S.I.C. Patronato Menéndez Pelayo. Instituto Antonio de Nebrija, Madrid, 1943.
- KLIBANSKY, R., PANOFSKY, E. Y SAXL, F. *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Alianza, Madrid, 1991.
- L. P. B. “Contra las pinturas lascivas y deshonestas. España. Siglo XVII”. *Archivo español de arte*, tomo 20, n°77, enero-marzo 1947, p. 65-66.
- LUCAS, Ana. *El trasfondo barroco de lo moderno (Estética y crisis de la Modernidad en la filosofía de Walter Benjamin)*. UNED, Madrid, 1992.
- MALITZKAYA, X. “Los dos cuadros de Antonio Pereda en el Museo de Bellas Artes en Moscú”. *Archivo Español de Arte y Arquitectura*, tomo VIII, 1932, p. 201-202.
- MAÑARA, Miguel de. *Discurso de la verdad. Dedicado a la Alta Imperial Majestad de Dios*. S.N., Sevilla, 1961.
- MAÑAS NUÑEZ, Manuel. “Neoestoicismo español: el Broncense en Correas y Quevedo”. *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos* [en línea]. Vol. 23, n°2, 2003, p. 403-422. [Consulta: Enero 2013]. Disponible en:  
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=968941>
- MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. Ariel, Barcelona, 1998.
- MARAVALL, José Antonio. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Seminarios y Ediciones, Madrid, 1972.
- MARRADES MILLET, J. Y SÁNCHEZ DURÁ, N. *Mirar con cuidado: filosofía y escepticismo*. Departamento de metafísica y teoría del conocimiento de la Universidad de Valencia, Valencia, 1994.
- MARSET, Juan Carlos. “La estética del desengaño en la época de Alonso Cano”. En: *Alonso Cano y su época: Actas symposium internacional: Granada, 14-17 de febrero de 2002*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Granada, 2002, p. 207- 213.

- MARTI MANSO, José. *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid basados en la investigación de diversos archivos*. Leonardo Miñón, Valladolid, 1901.
- MARTIN GONZALEZ, J.J. “En torno al tema de la muerte en el arte español”. *Boletín del seminario de Estudios de Arte y arqueología*. Tomo 38, 1972, p. 267-285.
- MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. “Alonso Cano teólogo del arte. Imagen y pensamiento cristiano en el barroco español”. En: *Alonso Cano y su época: Actas symposium internacional: Granada, 14-17 de febrero de 2002*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Granada, 2002, p. 215-228.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1974.
- MONTAÑES FONTANELA, L. “Bodegones y vanidades del barroco español”. *Cuadernos de relojería*, nº13, 1957, p. 184-188.
- MORALES BORRERO, Manuel. “La vanidad del mundo en la poesía del Siglo de Oro”. En: *Revista agustiniana*, vol. 32, nº97, 1991, p. 79-122.
- MORALES SARAIVA, José. “Vanitas y petrarquismo en el soneto XXIII de Garcilaso de la Vega”. *Iberoromania: Zeitschrift für die Sprachen und literaturen von Spanien, Portugal und iberoamerika: revista para el estudio de las lenguas y literaturas de España, Portugal e Iberoamérica*, nº47, 1988, p. 47-71.
- MORÁN TAURINA, M. Y PORTÚS PÉREZ, J. *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*. Istmo, Madrid, 1997.
- NAVARRETE, B., ZAPATA, T., MARTINEZ, A. *Fuentes y modelos de la pintura barroca madrileña*. Arco libros, Madrid, 2008.
- NIEREMBERG, Juan Eusebio. *Diferencia entre lo temporal y lo eterno y crisol de desengaños*. Librería religiosa, Imprenta de Pablo Riera, Barcelona, 1862.
- OROBITG, Christine. “El sistema de las emociones: La melancolía en el siglo de oro español”. En: TAUSIET, María y AMELANG, James S. [eds.]. *Accidentes del alma: las emociones en la edad moderna*. Abada Editores, Madrid, 2009, p. 71-98.
- OROZCO DÍAZ, Emilio. *Lección permanente del barroco español*. Ateneo, Madrid, 1956.
- OROZCO DÍAZ, Emilio. *Temas del barroco: de poesía y pintura*. Universidad de Granada, Granada, 1989.
- PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura*. Cátedra, Madrid, 1990.

- PALMA MARTÍNEZ-BURGOS, G. “La meditación de la muerte en los penitentes de la pintura española del siglo de oro. Ascetas, melancólicos y místicos”. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, tomo 12, 1999, p. 149-172.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*. Aguilar, Madrid, 1947.
- PANOFSKY, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Alianza, Madrid, 2008.
- PANOFSKY, Erwin. *La Perspectiva com a forma simbòlica ; i altres assaigs de teoria de l'art*. Edicions 62, Barcelona, 1987.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *De pintura y de pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Alianza, Madrid, 1993.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Pintura barroca en España, 1600-1750*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1992.
- PFANDL, Ludwig. *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII: introducción al estudio del siglo de oro*. Araluce, Barcelona, 1942.
- *Pintura barroca española: guía*. Museo del Prado: Aldeasa, Madrid, 2001.
- PORTÚS, Javier. “Expresión y emociones en la pintura española del siglo de oro”. En: TAUSIET, Maria y AMELANG, James S. [eds.]. *Accidentes del alma: las emociones en la edad moderna*. Abada Editores, Madrid, 2009, p. 283-305.
- PORTÚS, Javier. *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Nerea, Guipúzcoa, 1999.
- POTVIN, Claudine. “La vanidad del mundo, ¿discurso religioso o político?. A propósito del *contemptus mundi* en el Cancionero de Baena”. En: KOSSOFF, A. David; KOSSOFF, Ruth H.; RIBBANS, Geoffrey; AMOR Y VÁZQUEZ, José [coord.]. *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 22-27 agosto 1983*. [en línea], vol.2, 1986, p. 467-476. [Consulta: abril 2012]. Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/08/aih\\_08\\_2\\_056.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/08/aih_08_2_056.pdf)
- QUEVEDO, Francisco de. *La cuna y la sepultura ; Doctrina moral*. Cátedra, Madrid, 2008.
- QUEVEDO, Francisco de. *Los sueños*. Cátedra, Madrid, 2003.
- QUIRÓS CASADO, A. “El tema del desengaño”. En: HEREDIA SORIANO, A. [ed.]. *Actas del V Seminario de Historia de la Filosofía Española*. Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 1988, p. 567-595.

- R. DE LA FLOR, Fernando. “La Sombra del *Eclesiastés* es alargada: “Vanitas” y deconstrucción de la idea de Mundo en la emblemática española hacia 1580”. En: ZAFRA, Rafael y AZANZA, José Javier [eds.]. *La emblemática en el arte y la literatura del siglo de oro*. Akal, Madrid, 2000, p. 337-352.
- R. DE LA FLOR, Fernando. *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Cátedra, Madrid, 2002.
- R. DE LA FLOR, Fernando. *Emblemas: lecturas de la imagen simbólica*. Alianza, Madrid, 1995.
- R. DE LA FLOR, Fernando. *Era melancólica: figuras del imaginario barroco*. Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2007.
- R. DE LA FLOR, Fernando. *Imago. La cultura visual y figurativa del barroco*. Abada Editores, Madrid, 2009.
- R. DE LA FLOR, Fernando. *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Biblioteca Nueva, Madrid, 1999.
- R. DE LA FLOR, Fernando. *Pasiones frías: secreto y disimulación en el barroco hispano*. Marcial Pons Historia, Madrid, 2005.
- RICO, F. “Los filósofos de Velázquez, o El Gran Teatro del Mundo”. *El Paseante*, nº18-19, 1991, p. 50-61.
- RIPA, Cesare. *Iconología*. Akal, Madrid, 2007.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. “El sueño de la vida y el triunfo de la muerte en la iconografía del barroco español”. *Boletín de arte*, nº13-14, 1992-1993, p. 7-30.
- ROSALES, Luis. *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*. Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1966.
- SANCHEZ CANTÓN, F.J. *Fuentes literarias para la historia del Arte español*. Junta para la ampliación de estudios e investigaciones científicas. Centro de estudios históricos, Madrid, 1934.
- SÁNCHEZ, Francisco. *Que nada se sabe*. Espasa-Calpe, Madrid, 1991.
- SARDUY, Severo. *Barroco*. Sudamericana, Buenos Aires, 1974.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Alianza, Madrid, 1981.
- *Speculum humanae vitae: imagen de la muerte en los inicios de la Europa moderna*. Museo de Belas Artes da Coruña, A Coruña, 1997.

- STOICHITA, Victor I. “Imagen y aparición en la pintura española del Siglo de Oro y en la devoción popular del Nuevo Mundo”. En: *Norba-arte* [en línea], nº12, 1992, p. 83-102. [Consulta: Diciembre 2012]. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=107460>
- STOICHITA, Victor I. *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Alianza Forma, Madrid, 1996.
- TERVARENT, G. de. *Atributos y símbolos en el arte profano*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 2002.
- TORMO, E. “Un gran pintor vallisoletano: Antonio de Pereda”. En: *Pintura, escultura y arquitectura en España*. Instituto Diego Velázquez de Arte y arqueología. Consejo superior de investigaciones científicas, Madrid, 1949, p. 247- 336.
- TRIADÓ TUR, Joan Ramon. *El bodegón en la pintura española del siglo XVII*. Edicions Universitat de Barcelona, Barcelona, 1982.
- URMENETA, F. de. “Directrices teológicas ante el arte sagrado y las teorías de Pacheco”. *Revista de ideas estéticas*, nº18, 1960, p. 237-249.
- URREA, J. “Antonio de Pereda nació en 1611”. *Archivo Español de Arte*, nº193, tomo XLIX, enero-marzo 1976, p. 336-338.
- URREA, J. “Noticias familiares del pintor Antonio de Pereda”. *Archivo Español de Arte*, nº269, tomo LXVIII, 1998, p. 80-82.
- VALDIVIESO, Enrique. “Francisco Palacios vs Antonio de Pereda”. *Ars Magazine*, año 2, nº3, julio-septiembre 2009, p. 54-58.
- VALDIVIESO, Enrique. *La pintura de Valladolid en el Siglo XVII*. Excma. Diputación provincial. Servicio de publicaciones Diputación de Valladolid, Valladolid, 1971.
- VALDIVIESO, Enrique. *Vanidades y desengaños en la pintura española en el siglo de oro*. Fundación de Apoyo a la historia del arte hispánico, Madrid, 2002.
- VALVERDE MADRID, José. “En el centenario del pintor Antonio de Pereda”. *Boletín de Bellas Artes*, época 2, nº6, 1978, p. 197-222.
- VALVERDE, José Maria. *El Barroco: una visión de conjunto*. Montesinos, Barcelona, 1985.
- VILANOVA, Antonio. “El tema del gran teatro del mundo”. *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* [en línea], vol. 23, 1950, p. 153-188. [Consulta: Diciembre 2012]. Disponible en:

<http://www.raco.cat/index.php/BoletinRABL/article/view/196634/269771>

- VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis. “Fuentes clásicas del pensamiento de *vanitas*”. En: ECHEVARRÍA, F. y MONTES, M.Y. [coord.]. *Actas del V encuentro de jóvenes investigadores: Historia antigua, edición nacional: Ideología, estrategias de definición y formas de relación social en el mundo antiguo*. Universidad Computense, Departamento de Historia Antigua, Madrid, 2006.
- VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis. ”Consideraciones sobre la vanitas en la emblemática española”. En: LOZANO BARTOLOZZI, Mº Mar et al. [coord.]. *Libros con arte: arte con libros*. Junta de Extremadura, Conserjería de Cultura y Turismo. Universidad de Extremadura, Cáceres, 2007.
- VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis. *Vanitas. Retórica visual de la mirada*. Encuentro, Madrid, 2011.
- V.V.A.A. *El siglo de oro de la pintura española*. Amigos del Museo del Prado y Biblioteca Mondadori, Madrid, 1991.
- V.V.A.A. *Los siglos del barroco*. Akal, Madrid, 1997.

Anexo. Imágenes.

[Figura 1]: *Hominem te esse cogita*, Juan de Borja, 1581.



[Figura 2]: *Bodegón con nueces*, Antonio de Pereda, 1634.



[Figura 3]: *Socorro de Génova*, Museo del Prado, 1634-35.



[Figura 4]: *Vanitas*, Kunsthistorisches Museum, Viena, 1634.



[Figura 5]: *San Jerónimo*, Museo del Prado, 1643.



[Figura 6]: *Bodegón de frutas*, Antonio de Pereda, Museo de Arte Antiga, Lisboa, 1651.



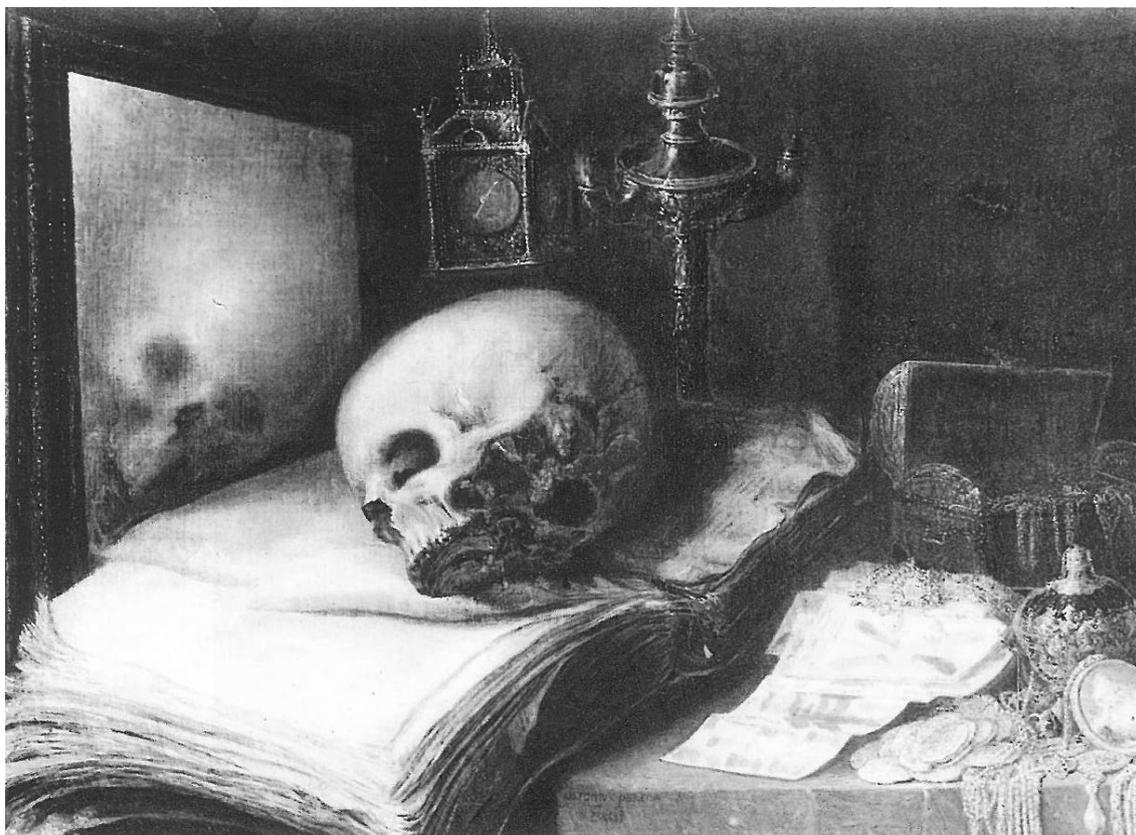
[Figura 7]: *San Jerónimo*, Antonio de Pereda, Depósito Particular, Vitoria, 1668.



[Figura 8]: *Vanitas*, Galería Uffizi, Florencia, c.1670.



[Figura 9]: *Vanitas con libros*, Colección Particular, Madrid, 1665.



[Figura 10]: *Vanitas*, Museo Provincial, Zaragoza, c.1660.



[Figura 11]: *San Guillermo de Aquitania*, Antonio de Pereda, Academia de San Fernando, Madrid, 1672.



[Figura 12]: *El sueño del caballero*, Francisco Palacios, Academia de San Fernando, Madrid.

