

El *ángel admonitorio* en las pinturas
de *vanidades* del Siglo de Oro.



Albert Juárez Díaz
Treball final de Grau
Universitat de Girona

2013-2014

INDICE.

JUSTIFICACIÓN.....	p.4
INTRODUCCIÓN. EUROPA, ARTE Y <i>VANITAS</i>	p.6
· Introducción. Consideraciones generales (p.6)	
· Precedentes literarios (p.8)	
· Precedentes pictóricos. Europa (p.8)	
· España, el siglo XVII, significado y cristalización del género (p.9)	
· Las <i>vanitas</i> , breve reflexión conclusiva (p.13)	
EL ÁNGEL ADMONITORIO.....	p.15
· El concepto alrededor de un subgénero de las <i>vanitas</i> (p.15)	
I <i>VANITAS</i> . ANTONIO DE PEREDA (VIENA).....	p.17
· Sobre el autor (p.17)	
· La <i>Vanitas</i> de Viena (p.18)	
· Conclusiones y dudas a día de hoy (p.21)	
· Esquema I (p.21)	
II <i>VANITAS</i> . Fco. VELÁZQUEZ VACA (VALLADOLID).....	p.22
· Sobre el autor (p.22)	
· La <i>Vanitas</i> del convento de san Quirce (p.23)	
· Conclusiones y dudas a día de hoy (p.25)	
· Esquema II (p.25)	
III <i>EL SUEÑO DEL CABALLERO</i> . Fco PALACIOS (MADRID).....	p.26
· El sueño del caballero (p.27)	
· ¿Pereda o Palacios? (p.28)	
· Origen y cronología del cuadro (p.31)	
· La conjetura del grabado (p.32)	
· Conclusiones y dudas a día de hoy (p.37)	
· Esquema III (p.37)	
IV <i>ALEGORÍA DE LA SALVACIÓN / ALEGORÍA DE LA VANIDAD</i> JUAN DE VALDÉS LEAL. (HARTFORD / YORK).....	p.38
· Sobre el autor (p.38)	
· Estilo (p.39)	
· <i>Alegoría de la Vanidad / Alegoría de la Salvación</i> (p.40)	
· Origen de la obra y posibles relaciones (p.41)	
· Conclusiones y dudas a día de hoy (p.43)	
· Esquema IV (p.44)	
V <i>VANITAS</i> . ANTONIO DE PEREDA (FLORENCIA).....	p.45
· La última <i>vanitas</i> (p.45)	
· ¿Obra de síntesis? (p.47)	
· Conclusiones y dudas a día de hoy (p.49)	
· Esquema V (p.50)	
CONCLUSIONES.....	p.52
BIBLIOGRAFIA.....	p.55

JUSTIFICACION.

Con el propósito de ser sincero, decir que el presente estudio no luce un esquema demasiado complejo en sí mismo: se analizarán seis obras de cuatro autores en una franja temporal acotada que va desde 1634 a 1670 y que han sido compuestas en un territorio de abarque relativamente sencillo (Madrid, Valladolid y Sevilla). Sobre este esquema bosquejaremos, en la medida de lo posible, una teoría factible que permita formular una o más relaciones entre los cuadros, aunándolos de forma precisa y no únicamente como relativos a un género global y, por global, a menudo, borrascoso. Con la intención de sostener nuestra especulación, partiremos de un análisis riguroso de las múltiples teorías y estudios generados en torno a dichas pinturas y nos afirmaremos en las bases historiográficas pertinentes.

A fin de aseverar nuestra hipótesis y dejar clara la metodología empleada para su formulación, hemos creído necesario hacer una introducción sobre el género de las *vanitas*, —así como el movimiento sobre el cual se ampara y articula— y dedicar unas palabras al contexto sociocultural de la Península. Obviamente, a pesar de tener por estudio un campo tan focalizado, ni siquiera en esta introducción primera podrán dejarse de lado obras europeas que resultan trascendentales para la gestación del género, ni podremos dejar de hacer un recorrido por el movimiento literario e ideológico de la época puesto que son en sí mismos la esencia primitiva de la casuística de la temática; por esta misma razón, resulta relevante hacer mención al pensamiento religioso, sobre todo calvinista pero, aunque parezca paradójico, también inserto en el arte bajo el paraguas de la Iglesia Contrarreformista.

Una vez trabado el contexto sobre el que aparecen nuestras obras, el trabajo entrará en vereda y se centrará en el subgénero de las vanidades propiamente y, específicamente, en la categoría del *ángel admonitor*. Obviando la mera descripción superficial —ya con respecto al carácter físico del cuadro, ya con respecto a la información casual del mismo— nuestro discurso estará enfocado en relacionar las obras y tendrá por único fin sondear todo aquello expuesto en los recientes estudios que insinúe, proponga o mencione la correspondencia que puede haber entre ellas. La intención no es otra que demostrar una máxima típica del arte, indagar en las relaciones que hay entre artistas y obras, observar cómo a pesar de los muchos kilómetros que separaban los diversos núcleos artísticos y de los diferentes estilos que surgían en ellos, los artistas estaban más cerca de lo que parecía en la forma que tenían de hacer circular sus obras y en la forma de adaptar el gusto a los motivos externos. En este caso y como se verá seguidamente, creo que hay suficientes motivos para convencernos de que los artistas no eran ajenos al mundo que los rodeaba y sus órbitas intelectuales; muy por el contrario, en muchos casos, entraban en contacto con otras órbitas y las interiorizaban. ¿De qué modo? Esta pregunta entre otras será la que respondamos en el presente estudio, ya no tanto estableciendo una/s vía/s concretas sino dejando claro, una vez más, que existen esas vías; caminos de conocimiento, de contacto y de relaciones.

Por intentar dilucidar este recorrido, se ha creído conveniente estructurar los hechos de forma cronológica por motivos evidentes: el discurso empieza desde el que se ha creído es el autor y cuadro originario del género y, a partir de ahí, se ha avanzado diacrónicamente de una obra a otra estableciendo una relación y evolución progresivas. Como ya hemos adelantado, esta formulación parte de las ideas que, desde 1919 aproximadamente, han ido poniendo de manifiesto diversos historiadores y estudiosos de la materia y nos han permitido crear un esquema al final de cada obra que servirá para trazar una línea de posibilidades; crear un puente más visual e intuitivo entre éstas.

En este sentido no inventamos nada; los esquemas son propios pero, si seguimos atentamente el comentario de la obra, todo está justificado y cimentado de forma precisa en los verdaderos expertos en el género. Por otro lado, hay apartados y comentarios que nacen desde lo más personal e ingenuo en mi siempre latente curiosidad de estudiante y que espero sean analizados teniendo en cuenta mi experiencia en la historia del arte y en el género.

A estas alturas, poco más hay que añadir. Lo realmente importante se encuentra en las siguientes páginas en las que hay menos horas de trabajo, casi, que de emoción; todo nace bajo el fruto de rebuscar en libros antiguos y modernos en los que uno surge henchido de contradicciones, teorías descartadas, dudas, especulaciones y con un cierto regusto en la boca de impotencia por aquello que no se puede demostrar. Todo lo he hecho, sino mío, parte de mí y ha sido filtrado con la intención de crear un trabajo lo más personal posible, siempre bajo el máximo rigor, crítico y científico, e intentado aportar un pequeño grano de arena al género que, sinceramente, ha ido descuidándose con los años a pesar de la fama que gozó a finales del siglo pasado y principios de éste.

INTRODUCCION. EUROPA, ARTE Y VANITAS.

Introducción. Consideraciones generales.

Resulta menester, en un principio y debido a la vasta complejidad del conocido como Siglo de Oro de las letras y las humanidades, hacer aclaración de varios aspectos considerables que tienen que ver o irradian su influencia sobre el arte español áureo. Por tal razón, este apartado se centrará en aspectos tanto socioculturales como artísticos que se consideran básicos para la creación del pensamiento en torno a la vanidad y que generaron una serie de obras de diverso carácter al respecto. Obviamente, es posible que muchas ideas queden en el tintero si tenemos en cuenta que el largo y fértil siglo XVII no es sino un conjunto de movimientos y acciones que nos resultan imposibles de analizar desde un trabajo tan acotado y desde una serie de obras tan específicas; no obstante, ya existen abundantes estudios concretos que profundizan en la materia y que serán los que tengamos en cuenta a la hora de abordar nuestro género. El submundo a tratar se incide en las postrimerías del primer tercio del siglo XVII hasta mitades de siglo, coincidiendo políticamente —y prácticamente en su totalidad— con el reinado de Felipe IV (1621-1662) y con parte del gobierno de Carlos II (1655-1700) aunque no debemos olvidar que gran parte del género que enmarcamos como *vanidades* ya se gestaba, de manera clara, sobre todo en el ámbito literario e intelectual, durante el reinado de Felipe III (1598-1621).

De toda la producción del Siglo de Oro es posiblemente el siglo XVII el que presenta una homogeneización más sólida¹ en el ámbito de la pintura; a pesar de sus matices, su diversidad de procesos y sus diferentes influencias, siempre encontramos un denominador común: sobrada calidad para enfrentarse al arte europeo. Algunos de los autores más importantes de *vanidades*, don Antonio de Pereda y Salgado, Juan de Valdés o Andrés Deleito —entre otros—, se insertan dentro de la segunda generación conocida como el apogeo de la pintura, que gira alrededor de dos grandes focos de producción, siendo éstos Madrid y Sevilla, y que, a pesar de su notable calidad demostrada, son autores siempre ensombrecidos por las espléndidas figuras contemporáneas de Velázquez, Murillo o Ribera, y que se mueven en la órbita de las instituciones religiosas o hermandades, en géneros menores y con una clientela noble de menor alcurnia y clientes privados. Por un lado, Madrid, sede de la Corte, era el centro artístico más activo y operaba como polo de atracción para artistas de toda España y fuera de ella, dando origen así a la que podríamos llamar "escuela madrileña. Por otro lado, Sevilla, a su vez, resultó ser el segundo punto de mayor actividad, apoyado en una vieja tradición artística y cultural basada, sobre todo, en los principios intelectuales procedentes de otros focos europeos con los que mantenía buena comunicación, no obstante, filtrados por un severo y riguroso sentido de lo religioso² que origina la creación de la conocida como Academia sevillana. Como género, se entiende que las pinturas de *vanidades* tienen su raíz en el *bodegón español*, en la calidad del cual se sustenta su más que justificada fama actual. Inserto en dicho género encontramos, según Pérez Sánchez, cualquier pintura de objetos inanimados: flores, frutas, objetos y animales sin vida (o no), acompañados a veces por algún personaje humano. Ven la luz, en la etapa dorada española, unas obras de una sensibilidad humilde y grave, profunda e impregnada de un sentimiento casi religioso y con una disposición de elementos tal, que es inevitable pensar en la influencia que tuvo sobre ellas la mentalidad ascética y los movimientos relacionados con el carácter reflexivo y penitente nutridos, en buena parte, desde los círculos de las órdenes

1. Al respecto, véase cap.: INTRODUCCIÓN (pàg. 3) en: GALLEGO, Julián. *Visión y Símbolos en la Pintura Española del Siglo de Oro*. ed. Aguilar. Madrid, 1972.

2. cap. INTRODUCCIÓN en: PÉREZ, SÁNCHEZ, Alfonso. *Pintura Barroca en España 1600 - 1750*. ed. Cátedra. Madrid, 2010.

eclesiásticas. No hay lugar aquí para mencionar las bondades y virtudes de este género, sin embargo, es evidente que las conocidas como *vanitas* forman parte de este sector explícito y casi autónomo que traduce pictóricamente los tópicos del pensamiento ascético de los predicadores como la fugacidad de las glorias del mundo y la caducidad de la belleza, la riqueza o el poder, aspectos siempre perecederos y condenados al inexorable dominio del tiempo y la muerte. Esta ruptura de las *vanitas* como género independiente del bodegón se producirá bajo el efecto que, según Peter Cherry³, resulta prácticamente intrínseco en el género ya que, en la pintura de naturalezas muertas, por influencia de la pintura holandesa y flamenca —que son no menos que la cuna del género—, los artistas se veían abocados hacia el carácter "idealizador" del objeto, transfiriendo la idea de inmortalidad y belleza.

El rompimiento de la expresión perfecta del asunto representado sólo se puede justificar si éste contiene un mensaje instructivo o una lección moral que, en el caso de las *vanitas*, podemos resumir en tres pilares básicos de manera somera: en primer lugar nos encontramos la idea de que la vida es únicamente una transición y, en extensión, que ésta es no sólo pasajera sino fugaz; en segundo lugar que todo aquello adquirible —ya sea material o inmaterial— es irrelevante; y en tercer y último lugar, que el hombre ha de actuar siempre con el objetivo de preparar su alma para superar el Juicio y lograr así la Eternidad. Ahora bien, ¿son las *vanitas* un producto marginal de ciertas clases eclesiásticas, fruto de ciertos movimientos del pensamiento de un sector menor de la sociedad o, por el contrario, abarca un mayor abanico social? A vuela pluma y desde una visión retrospectiva, la respuesta es que, evidentemente, la vanidad era un concepto de vasto calado en todos los niveles de la sociedad. Se hace patente, si consultamos diversos estudios sobre el tema, cómo el declive del gran imperio de los Austrias y la notoria crisis política y económica, generaron un profundo pesimismo existencial; pesimismo al cual no le faltó el debido empuje de la Iglesia que encontró en dicha decadencia el apoyo perfecto sobre el cual sustentar su mensaje: todo en este mundo es perecedero y sólo el reino de Dios es eterno⁴. En este aspecto, la maquinaria de producción literaria se sirvió de fuentes ya grecorromanas y cristianas —muchas de ellas con sus raíces en el senequismo— que inciden en la idea de la dicotomía entre la vida y la muerte. No es extraño, pues, que el ámbito pictórico recogiese estas ideas y mostrase así un repertorio ideológico que, como apunta Valdivieso, '*indica la necesidad de despreciar el dinero, la sabiduría, la gloria militar y el poder político y eclesial, formulándose también la idea de que ante la muerte, son idénticos los humildes y los poderosos*'. Aunque en primera instancia pueda parecernos que el mundo de la vanidad se tiñe de un carácter profundamente negativo, en lo que realmente se sustenta la literatura y la pintura barroca es en la idea de que el hombre cristiano ha de llevar una existencia dedicada a la oración, la castidad y la penitencia; existe pues una promesa en el método, una expectativa de salvación ante lo inevitable. Las *vanitas*, al fin y al cabo, son avisos y, en líneas generales, indican que no todo es baladí, que hay un resquicio de esperanza; por lo tanto, conserva su mensaje implícito un carácter positivo. Esta idea queda fielmente recogida por Cherry: '*Aunque estas obras eran, indudablemente, melancólicas, no pretendían ser pesimistas ya que el 'desengaño' conducía al conocimiento, el arrepentimiento y finalmente a la salvación*'⁵. Ahora que se ha desgranado a base de retazos lo que es una *vanitas* y se ha contextualizado socioculturalmente el concepto, es importante antes de seguir profundizando en la materia hacer mención de las fuentes literarias y pictóricas europeas de las que se nutre.

3. CHERRY, Peter. *Arte y Naturaleza: El Bodegón Español en el Siglo de Oro*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico. Madrid, 1959. Especialmente el capítulo: *El Bodegón en España / El concepto de Vanitas*.

4. Sigue las ideas de: VALDIVIESO, Enrique. *Vanidades y Desengaños en la Pintura Española del Siglo de Oro*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico. Madrid, 2002. Especialmente: *Proemio / Introducción*. (pp. 11-30)

5. *Op. cit.* CHERRY, Peter. 1959.

Precedentes literarios.

Siguiendo las ideas expuestas anteriormente y la línea intelectual del contexto cultural, es indispensable analizar el nacimiento ideológico de la *vanidad* sobre las fuentes textuales. De entrada, todos los estudios sugieren, como máxima del género, la cita que inicia el Eclesiastés⁶ y que encontramos diseminada a lo largo del texto: *vanitas vanitatum omnia vanitas*⁷. Tal y como indica Veca⁸, el término hebreo correspondiente a *Vanitas* ('hével') tendría el significado en nuestra lengua de 'humo' o 'vapor' y se remarcaría así la inconsistencia del hombre, el cual debe aferrarse a la esperanza de resurrección consciente de la inevitabilidad del transcurrir del tiempo; en otras palabras, el tiempo es lo único inmutable y, a su vez, es la fuerza devastadora que todo lo transforma.

La Antigüedad ya nos proporciona ideas relacionadas con el tema: Homero, Plinio, pero sobre todo Cicerón, Virgilio y Horacio, constituirán la raíz de esta imágen y/o temática que será más tarde retomada durante el medioevo y que se verá recrudescida por la evidente fragilidad de la vida de aquellos momentos en los que imperó la idea de que la muerte triunfa sobre todo y no hay más remedio que acogerse a la esperanza de un futuro mejor. No olvidemos que la época medieval es la época de la Danza Macabra⁹ y la presencia del esqueleto andante que iguala a todo hombre sin importar su clase social y que es, igualmente, la época en la que las figuras patriarcales de la santa Iglesia como san Agustín o san Jerónimo crearon textos exegéticos haciendo apología del rechazo y desprecio de aquello terrenal y caduco junto con obras como *Vers de la mort* de Hélinant de Froidmont (c.a.1197) o el *Libro de miseria de omne* del Mester de Clerecía (p.m.s XIV). Posteriormente, los hombres del siglo XV y XVI suavizaron la visión de la muerte y la vanidad, aunque continuará patente la idea asaltante y sorpresiva de la muerte como ente intangible que nos acecha, llegando ésta, a menudo, cuando uno menos lo espera¹⁰ o también en la idea de la transitoriedad de las edades que deja su huella en la inevitable corruptibilidad del cuerpo¹¹. Por este lado se destaca el *trenos* de Manrique en las '*Coplas por la muerte de su padre*' (c.a.1476) o el poema de Juan de Mena (1411-1456) *Razonamiento que hace con la muerte* donde este mantiene un diálogo con ella¹².

Precedentes pictóricos.

Así pues, la pléyade de textos creados a lo largo de los siglos —de los cuales aquí se han mencionado una nimia parte— dan origen a las primeras representaciones pictóricas¹³ donde se destaca la calavera apoyada en una piedra en una de las puertas de cierre del *tríptico Braque*

6. Biblia, Antiguo Testamento, dentro del grupo de los conocidos como *Libros Sapenciales*.

7. "*Vanidad de vanidades, dijo el Cohelet; vanidad de vanidades; todo es vanidad*" [Eclesiastés 1:1]

8. VECA, Alberto. *Vanitas: Il Simbolismo del Tempo*. Galleria Lorenzelli. Bergamo, 1981. Especialmente el capítulo: *Vanitas e Letteratura*. (pág.17 y ss.)

9. Se conserva en el Escorial el manuscrito *Danza General de la Muerte* (compuesto a principios del siglo XV) y que tendrá muchas obras derivantes de ella y de autores conocidos a lo largo de los años.

10. Un ejemplo es el grabado de Dürero conocido como *La mort i el lansquenet*' (c.1510. Bibliothèque nationale de France, Paris) donde la muerte sorprende a figuras solitarias o enamorados, un tema recurrente y que substituyó a la danza de la muerte. Se puede consultar en: *Dürer a les col·leccions franceses*. Fundació Caixa Catalunya. Cataluña, 1998.

11. Un ejemplo claro es la cuadro de Hans Baldung '*Las tres edades y la muerte*' (c.1540. Prado)

12. MEDINA-BOCOS, Amparo. *Temas Generales en la Literatura Española*. Akal. Madrid, 1991. Especialmente capítulo 2: *Acerca de la muerte*.

13. Este apartado se remite en gran parte a VALDIVIESO, Enrique. 2002. *El origen de la pintura de Vanitas*. (pp. 21-26)

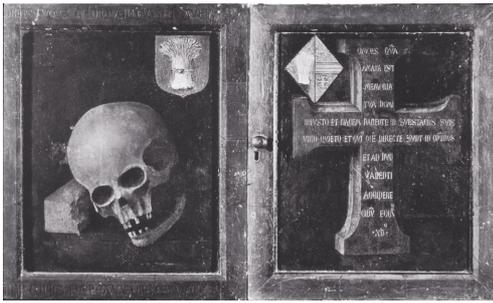


Imagen 1. Triptico Braque.

(Louvre, 1450) [imagen 1] de Roger van der Weyden considerándose ésta como la primera *vanitas* entendida como género, que se alimenta de los textos del *Ars moriendi*, obras literarias interconectadas y de justificada fama por toda Europa en la primera mitad del siglo XV. Junto a ésta, otras de corte similar aparecerán por Europa como el *Triptico de la Redención* (Estrasburgo, 1490) [imagen 2] de Hans Memling donde el autor profundiza en el concepto de la vanidad y lo efímero de todo lo humano así como de la propia belleza; belleza aquí representada por

la mujer desnuda que se mira en un espejo. Años más tarde, pero siguiendo la línea de Weyden y Memling, Jan Gossaert representa un cráneo con la mandíbula desplazada en una de las puertas del *Díptico Carondelet* (Louvre, 1517) [imagen 3] acompañada además de una filacteria en la parte superior que recoge una frase de san Jeronimo arguyendo que aquel que tiene siempre presente la muerte, lo desprecia todo fácilmente. Aproximadamente tres años más tarde, Jan Swart otra vez en la parte externa de un *Díptico* (colección particular, 1520) [imagen 4] aparece un nicho donde reposa una calavera con un reloj de arena encima de la cabeza y dos tibias cruzadas y adjunta una frase del *Eclesiastés* donde impele al conocimiento de que, recordar la muerte, evita el pecado. Recuérdate que las alusiones al tiempo y su comunión con la muerte son, con seguridad, el tema más recurrente en la representación de la vanidad.



Imagen 2. Triptico de la Redención.



Imagen 3. Díptico Carondelet.

La figuración de cráneos adjuntos a un texto se tornará popular en toda Europa a lo largo del siglo XV y XVI; un caso magnífico son las dos *Vanitas* creadas por el pintor Bartolomeo de Bruyn en la primera mitad del siglo XVI (Rijksmuseum Kröller-Müller y Hermitage museum) [imagen 5] donde la primera sostiene una vela apagada, símbolo de que la muerte ha llegado, y la acompaña una hoja con palabras de Lucrecio recordando que la muerte todo lo descompone, ella es el último límite de las cosas. Por último, basta decir que la tipología de *vanitas* se irá enriqueciendo y evolucionando a lo largo de los años en composiciones

más complejas, significados y mensajes morales de carácter más críptico y profundo y hasta la inclusión de elementos vivos, como animales o figuras, sobre todo en la escuela alemana y flamenca. No obstante, donde adquirirá su auténtico esplendor como género, sin duda, será en España a lo largo del fecundo siglo XVII.

España, el siglo XVII, significado y cristalización del género.

Como se ha mencionado a pinceladas al inicio, en España, sin duda la *vanitas* se desarrolla bajo el influjo de las pinturas holandesas y flamencas, pero pronto se desmarcará adquiriendo unas características propias y absolutamente originales con respecto a los otros países europeos. Se justifica, como causa, el fuerte dogmatismo religioso y la exacerbada ideología religiosa imperante y envolvente en todos los sustratos de la sociedad española y que se manifiesta, en gran medida,

bajo una gran expresividad tanto literaria como artística que permite que la *vanitas* se convierta en un género asimilable y comprensible para los habitantes de la península; hecho que procura una mayor demanda de obras y que, en extensión, se acrecentara su fama. Basta recordar la influencia que Trento produjo en el arte español en su intento de reconducir la plástica al servicio del refuerzo dogmático, aspirando a una mayor profundidad en el mensaje religioso y donde los límites de la contención se ponen a prueba. Orozco¹⁴ sugiere que, bajo la influencia de los preceptos tridentinos, se espera del arte y del artista '*que por medio de las imágenes y pinturas no sólo se instruya y confirme al pueblo, recordándole los artículos de la fe, sino, además, moverle a la gratitud ante el milagro y beneficios recibidos, ofrecerles el ejemplo a seguir y, sobre todo, excitarle a adorar y amar a Dios*'. Mencionamos este fragmento porque, no cabe duda, el arte barroco de la época —resumiendo mucho— era un arte interpelativo entre la obra y la sensibilidad propia del espectador; un arte lleno de mensajes que refuerzan los cimientos de la fe cristiana y que trata de enseñar al ciudadano diversas conductas y actitudes morales, ya sea para con la sociedad como para con la santa Iglesia y con Dios. Por ende, las *vanitas* —con su ya citado mensaje moral y su simbología—no tenían una papel baladí en este proyecto. Además, si tenemos en cuenta que el movimiento contrarreformista alentaba contra la divinización renacentista del hombre, nada mejor que una pintura de *vanitas* para recordarle *quia pulvis es et in pulverem reverteris*. Aún así, no hay que emitir un juicio mecanicista que abogue por la idea negativista de la condición humana producida desde Trento ya que, a su vez, se alentaba la belleza y humildad pura de aquello que está envuelto por la materia corruptible; es decir, no creaba ideales humanos pero hacía apología de aquello extraordinario como la capacidad de penitencia, la fe incorruptible o la humanidad cristiana y defendía acérrimamente el alma humana e individual como algo tangible, sobre todo en su relación con el Creador.

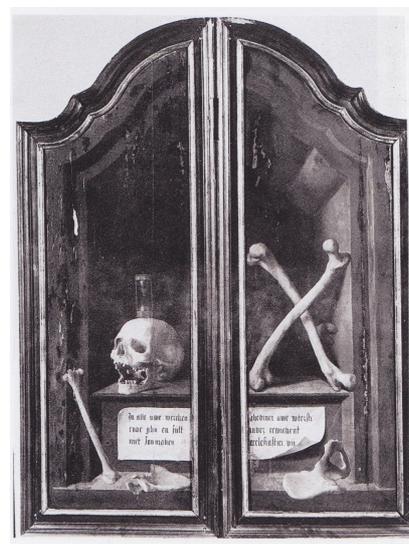


Imagen 4. Diptico (de Swart).

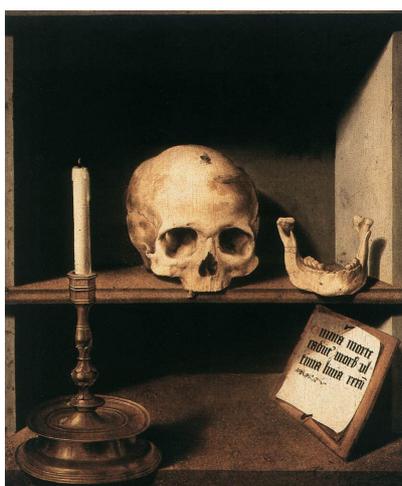


Imagen 5. Vanitas.

Por otro lado, es la época en la cual el ser humano —como demuestra la actitud de la mayoría de poetas y pintores— empieza a tener consciencia del tiempo como concepto, a meditar sobre la implacabilidad e importancia de su fuerza y, precisamente en el esfuerzo de agudizar este concepto intangible, se creará uno de los rincones donde la plástica se volverá más reflexiva, donde se desarrollarán y alimentarán, como leña al fuego, nociones como el sentimiento de desengaño y la fugacidad del tiempo. “*Tú eres, tiempo, el que te quedas, / y yo soy el que me voy*” dijo Góngora¹⁵. La campaña de Trento por hacer patente, por acercar a la realidad del ser humano corriente, la intangibilidad y bastedad de lo Eterno del reino de Dios, producirá que éste, a su vez, sea más consciente de lo concreto, finito y transitorio de nuestra existencia. Es inevitable pensar que, inserto en este caldo de cultivo, el hombre corriente se sintiera en muchas ocasiones ya no pequeño, sino

14. OROZCO, Díaz, Emilio. *Temas del Barroco: de poesía y pintura*. (edición facsimil). Universidad de Granada. Granada, 1989. Especialmente: *Trento y el Arte*.

15. Fragmento de *Por las Estrellas*. En: *Medida del tiempo por diferentes relojes* (Décimas satíricas). OROZCO, Díaz, Emilio. *Introducción a Góngora*. ed. Crítica. Barcelona, 1984.

insignificante; más aún cuando la situación social y política mostraban un paisaje sórdido y un futuro incierto. Maravall¹⁶ cita a Panofsky¹⁷ el cual expone: “*Nunca otro período como el del Barroco se mostró más obseso por la profundidad y la inmensidad, el horror y la sublimidad del concepto del tiempo*”.

José Antonio Maravall¹⁸ resulta revelador y altamente recomendable a la hora de entender los diversos factores socioculturales que, en su *melange*, componen aquello que entendemos como *Cultura Barroca*. Aúna indefectiblemente política y poder para examinar la sociedad con perspectiva y resalta que, en sumo grado, la época estaba inmersa en un período de crisis social que condujo al pueblo a tomar conciencia de sí mismo, surgiendo así dos posturas confrontadas —posturas más liberales y posturas más conservadoras— donde las primeras fueron reprimidas por el eslabón dominante y cúpula de la jerarquía social: la monarquía. Dicha represión política —y psicológica— afirmada en el poder estamental y militar, facilita la aparición de un estado de ánimo generalizadamente pesimista al que hay que sumarle, como ya hemos dicho, el factor de necesidad económica que afectaba en su mayoría a las clases más bajas. Citando a Maravall¹⁹: “*La consciencia social de crisis que pesa sobre los hombres en la primera mitad del siglo XVII suscita una visión del mundo en la que se halla su expresión el desorden íntimo bajo el que las mentes de esa época se sienten anegadas. Son unos hombres tristes. Es cierto que se difunde un pesimismo inspirado por las calamidades que durante varias décadas se van a suceder*”. No obstante esta postura taciturna, ya se ha resaltado con anterioridad la existencia de un binomio intrínseco al Barroco y, sobre este telón oscuro del mundo del diecisiete, pestañean pequeños focos de luz que no terminan de cubrir la tenebrosidad pero que la completan; en otras palabras: “*el carácter de Fiesta que el Barroco ofrece no elimina el fondo de acritud y de melancolía, de pesimismo y desengaño, como nos demuestra la obra de un Calderón. El barroco vive esta contradicción, relacionándola con su no menos contradictoria experiencia del mundo bajo la forma de una extremada polarización en risa y llanto*”. Como igualmente se ha mencionado más arriba, Trento intentaba poner en vereda las ínfulas de la condición humana y, para conseguirlo, sobre todo con el respaldo de la Iglesia, se operó sobre resortes psicológicos, trabajando en la sensibilidad humana, despertando un interés morbosamente extraño por la muerte. De esta manera, las directrices teológicas impuestas entonces y dirigidas hacia los sentimientos acentuaban el drama cotidiano que se vivía y ponían en juego la noción misma de la existencia humana. El espectáculo de la muerte, el cráneo y el esqueleto como elementos iconográficos, se convierten en una dura advertencia para el hombre²⁰. Ya he citado en líneas anteriores la importancia del hombre barroco a la hora de abordar ideas tan abstractas como la del tiempo siendo ésta —en mi opinión— la columna vertebral de las *vanitas*, sobre todo en lo respectivo a su fugacidad, de la cual los hombres mostraban nueva conciencia en sus obras; escribía Lope: *mi vida va volando, el tiempo corre*²¹. A esta noción le sucede el sentimiento de desengaño, pero no un desengaño pasivo, sino un desilusión a la que es necesario ponerle lógica. La realidad ya no es la medida de las cosas; el mundo es sueño y ficción y, si la vida es desengaño, no menos hay que entenderla como tal y no dejarnos sorprender por ello. A esta actitud de afrontar la desilusión, adecuarse a la situación y adaptar nuestro modo de

16. MARAVALL, José Antonio. *La Cultura del Barroco*. Ariel. Madrid. 1975. (pág.381)

17. PANOFSKI, Erwin. *Estudios sobre Iconología*. Alianza. Madrid, 1972.

18. *Op. cit.* MARAVALL, José Antonio. 1975.

19. MARAVALL, José Antonio, 1975. Apartado: *Elementos de una cosmovisión Barroca / La imagen del mundo y del hombre*. (pág.307 y ss.)

20. MARAVALL, José Antonio, 1975. En la página 338 de la edición citada menciona: “*La atracción por lo macabro podía estar en relación con el endurecimiento de la función represiva que la Europa barroca conoce con el absolutismo monárquico, con la intolerancia religiosa que lo inspira y a cuyo servicio se pone*”.

21. Fragmento del poema *Desde que viene la rosada Aurora*. En PENAS, Ibáñez, A. *Lope de Vega. Estudio crítico*. Ed. Eneida. Madrid, 2004.

comportarnos a la realidad que nos ha tocado, postulaban escritores y ascéticos y, de esta misma realidad, se hacían eco las *vanitas* como un producto más, como las palabras de los poetas que intentaban plasmar la desilusión, entender lo efímero de esta existencia y, como dice Calderón: *de vivir atento al desengaño*²².

De esta manera, siendo el producto artístico objeto histórico, que la *Vanitas* se debe al sentir generalizado de la sociedad resulta evidente. De forma paralela funciona la literatura; haciéndose partícipe de lo que ocurre en su derredor, formándose como eco de la mentalidad de su pueblo y de un latente sentir religioso que, en suma, dará a luz toda una serie de obras escritas que bien podrían tener —como se ha demostrado en muchos casos— su trasunto en las pinturas de desengaños. No son pocos los textos que hacen referencia a la vanidad y los hay de diversas tipologías y por mano de autores de estamentos y categorías sociales diversas, hecho que demuestra hasta qué punto la noción de lo efímero era presente en la península y cuán importante es la confluencia entre la literatura y el arte pictórico. Es imperante, entonces, hacer mención de algunas de las obras icónicas que, en mayor o menor grado, ponen énfasis en la muerte, con reflexiones que resultan, a veces, morbosas y perturbadoras. El fundador del colegio de Santa María de Jesús (Sevilla), Rodrigo Fernández Santaella, habla de la muerte de forma recurrente en *El Arte de bien morir* (hacia 1500) y entiende la misma como un síntoma de libertad donde la vida es únicamente un mero tránsito. El santificado don Ignacio de Loyola, fundador de la famosa Compañía de Jesús, discurre sobre la muerte y su inevitabilidad en sus *Ejercicios Espirituales* (1522), así como de la corrupción del cuerpo. Por otro lado, la pobreza que sufrió en su infancia y su gran devoción cristiana de ayuda al prójimo, llevaron a Fray Luís de Granada a escribir el *Libro de la oración y la meditación* (1554) donde habla de forma extendida sobre las miserias de la vida, de su brevedad y fragilidad, mientras desprecia las futilidades de las glorias terrenales. Es ésta última, verdaderamente, una obra muy completa pues también se concentra en hablar sobre el carácter corruptible del cuerpo y la destrucción inevitable de todo lo material. Con todo, es Fray Diego de Estella quien más amplía el tema en un contexto marcadamente social en su *Tratado de la vanidad del mundo* (1552) en el cual, además, se deleita castigando la arrogancia de aquellos que poseen riquezas y se dejan llevar por instintos primarios como la codicia, la venganza o el egoísmo.

Ya en el siglo XVII, el jesuita Padre Luís de la Puente escribirá las *Meditaciones espirituales* (1605) donde hace una profunda reflexión del proceso de la muerte, del juicio y la gloria, lo que se conoce como las Postrimerías (el final de la vida) y los Novísimos (lo que sucede después de la muerte). El Padre Luís advierte, de manera continuada, la espontaneidad con que ésta llega y la necesidad, por ende, de estar siempre libres de culpa. La única preocupación del hombre ha de ser la salvación de su alma y, para ello, recuerda el sinsentido que es acumular posesiones y adquirir fama en vida puesto que la muerte todo lo borra y destruye. Para terminar de convencer al lector de que el hombre ha de estar en constante constricción, describe en su libro la condenación y los horrores del infierno, así como hace un retrato de los placeres del Cielo. No obstante es el escrito más importante del XVII, casi con toda seguridad dada su relación directa con la pareja de *Vanitas* más famosa de la historia del arte es el famoso *Discurso de la Verdad* (1671) de Miguel de Mañara. Mañara, después de una vida disipada y tras una serie de desgracias, dio un profundo giro hacia la humildad y la entrega de su alma a Dios e intentó aleccionar con esta obra a los integrantes de la Hermandad de la Santísima Caridad de Sevilla de la que acabó siendo Hermano Mayor y donde se encargaban de dar salta sepultura a los muertos que nadie reclamaba. La obra del sevillano rezuma ideas morales sobre que el hombre ha de estar constantemente al cuidado de la salvación de su alma y debe despreciar todo aquello que sea adquirible en esta vida; somos polvo, todo lo existente en este mundo lo es, y nuestro cuerpo será roído por gusanos y alimañas. No hace falta leer su obra para entender a Mañara, baste con contemplar los *Jeroglíficos de las Postrimerías (in situ, Hospital de la Caridad de Sevilla. 1670)* de Valdés Leal, pues parten de las ideas del caballero y son el

22. MARAVALL, José Antonio, 1975. (pàg. 410-411 y ss).

ejemplo más magnífico de la idea de la vanidad y la muerte. Mencionados estos autores, se hace patente el interés de la Iglesia por crear un mensaje propagandístico basado en la salvación del alma y los aspectos relacionados con la muerte que, en la mayoría de casos, le sirvieron para dominar al resto de clases sociales; en otras palabras, la Iglesia era la voz que garantizaba, mediante una serie de directrices, la salvación que todo hombre esperaba²³.

Por último, es menester mencionar la existencia de toda una pléyade de autores e intelectuales que trataron el tema fuera del ámbito escolástico desde la segunda mitad del XVI hasta la primera mitad del XVII. Francisco de Quevedo (seguido de cerca por Baltasar Gracián), con seguridad, fue el autor que más desarrolló la temática, ya no únicamente en muchas de sus poesías, sino en obras completas en las que se destaca *La cuna y la sepultura para el conocimiento propio y el desengaño de las cosas ajenas* (1634) donde recurre, en una mezcla de estoicismo, senequismo y doctrinas cristianas, a una reflexión sobre la vanidad y el desengaño de las cosas mundanas. El poeta Gabriel Bocangel también habla sobre la vanidad en muchas de sus composiciones. Asimismo por el XVII resonaba como un eco sobre los tablados: *¿Quién por vanagloria humana, / pierde una divina gloria?* desde la boca de un tal Segismundo en *La vida es sueño* (1635) de Calderón de la Barca; obra que, sin poder demostrarlo acérrimamente, ha sido hartamente reconocida como fuente de algunas *Vanitas* y que tuvo que ser influyente, sin duda, así por la fama que adquirió en su tiempo como por estar cuajada de reflexiones sobre el desengaño y la ilusión de forma maestra. Por otro lado, Luís de Góngora, con sonetos tales como *De la brevedad engañosa de la vida*, nos habla de cómo la vida se desgasta y consume con el constante arañar de los minutos, las horas y los días.

No extraña este efecto recíproco entre los literatos y los artistas donde los unos se embeben de la imagería de los otros y los otros se embeben de la plasticidad de los unos; el Barroco es una época donde la literatura y el arte se entremezcla de manera clara y maravillosa pues, así como parafrasea Orozco las palabras del célebre Carducho²⁴, *la pintura habla en la poesía y la poesía calla en la pintura*.

Las *vanitas*. Breve reflexión conclusiva.

Antes de nada, para la comprensión sobre el objeto y efecto *Vanitas*, su simbolismo, acto y mensaje, tanto para con su tiempo de creación como para el ojo contemporáneo, es altamente recomendable el libro de Luis Vives-Ferrándiz, *Vanitas. Retórica visual de la mirada* (Encuentro, Madrid, 2011). Presenta el autor en su obra una disección muy personal, detallada y avanzada sobre el estudio entre el objeto y el sujeto, resaltando la importancia de la mirada como el instrumento interrelativo abogando en la idea de que el mensaje del desengaño se despliega en una serie de mensajes en indisociable relación con el acto de mirar ya que, el desengaño propone una visión del mundo, que es a su vez, amalgama de diferentes factores socioculturales los cuales quedan unidos por el acto de la contemplación de estos; por la propia retórica visual como así el nombre del libro indica, siendo así y en conclusión, el acto de mirar, el instrumento del desengaño y a su vez el método para descubrir este. Así pues, para una interpretación estética, social y y iconológica, la perspectiva de Vives-Ferrándiz es muy certera y innovadora y se recomienda altamente como complemento para el estudio y comprensión del lado interpretativo y filosófico del mundo del desengaño y el conjunto de piezas que en mosaico lo forma: la brevedad de la vida, la melancolía, el

23. Para ampliar información: VALDIVIESO, 2002. Capítulo: *Fuentes literarias para la pintura de Vanitas en España* (pp.30-35). / VIVES-FERRÁNDIZ, Luis, “*Fuentes clásicas del pensamiento de vanitas*”, 2006. / MORALES BORRERO, Manuel, “*La vanidad del mundo en la poesía del Siglo de Oro*”, 1991. / PORTÚS, Javier, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, 1999.

24. Sobre la relación arte y poesía se recomienda: *La muda poesía y la elocuente pintura*. En: Orozco, Díaz, Lázaro, 1989.

tiempo, la muerte, las apariencias y lo pasajero.

Una vez analizados los aspectos sociales, religiosos, políticos y artísticos que permitieron no sólo la aparición sino el desarrollo de forma sublime y notable de un género como la vanidad en la península, únicamente queda preguntarse: ¿qué es realmente una *vanitas*? En sentido nuclear, ¿qué nos dicen en conjunto? ¿qué nos están mostrando? Y, ¿cómo? Para ello, lo más adecuado es hacer una pregunta que incida de manera más general aunando tantas preguntas: ¿hasta qué punto la *vanitas* es una pintura de concepto? Diversos autores discuten sobre el carácter tangible y legibilidad de esta pintura; es decir, ¿por qué crea una afirmación donde niega la propia vida o la reduce a un elemento de poco valor?²⁵ En su génesis, la *Vanitas* articula la noción del *memento mori* ('recuerda tu muerte') y sus posibles derivaciones permitiendo pensar que estamos frente a un tipo de pintura de fuerte valor simbólico que asume categorizaciones morales consolidadas como sujetos alegóricos. El cráneo, el libro en degradación, la candela, el reloj de arena, los mapas, astrolabios, flores, frutas, pompas de jabón y humo se juntan en composiciones pictóricas para transmitir el mensaje del transcurrir inexorable del tiempo, la fragilidad de la belleza y lo efímero de adquirir conocimiento, riquezas y poder. El uso reiterado de estos elementos permite su tipificación y lo que en una época temprana gozaba de una sencilla traducción, se desarrollará y tornará un punto más complejo a medida que se inserte en la cultura popular y cree una imagería colectiva mayor con el tiempo. Además, es importante señalar que en los últimos años los estudios han dejado de señalar el aspecto "macabro" de dichos elementos ya que la morbosidad de exponer elementos mortuorios no es tanto por una cuestión de tenebrosidad como por el ánimo de encontrar en ellos un valor moralizante y de reflexión.

Siguiendo con estas ideas, no se puede reducir una *vanitas* a la polarización de vida-muerte. Existen variantes y grados de complejidad: sentidos alegóricos, dogmáticos o filosóficos se esconden tras la contemplación apresurada de los objetos representados y, a menudo, se han ido perdiendo con la sensibilidad moderna. La *vanitas* se articula en su sentido básico, pero también en su concepto plástico e imaginativo; es decir, una pintura sobre la vanidad es polar en cuanto a que nos muestra, por ejemplo, todo aquello que es caduco e inútil para adquirir la salvación del alma y, sin embargo, se pierde en su propia parábola falaz ya que la exposición de las cosas superficiales, a su vez, es una celebración de las mismas pues, sabiendo como las *vanitas* parten del bodegón y analizando el carácter técnicamente preciosista de los objetos representados, el autor está dando valor a la presencia física y formal de estos objetos.

Una vanidad no es, entonces, únicamente una reafirmación de la presencia e inevitabilidad de la muerte; en los matices que encontramos haciendo un análisis más profundo se encuentra inserto el concepto de degradación —orgánica e inorgánica—, la transitoriedad, la posesión y su condena o la fragilidad. Todo ello, maneras de sentir el tiempo; de representarlo. Una *vanitas*, al fin y al cabo, así como los rostros apegaminados y ajados por la edad de un retrato de Rembrandt, están haciendo físico el tiempo y su transcurrir inexorable, representando aquello que no se puede representar, aquello que no podemos tocar pero que continuamente nos toca; aquello que a su vez lo domina todo y que, para desesperación del ser humano, no podemos controlar pero debemos asimilar: el paso del tiempo.

25. Sobre ello, en: VECA, Alberto, 1981. (pág.159 y ss.)

EL ANGEL ADMONITORIO.

El concepto alrededor de un subgénero de las *vanitas*.

Como ya se ha dicho muchas veces, nuestra mente tiende, sobre todo en el proceso de estudio de aquello que una vez fue presente, a organizar los diversos elementos en una especie de "cajones" en los que poder subrayar patrones de estudio o, simplemente, en los que delimitar lo que es relativo a dicho "cajón" con respecto a aquello que pertenece a otros "cajones". Muchas veces, además, esos cajones tienen dentro de sí otros cajones; por ejemplo, así como las pinturas de *vanitas* pertenecen a un cajón separado de los diversos que existen dentro del cajón de los conocidos como bodegones, también se pueden dividir las propias pinturas de *vanitas* en otros compartimentos: podemos diferenciar *vanitas* por su forma temática; es decir, según sus elementos iconográficos pero, sobre todo, por su mensaje moral más evidente. En otras palabras, para un estudio más riguroso del género, resulta obligado a hacer una serie de distinciones que procuren delimitar la materia en un campo que, aun global, tiende a presentar diferencias notables. Aunque de manera un tanto violenta, se pueden crear lo que se conoce como *subgéneros* o *tipologías* a fin de entender mejor su significado y, a su vez, poder establecer relaciones —genealógicas o no— entre una *vanitas* y el subgénero en la que se inserta así como con otros subgéneros. Esta metodología de estudio, fruto de un proceso lógico, resulta viable para entender rigurosamente un género de tan vasto calado como son las *vanitas*; permite advertir, a partir de la contemplación exhaustiva de una pintura, diversas maneras de tratar un mismo significado, aunque el mensaje nuclear coincida. Por ejemplo, algunas remarcan el desgaste del tiempo en composiciones a modo de bodegón (por ejemplo *Vanitas con Libros* de Andrés Deleito, colección particular), otras hablan de la corrupción del cuerpo por los placeres humanos (sobre todo por el deseo carnal como por ejemplo *El joven caballero y la muerte* de Pedro de Campobón, Hospital de la Caridad de Sevilla), un buen número de ellas ponen el acento en la meditación sobre la vida y la muerte gracias al uso de figuras santas o padres de la Iglesia (el *San Guillermo de Aquitania* de Antonio de Pereda, Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid); sobre la salvación del alma (los *Jeroglíficos de las Postrimerías* de Valdés Leal, Hospital de la Caridad de Sevilla o la *Alegoría de la muerte del Caballero* de Francisco Camilo, Museo Cerralbo, Madrid); o el paso del tiempo (como la *Vanitas* de Francisco Camilo, Colección Ort y Bosch, Valencia), etc.



Detalle de los ángeles de las seis obras que se comentarán a continuación de este apartado.

Este trabajo, como ya expusimos en la justificación de la tesis, trata sobre una de estas tipologías: *el ángel admonitorio*. El atractivo de estas composiciones reside en que, como dice Valdivieso²⁶, "*se trata de una iconografía totalmente autóctona, que no debe nada a influjos foráneos y que ha sido creada por la propia tradición pictórica española*". Es en este aserto el lugar donde surgen la mayoría de las preguntas y, a su vez, el bloqueo que sufre actualmente su estudio. En toda la bibliografía consultada, solamente se han identificado seis obras que puedan entrar en esta categoría; todas del mismo siglo y en una cronología que se puede acotar entre el 1634 y el 1670. Geográficamente podemos hablar de tres núcleos de composición: Madrid, Sevilla y Valladolid y, además, únicamente podemos hablar de tres artistas —cuatro a lo sumo— que la trabajasen: Antonio de Pereda, Juan de Valdés Leal, Francisco Velázquez Vaca y, como se verá más adelante, probablemente Francisco Palacios. Se incluyen estas seis obras en un mismo género por el simple motivo de que en todas ellas aparece un ángel que advierte sobre las falacias de lo mundano y de sus consecuencias. En la pintura, el ángel impele a la figura humana que aparece retratada (si la hay, pues no ocurre así en todos los casos) y al espectador mismo de la obra para mostrarles el camino a seguir y para evitar los engaños del mundo.

Con todo esto, la presente monografía se centrará en este tipo de obras por un simple motivo: sus similitudes. Todos los estudios mencionan las influencias recíprocas entre ellos, alimentándose en un círculo temático creado de forma original dentro de esa misma esfera. Llama la atención ver como dada su originalidad e invectiva, cada cuadro tiene unas características particulares pero con elementos tipificados que se repiten — o varían sustancialmente— creando la sensación constante de que existen relaciones evidentes.

Es en este instante donde surgen las preguntas realmente importantes: ¿Qué tipo de relaciones? ¿Físicas? ¿Grabadas? ¿De oídas? ¿Hasta qué punto eran conscientes de esta relación entre ellos —si la hay— teniendo en cuenta que hoy nos parece tan evidente? En el momento en que estas preguntas se hicieron presentes a la hora de estudiar el género de las vanidades, encontré imperativo dar un paso más allá del campo meramente especulativo y de la citación marginal de las posibles relaciones entre dichas obras y sus autores, con la finalidad de desgranar, a partir de todas las pistas que nos han dejado los estudios anteriores, un mapa genealógico que pusiese de manifiesto la importancia de este género, estableciendo, igualmente, las influencias entre los autores de una misma época y la retroalimentación que sufrieron sus obras.

Un estudio diacrónico que atienda nuestro género en su desarrollo y evolución histórica resulta el mejor método para diseccionar este subgénero, empezando por su génesis; esto es, por la considerada como la obra primigenia y que, al parecer, fue simiente para todas las demás.

26. VALDIVIESO, Enrique, 2002. (pág. 37)

I. VANITAS. ANTONIO DE PEREDA (KUNSTHISTORISCHE MUSEUM, VIENA)

Hacia 1634

Sobre el autor.

Antes de centrarnos en la obra propiamente dicha, resulta relevante hacer, a vista de pájaro, un breve recorrido por la biografía del autor y, aunque no me detenga demasiado en esta serie de datos, considero necesario señalar algunos aspectos sobre la vida y carácter del pintor vallisoletano para comprender la gestación de la considerada como primera *vanitas* del género.



Vanitas. (Viena) Antonio de Pereda, 1634.

Pereda nació en 1611, en Valladolid²⁷, donde recibió un primer aprendizaje como pintor antes de trasladarse a Madrid²⁸. No sabemos la fecha concreta de su viaje a la capital pero hubo de ser, obligadamente, a una edad temprana, pues con 16 años ya trabajaba en el taller de Antonio de las Cuevas bajo la influencia de artistas consumados como Eugenio Cajés y Vicente Carducho. Igualmente notorio resulta señalar que recibirá un primer mecenazgo de Don Francisco de Tejada, Oidor del Consejo Real, del cual pudo recibir también estudio literario y desde donde pudo darse a conocer a Juan Bautista Crescenzi, Marqués de la Torre²⁹, reconocido mecenas y figura elevada del movimiento artístico madrileño. Bajo la protección del Marqués de la Torre pudo ampliar su conocimiento en diversos campos, así como hacerse un hueco en los círculos artísticos de la Corte y, lo más importante, tuvo la oportunidad de trabajar para Palacio. Para infortunio de Pereda —que por esos años, aun siendo muy joven, ya gozaba de merecida fama—, en 1635 acontece la muerte de su protector, provocando que su carrera artística se truncase drásticamente. Las puertas de Palacio se cerraron para nuestro autor, pues se especula que algunos enemigos de Crescenzi se posicionaron en contra del vallisoletano tras la muerte de su preventivo y, a partir de ese momento, tuvo que dedicar toda su vida a la clientela eclesiástica —sobre todo conventual— y a la nobleza menor. A lo largo de estos años, oscilará entre épocas de fama y de penuria pero siempre manteniendo una postura digna y señorial, así como una mano con el pincel firme y orgullosa³⁰, hasta su muerte el 30 de enero de 1678.

27. Así se acreditó en: URREA, Jesús. “Antonio de Pereda nació en 1611”. *Archivo Español de Arte*, Tomo XLIX, nº 195, 1976, p.336-337.

28. Para información mas extensa sobre su biografía: PÉREZ, SÁNCHEZ, Alfonso. *Antonio de Pereda: 1611- 1678 y la pintura madrileña de su tiempo*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1979. Y También ANGULO, INIGUEZ, Diego y PÉREZ, SÁNCHEZ, Alfonso. *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII. Pereda, Leonardo, Rizi*. Instituto Diego Velázquez. Madrid, 1983. (pp.138-239)

29. Sobre los mecenas y suerte de Pereda se recomienda: ATERIDO, Ángel. “Mecenas y fortuna del pintor Antonio de Pereda”. *Archivo Español de Arte*, Tomo LXX, nº 271, 1997, p.271-284.

30. Así lo afirma Tormo en: TORMO, Elías. “Un gran pintor Vallisoletano: Antonio de Pereda y Salgado” (dentro de: *Pintura, Escultura y Arquitectura en España. Estudios dispersos*). Instituto Diego Velázquez. Madrid. 1949.

Pereda, tal y como lo describe Antonio Palomino³¹ —con toda seguridad y con el apoyo textual luego de Lázaro Díaz del Valle³²—, fue un hombre riguroso, muy preocupado por el honor y un cristiano sincero y devoto el cual *tuvo el mayor estudio de pintura que se ha conocido, no solo de estampas, papeles y borroncillos originales, modelos y estatuas excelentes, sino una librería admirable y especialmente de la pintura, en varios idiomas tenía libros excelentes*. El pintor vallisoletano siempre mostró un estilo de gusto neo-veneciano —seguramente fruto de la influencia de su protector, de origen itálico—, el color suntuoso y el luminismo ligeramente suave y taimado. Además, como se verá a continuación, demuestra gusto por lo flamenco en la preocupación por los detalles, los encajes y las cualidades táctiles de los objetos. No obstante, nunca destacó en ninguno de estos estilos: su lenguaje simple y directo encajaba perfectamente en el mensaje y en la mentalidad religiosa de su tiempo. La obra de nuestro autor es, pues, una pintura paciente, clara, opulenta, precisa y colorista pero tan sumamente táctil y de volúmenes tan definidos que hará que fracase en sus intentos por adaptarse al dinamismo enérgico y triunfante del nuevo estilo barroco que empezaba a imponerse en su época. Antonio de Pereda nos ha dejado una pintura segura y contundente que no sufrió de grandes transformaciones a lo largo de su vida; quizás de un estilo rezagado, pero firme. Una vez las puertas de Palacio quedaron cerradas para siempre ante el pintor vallisoletano, la ejecución de pintura devocional y profana —como bodegones y naturalezas muertas— fueron su sustento, lo cual derivó hacia la necesidad de pintar sobre una categoría más compleja (moralmente hablando) para la cual le sobraba ingenio y que, además, gozaba de una mayor posibilidad de compra: las *vanitas*. Es indiscutible, a día de hoy, la fama de Pereda como pintor de *vanidades*³³ ante la el magnificencia plástica en las obras que nos ha dejado y que trataremos a continuación.



Vanitas (Viena) detalle.

La *Vanitas* de Viena.

Esta *vanitas*, dada su precocidad, su notable factura técnica y su influencia póstuma, se la considera uno de los mejores ejemplares del género y ya en su época, como recoge Antonio Palomino y Díaz del Valle³⁴, Pereda *pintó un lienzo del Desengaño de la Vida, con unas calaveras, y otros despojos de la muerte, que son cosa superior*. Hay bastante consenso en afirmar que esta obra tuvo como primer poseedor a don Juan Alfonso Enríquez Cabrera, almirante de Castilla y duque de Medina de Rioseco. Se ha llegado a esta conclusión tras descubrirse la pintura inserta en el inventario de los bienes de su hijo, Juan Tomás, hacia 1691, donde aparece bajo el título de *Desengaño del mundo*; nombre común para este tipo de obras.

La iconografía de esta obra se desarrolla a partir de la figura que preside el cuadro: un ángel-genio que, actuando de mensajero divino, emerge para advertir al ser humano de aquellos elementos terrenales que nos llevan a la condenación del alma. De esta

31. En su obra *Museo Pictórico y Escala Óptica* (1715-1725). Aguilar. Madrid, 1988. (Vol. III *El parnaso español pintoresco y laureado*) (pp.303-307).

32. Obra que se puede consultar en la edición modernizada de: GARCIA, López, David. *Lázaro Díaz del Valle y Las vidas de los pintores de España*. Ed. Fundación universitaria española. Madrid, 2008. (pp. 304-309).

33. Se puede consultar su obra pictórica en PÉREZ, SÁNCHEZ, Alfonso, 1979 / VALDIVIESO, Enrique, 2002 / ANGULO, INIGUEZ, Diego y PÉREZ, SÁNCHEZ, Alfonso, 1983. Se conservan al menos, 8 obras del autor de carácter *vanitas* o donde aparecen elementos tipificables como tal.

manera, en la mano izquierda sostiene un medallón con la efigie de Carlos V mientras que, con la diestra, señala un globo terráqueo evidenciando que el Emperador dominó el mundo. Sin embargo, es importante señalar que, en la fecha en que se realizó el cuadro, el imperio de Carlos V se encontraba ya en decadencia subrayándose así la idea de que la fama y gloria mundanas al final se disipan y la memoria se pierde. Todos los elementos están dirigidos a señalar que cualquier cosa terrenal es pasajera y está condenada a dejarse arrastrar por el continuo fluir del tiempo, representado aquí por un suntuoso reloj de metal dorado:



Vanitas (Viena) detalle.

por ejemplo, aparece la efigie de Augusto como símbolo de la gloria pasada y tres retratos femeninos que aluden a como la belleza se escapa, sucumbiendo al transcurrir de los años. Además, el placer terrenal (entendido como vicio que corrompe la virtud de los hombres), aparece representado en el cuadro mediante unas cartas, monedas y joyas; elementos inútiles al fin y al cabo. Toda esta serie de aparejos surgen en una misma mesa situada a nuestra derecha; no obstante, en la parte siniestra hay una segunda mesa, más austera y con elementos completamente diferentes, pero que guardan relación con la mesa ya descrita. En ésta, una vela apagada, símbolo que representa la muerte, preside una serie de objetos de los cuales se destacan una serie de cráneos — hasta siete—, colocados encima de dos libros que, juntos, están representando el triunfo de la muerte sobre el saber humano. Aparecen también elementos que hacen referencia a la gloria militar: un bastón de mando, una armadura y una pistola y, además, un reloj de arena con la parte superior vacía, símbolo claro —como ocurre con la vela apagada— de la presencia inevitable de la muerte sujeta al discurrir del tiempo. Junto al reloj de arena, una calavera situada más próxima al plano del espectador, dirige su mirada de cuencas vacías hacia nosotros: nos está enviando un mensaje de forma claramente interpelativa pues lleva una inscripción grabada en una madera justo debajo de la misma: *Nil omne* ('todo es nada')



Vanitas (Viena) detalle.

En lo relativo al proceso de creación de la *Vanitas* de Pereda, no hay duda de que fue pintada en Madrid. No obstante, con menos seguridad podemos situar la obra en una fecha precisa. Valdivieso señala el año 1634³⁵ como fecha probable a pesar de que la obra no se encuentra firmada y que nuestro pintor, todavía demasiado joven, no habría pisado el umbral de su maestría. Pérez Sánchez, por otro lado, apostando por una fecha algo más tardía, aduce que fue empezada alrededor de 1635 y afirma que *debe corresponder* —ahora sí— *a los años iniciales de su maestría y quizás sea encargo real, antes de la muerte de su protector*³⁶. Coinciden ambos estudiosos en situar

34. PALOMINO, Antonio, 1988 (pág.305)

35. VALDIVIESO, Enrique, 2002. (pág.37)

36. PÉREZ, SÁNCHEZ, Alfonso, 2010. (pág.245)

la obra en un momento de mancebía artística y se posicionan, de esta manera, contrarios a las hipótesis tempranas que consideraban la pintura una obra de mediados de siglo. Pérez Sánchez, junto a Diego Angulo, advierte que no puede fecharse en 1650 porque el análisis estilístico y su ejecución no permiten hacerlo y establecen, como venimos diciendo, ha de ser una obra de entre 1635-1636. Defienden su postura recordando que *el Desengaño del mundo de que habla Díaz del Valle, «con unas calaveras y otros despojos de la muerte, que son todo a lo que se puede llegar al arte de la pintura», se pintó, a su entender antes que el Socorro de Génova, es decir antes de 1634, y es evidente la directísima relación que existe entre el Angel o Genio de este cuadro de Viena y las Inmaculadas Concepciones de los primeros años de su producción, especialmente con las del Museo de Las Palmas (1636) y la de los filipenses de Alcalá de Henares (1637). Tanto el rostro -virtualmente idéntico- como las telas, están resueltos de modo análogo*³⁷. A esto habría que añadirle, además, que el trazo y la ejecución de los materiales de carácter más físicamente preciosista también estarían evidenciando la idea de que nos encontramos frente a una composición de esos primeros años.

Así pues, aunque estamos lejos de poder concretar una cronología exacta, situaremos con una seguridad considerable nuestro primer testimonio de *vanitas* española entre el 1634 —como fecha originaria de composición e incluso con estudios temáticos anteriores— y el 1636.



Finis Coronat opus. Hendrick Hondius, 1626.

Para terminar el análisis de la *Vanitas* de Viena, es importante aclarar el origen temático de la pintura y los conflictos que circundan alrededor de su estudio. Ya hemos reiterado en diversas ocasiones que el tema parece ser original en la Península, aún así algunos autores como Soria³⁸ señalan que Pereda se inspiró en grabados flamencos y nórdicos —sobre todo el *Finis Coronat Opus* de Hendrick Hondius (Rijksmuseum, Amsterdam 1626)— los cuales habrían llegado igualmente a manos de Francisco Velázquez Vaca en 1639 y que explicarían la similitud entre los autores no tanto por una relación directa sino por una fuente común. Siguiendo esta hipótesis, advierte Pérez Sánchez sobre la obra de Velázquez Vaca que es *de composición análoga*³⁹ —a la del vallisoletano—, *derivada probablemente de la misma fuente más que inspirada en el lienzo de Pereda*. No obstante, un análisis riguroso y formal de la obra inducen a pensar lo contrario: el naturalismo patente, la iluminación clara, el suave acento, la disposición y relativa acumulación de objetos de forma única... Todo en su conjunción parece revelar que nos encontramos frente a una composición evidentemente original que evoluciona visualmente sobre las composiciones anteriores de los más grandes pintores de bodegones de Madrid como Juan van der Hamen, Sánchez Cotán, Fernández el Labrador, Alejandro de Loarte y Juan de Espinosa.

37. ANGULO, INIGUEZ, Diego y PÉREZ, SÁNCHEZ, Alfonso, 1983 (pp. 235-236)

38. en KUBLER, George, Martín Soria, *Art and architecture in Spain and Portugal and their American dominions, 1500 to 1800*. Penguin Books. Baltimore, 1959. (pág. 281)

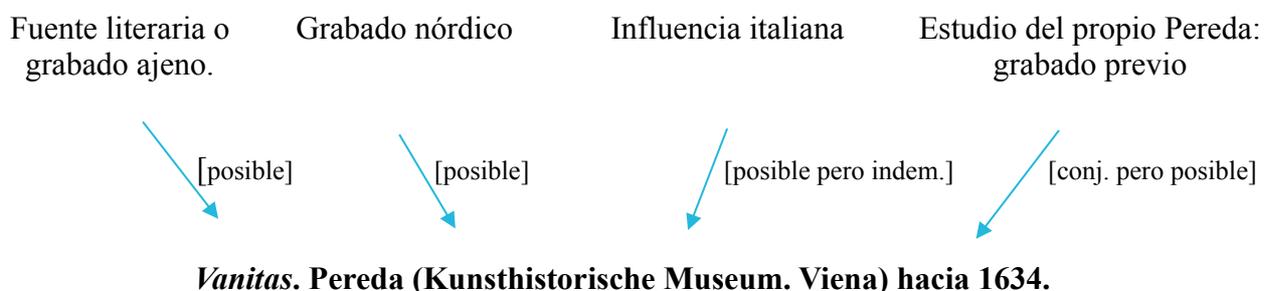
39. *Op.cit.* ANGULO, INIGUEZ, Diego y PÉREZ, SÁNCHEZ, Alfonso, 1983 (pp. 235-236).

En última instancia podemos decir que no existen antecedentes indudables ni fuentes indiscutibles; la relación con los bodegonistas de su época parece ser clara e incluso podríamos partir de la hipótesis que sostiene la obra de Pereda como influencia directa de grabados anteriores, especulando sobre que su disposición iconográfica parte de cuadros flamencos o italianos, quizás influencia de la pintura napolitana⁴⁰ en la que ya se presentaban objetos florales o instrumentos que simbolizaban la música y hacían alegoría a los sentidos y de los cuales existen muchas y diversas versiones.. No obstante, en ambos casos nos encontraríamos con que el mensaje y significado de nuestra obra es distinto, totalmente novedoso; en otras palabras, aunque la discusión respecto a la originalidad de esta composición es prácticamente nula hoy en día, resulta evidente, entrecerrando mucho los ojos y abriendo un poco la mente, que esta obra es una comunión de diversas ideas e influencias que han generado un ser —ahora sí— totalmente insólito, gestado mediante el filtro genuino de la mente del pintor vallisoletano y de su contexto peninsular.

Conclusiones y dudas a día de hoy.

- La obra es de Antonio de Pereda fue pintada en Madrid entre 1634 y 1636. A caballo entrante al segundo cuarto de siglo.
- Esta *Vanitas* no tiene precedentes directos; en su conjunto, es una obra original debido a su significado y composición y, por lo tanto, independiente de todo referente anterior conocido.
- Casi con absoluta seguridad es la pintura que menciona Palomino y Díaz del Valle y fue encargada por el Almirante de Castilla, aunque nada asegura que hiciera primero el cuadro y luego la vendiera al Almirante.
- Se especula que podría existir un grabado o estudio previo del propio Pereda, pero es pura conjetura.
- La obra se podría inspirar en grabados nórdicos, especialmente flamencos; quizás en la obra de Hendrick Hondius *Finis Coronat Opus* (1626).
- Podría haber recibido influencias de artistas italianos, especialmente napolitanos y romanos. Además, su estilo al menos en su época de juventud, se debe a una conjunción de romanismo, venecianismo, flamenquismo y su proximidad con los grandes bodegonistas españoles.

Esquema I.



40. PÉREZ, SÁNCHEZ, Alfonso, 1979.

II. VANITAS. Fco. VELAZQUEZ VACA. (CONVENTO DE SAN QUIRCE, VALLADOLID).

1639⁴¹



Vanitas (Valladolid). Velázquez Vaca.

Como ya se ha dicho, este trabajo sigue un esquema cronológico, por lo tanto, esta obra es la que sigue a la de Pereda y además algunos textos disertan sobre los posibles paralelismos existentes entre la *Vanitas* de Pereda de Viena y esta del pintor berciano. Antes pero, como así ha ocurrido con Pereda, es necesario hacer un breve resumen de sus datos biográficos.

Sobre el autor.

Por suerte o por desgracia, el único trabajo relativamente extenso sobre su biografía la hace Vicente Fernández Vázquez⁴² y en su texto nos basaremos en gran medida para crear el siguiente apartado. Como de un factor importante, en dicho trabajo se nos habla de la evidente "mediocridad" de la pintura leonesa como principio condicionante para que los mejores artistas del lugar se trasladasen a otros focos artísticos de mayor atractivo; tal es el caso de Lázaro Díaz del Valle entre otros autores aunque —como así demuestra el propio Vicente Fernández— es sin duda Velázquez Vaca el más importante de la primera mitad del siglo XVII a pesar de que otros críticos como Pérez Sánchez (basándose en su estudio del texto de Valdivieso⁴³) lo tilden de artista con *un arte rudo y didáctico, apoyado sin duda en estampas, pero fuertemente expresivo*⁴⁴.

Velázquez Vaca nace en el 1603 en Ponferrada donde tendrá un primer aprendizaje en la pintura de la mano de su padre, el cual tenía ésta por oficio. Se sabe que, posteriormente, en 1629, se encuentra ya en Granada pues aparece inscrito en los registros de la ciudad como pintor. Poca información más resulta relevante para el asunto que aquí se trata; se le sitúa viviendo en Valladolid entre el año 1636 y 1640, época en la cual ejecuta las obras en el convento de san Quirce. Seguidamente, Velázquez Vaca se buscará la vida como pintor en lugares próximos al camino de Santiago para acabar finalmente en su pueblo natal en la cual vivirá veintiún años más hasta su muerte en 1661⁴⁵.

Se hablaba de él como de un hombre culto y profundamente religioso —era cofrade y encargó más de trescientas misas por su alma entre otros actos de fe—, con una constante y estrecha relación con

41. Firmada: *ffrancus Velázquez Baca / faciebat et inventor*. Según VALDIVIESO, Enrique. "Una Vanitas del pintor francisco Velázquez Vaca". BSAA. Tomo XXXIX, 1973. p.423-378. Documento que da a conocer al artista. (pág.479)

42. FERNÁNDEZ, VÁZQUEZ. Vicente. "El pintor francisco Velázquez Vaca (Ponferrada 1603 - 1661) El "Velázquez" berciano". Instituto de estudios bercianos (revista). Nº 30-31, León, 2006. p.94-138.

43.. VALDIVIESO, Enrique, 1973

44. PÉREZ, SÁNCHEZ, Alfonso. *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1984. (pp.105-106)

45. Todo esto está decrito en detalle en FERNÁNDEZ, VÁZQUEZ. Vicente, 2006.

los frailes agustinos. Se sabe que era un ávido lector y que poseía una biblioteca con más de ciento cincuenta libros de los cuales, más de dos terceras partes, eran "*espirituales y de estampas y todo*"⁴⁶. Es importante señalar que muchos de ellos estaban ligados al tema de la vanidad y que Vaca sentía un gusto especial por Quevedo, pudiéndose establecer *así muchas semejanzas entre el pensamiento de ambos autores, a juzgar por la producción de ambos. De Quevedo disponía sólo en su aposento de cuatro obras, una que en el inventario se denomina de "fantasmas" cuatro tratados sobre la Muerte, la Pobreza, el Desprecio y la Enfermedad, curiosamente los más relacionados con el tema de los desengaños y la vanidad*"⁴⁷. Aunque más importante es hacer notar como disponía de una edición de *La cuna y la sepultura para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas. Donde se muestra la vanidad de las cosas terrenales* publicado en 1634, es decir, 5 años antes de sus *vanitas* y donde se pueden leer claras analogías con su obra pues Quevedo escribió: "*Vela eres: luz de la vela es tuya, que va consumiendo lo mismo con que se alimenta; y cuando más aprisa arde, más aprisa te acabarás*"⁴⁸. Otras obras capitales del pensamiento religioso y artístico, igualmente significativas, aparecen en su inventario como *Símbolo de la fe* (1583) de Fray Luís de Granada o *los Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho (1633) y, entre otras, una obra vital para entender la vanidad: *Meditaciones Espirituales* (1605) del padre Luis de la Puente.

La *Vanitas* del convento de San Quirce.



Vanitas (Valladolid). Velázquez
Vaca. (detalle)

unas pautas parecidas a la *vanitas* de Pereda, esta obra tiene un claro sentido moralizante al contraponer los placeres de la vida con el carácter inefable de la muerte. El ángel se ha situado, en este caso, a nuestra derecha y se encuentra interpelando directamente al espectador; actúa así como mensajero divino y se encarga de presentarnos las dos caras fundamentales de la existencia: la vida y la muerte. La figura del ángel señala con dos dedos dos velas situadas cada una en una mesa distinta. Una de las velas está encendida mientras la otra luce apagada distinguiéndose, de esta manera, una mesa que representa la vida y otra que representa la muerte, respectivamente. En la mesa de la vida, la vela prendida lleva a su alrededor la inscripción *Breve e(s) la vida del hom(bre)* y junto a ésta aparecen objetos con una clara referencia a los deleites terrenales y, por lo tanto, al pecado: tres claveles (símbolos de la belleza efímera), un pliego de cartas (símbolos del juego), joyas y monedas (símbolo de la acumulación y la avaricia). También se representa un globo terráqueo que puede estar haciendo referencia al dominio del hombre de la tierra o, simplemente, remarcando el lugar donde éste disfruta de los placeres. Por último, entre los objetos característicos de esta mesa, aparece un reloj de arena que, como ya se ha dicho anteriormente, hace referencia al tiempo y a su fugacidad; nunca debemos olvidar el binomio inseparable muerte/tiempo.

La mesa de la muerte, por su parte, presenta toda una serie de elementos que hacen referencia al carácter caduco de la existencia humana: en el fondo hay un cuerpo amortajado, diversos cráneos

46. *Op. cit.* FERNÁNDEZ, VÁZQUEZ. Vicente, 2006. (pág.104)

47. *Op. cit.* FERNÁNDEZ, VÁZQUEZ. Vicente, 2006. (pág.104) aunque huelga decir que esta obra de Quevedo no aparece publicada hasta 1651 es decir, 12 años después de la *Vanitas* del convento de san Quirce.

48. QUEVEDO, Francisco, *La cuna y la sepultura* (1634). Obras completas. Aguilar. Madrid, 1966. (pág. 1194)

más adelante, plumas, espadas, tiaras y libros ajados sobre los que reposan más cráneos (nótese que de forma análoga aparece en la *Vanitas* de Pereda). La escabrosidad de la muerte y la debilidad de la carne humana se acentúan con la figuración de alimañas que roen, hasta el blanco hueso, el despojo en el que el hombre se ha convertido. Por último, baste señalar que hay otros elementos importantes con multiplicidad de mensajes y cartelas o textos que reiteran la misma idea sobre la muerte y la fugacidad del tiempo: *Temporis Punctum*; *Optimum non nasci, proximum cito mori*; *Letras y armas coronas y ermosura / que destrozado ves de aquesta suerte / todo lo acaba el soplo de la muerte*⁴⁹.



Vanitas (Valladolid). Velázquez Vaca.
(detalle “mesa de la muerte”)

Valdivieso, con mucha probabilidad el autor que más ha tratado esta obra, recalca la importancia de los símbolos de nuestra pintura, de la casuística de las *vanitas* empleada plásticamente, que está muy por encima de su calidad artística: *por el conjunto de símbolos e inscripciones que figuran en esta pintura la podemos señalar como una de las más completas alusiones pictóricas del barroco sobre la vanidad de la existencia y sobre el triunfo de la muerte sobre la vida, que hasta ahora se han identificado en la pintura española. Y aunque no se puede sobrevalorar en cuanto a su calidad artística, que proclamamos como mediana, sirve para dar a conocer una pintura y un artista que habían permanecido inéditos hasta ahora en el amplio panorama artístico del barroco español*⁵⁰



Vanitas (Valladolid). Velázquez Vaca. (detalle “mesa de la vida, o de los placeres”)

Dicho esto, la pregunta importante es: ¿en qué o quién se basa la obra? Valdivieso indica que *presenta ciertas afinidades con la obra que Pereda realizó hacia 1634, coincidencias que pueden estar condicionadas por haber utilizado ambos artistas una fuente común de inspiración, plasmada en algún texto escrito o en un grabado*⁵¹. Ahora bien, estas palabras son de 2002 y el propio Valdivieso años antes (1973) indicaba que *esta composición de análoga iconografía es por lo tanto más temprana y viene a demostrar la existencia probable de una fuente común de inspiración a través de un grabado que Pereda resolvió con mayor elegancia y calidad artística*⁵². De esta manera, nos encontramos frente a dos posibilidades: la primera es que ambas obras se basan en un grabado común o una fuente literaria que

hoy desconocemos mientras que la segunda sugiere que Velázquez Vaca se basó en un grabado primigenio de Pereda actualmente desaparecido. Tampoco hay nada que asegure ni descarte que el

49. Para la iconografía exacta y todos los mensajes textuales que la obra contiene: VALDIVIESO, Enrique, 1973. (pp.480-483).

50. VALDIVIESO, Enrique, 1973. (pág.483).

51. VALDIVIESO, Enrique, 2002. (pág.48)

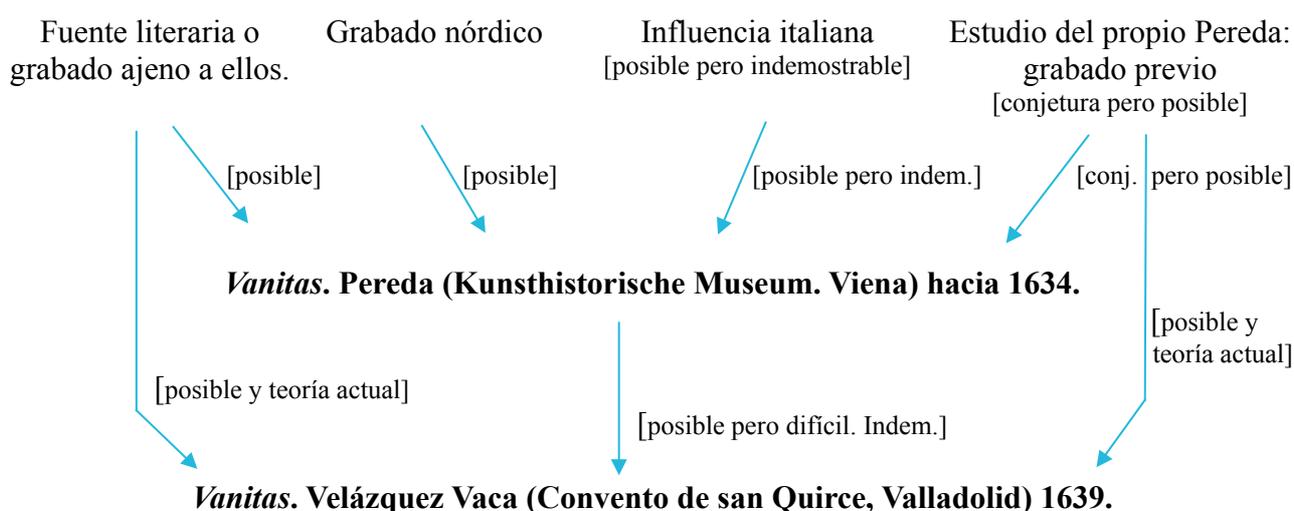
52. VALDIVIESO, Enrique, 1973 (pág. 480)

autor berciano pudiese ver la obra de Viena en persona; simplemente, no hay datos. No obstante, las analogías entre ambas *vanitas* son demasiado claras y los elementos que se repiten de manera gráfica no sólo presentan un mensaje similar sino un parecido abrumador: el ángel, las dos mesas, los cráneos sobre los tomos, la vela apagada de fondo, los atributos militares, las joyas, las cartas, el globo terráqueo. La abundancia de elementos simbólicos que se asimilan parejos entre una obra y otra son tantos que es difícil —si no imposible— descartar la posibilidad de que Vaca, un artista menor pero culto y de holgada vida, no tuviese conocimiento de la obra de Pereda, bien mediante un grabado, bien por la contemplación y estudio físico del cuadro original de Viena. De no ser así, si optamos por pensar que tanto Pereda como Vaca se basan en una misma fuente externa—gráfica o literaria— ésta debería ser lo suficientemente explícita y detallada como para explicar que dos autores aparentemente tan diferentes produjesen obras tan parecidas. Vicente Fernández⁵³ no se pronuncia personalmente, ni especula sobre un modelo anterior del cual partió esta obra y, por lo tanto, únicamente Valdivieso propone la conexión ya citada.

Conclusiones y dudas a día de hoy.

- La obra fue creada en 1639, por mano de Francisco Velázquez Vaca y para el convento de san Quirce.
- Iconográfica y simbólicamente hablando, es la obra mas completa de su género a pesar de su técnica un tanto dura y somera.
- Su parecido, tanto en el mensaje como en los elementos, son parejos a la *Vanitas* de Pereda, indudablemente.
- En relación al punto anterior, la fuente de la que deriva podría ser un grabado primigenio de Pereda, el mismo cuadro de este o que los dos artistas partieran de un grabado ajeno a ellos o una fuente literaria. Teorías que no se sostienen en hechos tangibles pero reticentes a ser rechazadas.

Esquema II.



53. *Op. cit.* FERNÁNDEZ, VÁZQUEZ, Vicente, 2006. Aunque es un estudio muy detallado y profundo, el autor no se postula en ningún momento sobre cual sería el apoyo de este cuadro.

III.

EL SUEÑO DEL CABALLERO.

Fco. de PALACIOS.

(Museo de Bellas Artes de San Fernando, Madrid).

entre 1646 - 1651.



El sueño del caballero (Academia de Bellas Artes de san Fernando)

Sin lugar a dudas, el presente cuadro es el que ha originado más polémica y una mayor atención por parte de los estudiosos de la materia durante los últimos años y es que, ya sea por su calidad técnica —no parece descabellado afirmar que es la obra más bella de su género— como por la incertidumbre generada en torno a la autoría del mismo, es una obra de obligada y dilatada mención en cualquier estudio sobre el tema. Con respecto a la autoría, desde un primer momento se han esgrimido dos principales posibilidades y, aunque anteriormente el peso recaía en afirmar que era de mano de Antonio de Pereda, los últimos y diversos análisis sostienen que podría deberse a un prácticamente desconocido Francisco (de) Palacios⁵⁴, magnífico pintor discípulo de Velázquez, el cual murió joven y llevó a cabo su actividad artística en Madrid al menos hasta enero de 1652. No obstante, antes de abordar este punto en profundidad —pues como veremos, el examen formal del cuadro resulta importante para esclarecer este debate—, comenzaremos con la descripción del mismo y su simbología, hecho este último que tampoco se presenta con total claridad actualmente.

54. Palomino habla de él muy brevemente pero con algún dato revelador en: PALOMINO, Antonio, 1988 (pág.342)

El sueño del caballero.

No obstante con total claridad podemos afirmar que es un cuadro del "*desengaño de las cosas del mundo*", tanto su iconografía como la disposición de los elementos formales nos advierten que estamos ante una obra con una carácter original dentro del género. Anteriormente, esta obra ha recibido diversos títulos: *La Vida es sueño*, *El Sueño de la Vida*, *El desengaño de la vida* o *Los placeres del hombre pasan como un sueño*⁵⁵; como vemos, todos títulos con reminiscencias calderonianas⁵⁶. Trapier creyó ver, por su parte, una evocación a Jorge Manrique y sus coplas ya que hace mención, reiteradas veces, a que la muerte es rápida y certera como una flecha⁵⁷.

Contemplando formalmente el cuadro, nuevamente no encontramos con una mesa en la que se apilan diversos objetos donde se destaca, presidiendo el resto de elementos a modo de triunfo, una calavera como símbolo indisociable de la muerte. Frente a la mesa descansa un caballero ricamente ataviado y a su lado aparece el ángel que sostiene una cartela en la que leemos: *Aeterna pungit, cito volat et occidit*, un mensaje claro según Valdivieso: "*refiriéndose a una flecha que con su arco figura en medio de dicha cartela y que es una clara alegoría de la muerte en el sentido de que permanentemente amenaza, rápido vuela y mata*"⁵⁸.

El mismo estudioso apunta, acertadamente, que los objetos dispuestos en la mesa son análogos, en su mayoría, a los que aparecen en la *Vanitas* de Viena (1634) y en la de Florencia (1670) —comentada más adelante— ambas de Pereda. Se observa en *el sueño*



El sueño del caballero (detalle)

un globo terráqueo, corona real, mitra, tiara papal, armadura, un instrumento de cuerda, armas, flores, una corona de laurel, libros plumas, tintero, un cofre, joyas, monedas, una máscara, un espejo, una miniatura con el retrato de una dama, naipes, un reloj y una vela apagada. Aparecen también dos cráneos, uno colocado desviando la mirada ligeramente del espectador y el otro colocado de manera que vemos su parte interior desde abajo y una parte reflejada en el espejo. En todos estos elementos, como en la *Vanitas* de Viena o la de Velázquez Vaca en Valladolid —con la cual también presenta muchos elementos análogos—, el mensaje general alude a la fugacidad de todo lo mundano, a la transitoriedad del poder civil o eclesiástico, a lo efímero de la belleza, a la ineficacia que resulta la acumulación de riquezas y el disfrute de los placeres terrenales, a la fatuidad del saber y del conocimiento. Todo circunscrito y acumulado bajo el dominio de la muerte o, por mejor decirlo, del tiempo; ente implacable que nos despojará de todo cuando, finalmente, nos

55. VALDIVIESO, Enrique, 2002. (pág.45) y también PÉREZ, SÁNCHEZ, Alfonso + D.A., 1984 (pág 110)

56. Sobre la teoría de que el *Sueño del caballero* hace referencias claras de la obra de Calderón, véase: CAMARGO, SÁNCHEZ, Manuel, *La muerte y la pintura española*. Editora Nacional. Madrid, 1954. (pág.195 y ss.)

57. TRAPIER, Elizabeth du Gué. *Valdés Leal, Baroque concept of death and suffering in his paintings*. The hispanic society of america. New York, 1956. (pp. 17-18). Además, cree que las flores que aparecen hacen referencia a un pasaje de la *Cena del rey Baltasar* en los *Autos sacramentales* de Calderón: "*¡Ay de mi! la Vanidad / es la breve flor de almendro*" (Parte tercera, escena XV).

58. VALDIVIESO, Enrique, 2002. (pág. 45)

traiga la muerte. Pérez Sánchez y Angulo Iñiguez⁵⁹ recogen una interesante interpretación de Julián Gallego⁶⁰ el cual propone una lectura alegórica, más ligada a la tradición medieval, donde agrupa y remarca algunos objetos como símbolos de virtudes: Prudencia (espejo, cofre y dinero), Templanza (reloj), Justicia (espada). De esta manera, se sugeriría una dualidad interpretativa en el significado del cuadro donde no sólo se ofrecería una advertencia *ex contraria* si no que se señalaría el camino correcto y remarcaría la actitud que un hombre debe tomar para evitar caer preso de las tentaciones terrenales.

Como veremos a continuación, a pesar de no poder fecharla dentro de la producción del pintor vallisoletano, se ha atribuido a Pereda en muchas ocasiones debido a la técnica italianizante de las figuras. No obstante, el carácter naturalista al modo velazqueño, mucho más acentuado que el de Pereda, con pinceladas más rápidas y ligeras y el uso de colores más vivos, parecen poner en tela de juicio esta primera afirmación. Porque, si bien el bodegón es típicamente de Pereda, si las comparamos, las figuras utilizadas en esta pintura no se corresponden a ninguna de sus figuras empleadas en otras composiciones. En conclusión, a pesar de que tradicionalmente se atribuía al autor vallisoletano porque no existía otro pintor capaz de llevar a cabo una obra tal, resulta imposible encajarla en la obra conocida de éste por las múltiples diferencias resaltadas, tanto de disposición formal como de estilo y técnica.



El sueño del caballero (detalle)

¿Pereda o Palacios?.

La primera atribución⁶¹ de esta obra a Pereda la hizo Elías Tormo en 1919⁶², como así pone de manifiesto Valdivieso⁶³. No será hasta 1987 que Pérez Sánchez comience a insinuar que se trata, en realidad, de una obra de Palacios. En el primer capítulo ya mencionamos que Lázaro Díaz del Valle⁶⁴, en 1657, encuentra una *Vanitas*⁶⁵ en la colección del Almirante de Castilla que, años

59. ANGULO, INIGUEZ, Diego y PÉREZ, SÁNCHEZ, Alfonso, 1983 (pág. 228)

60. GALLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la Pintura Española del Siglo de Oro*. Aguilar. Madrid, 1972.

61. Enumerar toda la bibliografía que trata la obra y la atribuye a Pereda es una tarea demasiado larga y tediosa así que me abstengo a fin de evitar desviarme del propósito de este bloque.

62. TORMO, Elías. *Antonio de Pereda*. Colegio Santiago. Valladolid, 1919 (pág 60-75). Aunque quien primero escribe sobre Palacios en el siglo XX y descubre sus dos bodegones firmados por él es August Mayer en 1922. Se puede consultar este dato en la edición española del libro: MAYER, LIEBMANN, August, *Historia de la pintura española*. Espasa-Calpe. Madrid, 1947.

63. VALDIVIESO, Enrique. “*Francisco Palacios versus Antonio de Pereda*”. *Ars Magazine: revista de arte y coleccionismo*. N°3, 2009, p. 54-68.

64. GARCIA, López, David. *Lázaro Díaz del Valle y Las vidas de los pintores de España*. Fundación universitaria española. Madrid, 2008. (pp. 306).

65. PÉREZ, SÁNCHEZ, Alfonso, *La nature morte espagnole du XVII siècle a Goya*. Fribourg: office du livre. Suiza, 1987. (pp.71-79)

después, ya en 1691, a través de la breve descripción que aparece en el inventario de su hijo, se ha afirmado que es la *Vanitas* de Viena y no *El sueño del caballero* como algunos historiadores habían especulado. Ahora bien, hay que tener presente el reciente descubrimiento del testamento de Palacios redactado en 1651, sacado a la luz por Luíis Barrios Moya⁶⁶ y del que se hace eco también Pérez Sánchez⁶⁷, ambos en 1987. En el testamento de Palacios aparece que pintó un *Desengaño del mundo* de "tres baras escasas de largo y dos de ancho"⁶⁸; es decir, 2,40x1,60 lo que está muy próximo a los 2,17x1,72⁶⁹ que mide *El sueño del caballero* de la Academia y lo que puede resultarnos revelador respecto a su autoría.

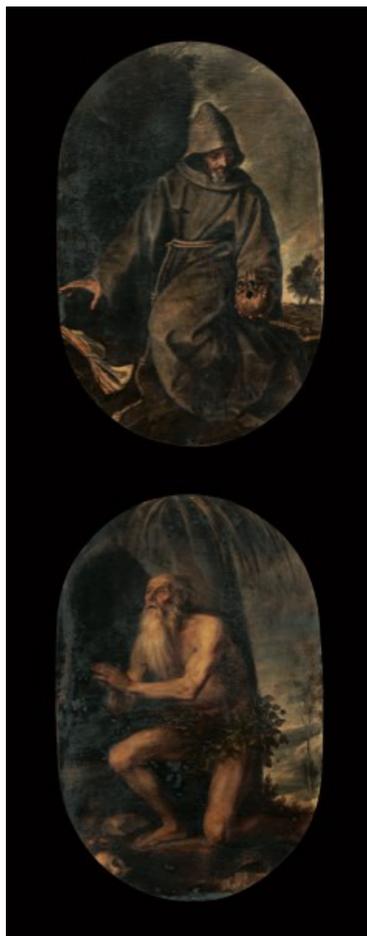


Imagen 1. San Francisco / San Onofre. Fco. Palacios.

A esto hay que sumarle que el estilo de la obra está mucho más próximo al de Palacios que al de Pereda, como hemos adelantado previamente. De primeras, si compramos los ángeles de una y otra pintura, la pintura de Viena coincide con otras de Pereda, los cuales son modelos que no armonizan en nada con el de la Academia; la figura de esta última es mucho menos hierática, más expresiva, la boca entreabierta, el cabello ondulado, el movimiento que hace entorno a su cabeza. Además, un análisis comparativo como el que hace Valdivieso⁷⁰ demuestra que la fisionomía y el tratamiento para las figuras masculinas son completamente distintos en uno y otro autor; basta con fijarnos en el caballero dormido de nuestro cuadro y otras figuras masculinas hechas por Pereda como el *San Guillermo de Aquitania* (1671, Academia de Bellas Artes de san Fernando); la diferencia es más que evidente. Por suerte, en relación a esto último, dos de las cuatro obras conservadas de Palacios con autoría demostrable son dos figuras masculinas, un *San Ornofre* y un *San Francisco* [Imagen 1] en el Convento de las Calatravas de Moralzarzar (Madrid) y en la fisionomía de éstos sí podemos observar una analogía notable con la figura del cuadro del caballero.

Con todo lo expuesto hasta ahora, el único motivo por el cual podríamos considerar esta obra como relativa a Pereda sería por el uso del bodegón en la mesa y, aún así, el estudio comparativo de éste —sobre todo en el ámbito técnico— con los dos bodegones existentes de Palacios: *Bodegón con frutos dulces y pan* [imagen 2] y *Bodegón con fruta y enfriador de vino*⁷¹ [imagen 3] (1648, Colección Harrasch de Schloss Rohrau, Áustria) apuntan también a lo contrario. Como señala Valdivieso se aprecia en ambos una similitud en la levedad del

toque del pincel y en la plasmación de un color vibrante obtenido no con tonos rotundos sino con matices sutiles y refinados que se traducen en suaves entonaciones. En efecto, puede constatarse que el pincel de Palacios es más leve que el de Pereda y además de la

66. MOYA, Barrios, Luíis. "El pintor Francisco de Palacios, algunas noticias sobre su vida". BSAA. Tomo LIII, 1987, p. 425-435.

67. Op. cit. PÉREZ, SÁNCHEZ, Alfonso, 1987. (pág. 79)

68. "Declaro que de horden de luis de Carrion, Arpista de la real capilla de las Descalzas franciscas desta dha. villa e echo un quadro grande de un geroglifico que significa el Desengaño del mundo, de tres baras escasas de largo y dos de ancho que esta en mi casa acavado en toda forma con su marco negro" [...] en MOYA, Barrios, Luíis. 1987 (pág 430).

69. Op. cit. PÉREZ, SÁNCHEZ, Alfonso, 1987. (pág.79).

70. Op. cit. VALDIVIESO, Enrique, 2009. (pp. 61-62)

71. Quien primero hizo un análisis de estos bodegones fue Xavier de Salas en: SALAS, Xavier, "Sobre dos bodegones de Francisco de Palacios". Archivo Español de Arte, Madrid, 1935, p.275-277.

técnica de Velázquez, con lo que obtiene efectos de notoria calidad”⁷². Si hacemos caso a Palomino el cual dedica un breve texto en el que afirma que fue discípulo de Velázquez aunque “no se sabe de obra pública de su mano”⁷³.



Imagen 2. Bodegón con frutos dulces y pan. Fco. Palacios.

Ya hemos adelantado que escasos eran los datos sobre la vida de Palacios salvando el testamento y que fue discípulo de Velázquez. Ceán Bermúdez⁷⁴ recogió la poca información de Palomino y se atrevió a afirmar que nació en 1640, un dato harto descabellado si tenemos en cuenta que los bodegones de la Harrasch tienen firma de 1648, lo cual daría a entender que los pintó contando éste con tan sólo ocho años. No se hará una compilación biográfica relevante hasta 1983 por mano de Diego Angulo y Alfonso Pérez Sánchez⁷⁵ donde fijan su nacimiento alrededor de 1615-1616. Esta fecha se debe, básicamente, a la edad que Palomino da para su muerte (36 años) y a que

conocemos la fecha de ésta gracias a la partida de defunción⁷⁶ (27 de enero de 1652) lo cual nos permitiría aproximarnos teniendo en cuenta, además, otra serie de documentos como pleitos y reclamaciones testamentarias. En los últimos años se ha incentivado esta teoría de la muerte prematura del pintor y se ha fechado el nacimiento de Palacios alrededor de 1622⁷⁷ por lo que solamente habría vivido treinta años escasos. La muerte relativamente joven de este pintor podría explicar el gran vacío biográfico y artístico que ha dejado.

Por la cantidad de obras que según su testamento pintó, por los datos ofrecidos por Palomino y por la obra que conservamos, es seguro que Palacios hubo de gozar de holgada fama en su época y, técnicamente, es capaz de haber pintado él la obra conservada en la Academia de san Fernando; su técnica es ciertamente velazqueña y mediante un estudio comparativo con el resto de sus cuadros se podría afirmar esta hipótesis, reforzada además porque se sabe fue discípulo directo del propio Velázquez; es Palacios el que con mayor posibilidad se acercaría a la elaboración de una obra de tales características por ser un *pintor de pincel vibrante y tonalidades*



Imagen 3. Bodegón con fruta y enfriador de vino. Fco. Palacios.

72. *Op. cit.* VALDIVIESO, Enrique, 2009. (pp. 62)

73. *Op. cit.* PALOMINO, Antonio, 1988 (pág.342)

74. BERMÚDEZ, Ceán, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Istmo, Madrid. 2001

75. ANGULO, INIGUEZ, Diego y PÉREZ, SÁNCHEZ, Alfonso, 1983 (pp. 133-137)

76. Así se cita textualmente y se pone de manifiesto su ubicación en: MOYA, Barrios, Luís, 1987 (pág 431): “Francisco de Palacios casado con doña Josepha Verges, calle de Alcalá, casas de Juan de Armeria junto al Hospital. Murio en veinte y siete de henero de 1652 años”.

77. Así se afirma en VALDIVIESO, Enrique, 2009 (pág.65) y lo reitera PÉREZ, SÁNCHEZ, 2010 (pág.118)

*claras, predominantemente frío, con grises delicados, carmines violáceos y rojos un tanto apagados, resultan personales, y la factura, con toques cortos y golpeados, es de considerable libertad*⁷⁸.

Origen y cronología del cuadro.

Ningún escrito, ningún texto que considere esta obra como de Palacios, menciona ninguna fecha para la elaboración del cuadro. Los historiadores que la consideraban de Pereda la situaban entre 1650-1651 y eso usando un gran calzador que, como se ha demostrado, es imposible. Todos los estudios más actuales la consideran una obra de Palacios con más seguridad que no de Pereda; incluso Pérez Sánchez, en la revisión más actualizada de su libro⁷⁹, ya hace constar la imagen del *Sueño del caballero* como relativa a Palacios, excluyendo del título a Pereda. Teniendo en mente esta serie de consideraciones, sabiendo que nació alrededor de 1622, que murió en 1652 y que con bastante seguridad es prácticamente impensable que lo pintara teniendo éste menos de 22 años, se reduciría la fecha de composición a 1644 y 1651, siendo la fecha límite 1651 y no 1652 porque el 27 de enero de este año —recordamos, día de defunción del pintor— advierte que ya lo tenía acabado. A esta fecha habría que sumarle que los bodegones de la Harrasch están fechados en 1648 y, dada la dificultad técnica del *Sueño del caballero* —todo apunta a que no pudo haber sido pintado antes de cumplir 25 años—, habríamos de acotar el momento de elaboración a 1646/47 y 1651. Con todo y con ello, no hay nada que avale este aserto sino el mero raciocinio y ni siquiera la lógica sirve de algo en el momento en que ni tan solo podemos asegurar que la obra sea del propio Palacios con exactitud.



El sueño del caballero (detalle)

Para terminar, el otro punto importante es el sentido iconográfico del cuadro; ningún autor que ha tratado esta obra⁸⁰ en los últimos años va más allá de afirmar (con reservas) que guarda una conexión con el cuadro de Pereda de Viena y, aunque Valdivieso afirma que es un *Desengaño semejante a los dos anteriores* y un poco más adelante apunta que *muestra un estilo que no concuerda con el de Pereda, sobre todo con el espíritu artístico que aparece reflejado en los Desengaños de Viena y Florencia*⁸¹, nada se afirma con rotundidad.

Bien es cierto que Valdivieso aquí hace referencia a los problemas de atribución debido a su factura técnica y que, en realidad, muchos elementos son análogos en ambas representaciones y que el sentido nuclear de la obra es el mismo, no obstante, la escena es muy distinta. Se repiten los elementos del bodegón pero en el caso del *Desengaño* de la Academia hay solo una mesa donde se amontonan todos los objetos mientras que en el cuadro de Viena aparecen dos mesas donde se separan los elementos terrenos de los elementos mortuorios respectivamente. En el cuadro de la Academia, además, aparecen elementos nuevos como la corona de laurel, el espejo, el violín, la máscara⁸², la tiara papal, las flores y las plumas; elementos que sí aparecen en el *Desengaño* de

78. ANGULO, INIGUEZ, Diego y PÉREZ, SÁNCHEZ, Alfonso, 1983 (p. 134)

79. PÉREZ, SÁNCHEZ, Alfonso, 2010 (pág.248)

80. ANGULO, INIGUEZ, Diego y PÉREZ, SÁNCHEZ, Alfonso, 1983 / MOYA, Barrios, Luis, 1987 / PÉREZ, SÁNCHEZ, 1987 / CHERRY, Peter, 1995 / VALDIVIESO, Enrique, 2002 y 2009.

81. VALDIVIESO, Enrique, 2002. (pág.44)

82. Sobre el significado de la máscara en las *vanitas* véase: VECA, Alberto, 1981 (pp. 131 - 138. *Il tema della*

Velázquez Vaca del Convento de san Quirce. La elección y disposición de los elementos artísticos abre una vereda de preguntas interesante: los elementos que incorpora Palacios —suponiendo siempre que es él autor—, ¿los incorpora él por decisión propia o realmente aparecían en una fuente gráfica anterior o mencionados en la ya propuesta fuente textual perdida? ¿Por qué Palacios hace un bodegón que tiene tantos parecidos con el de Pereda pero a su vez es tan diferente por la disposición y la adición de elementos nuevos? Las preguntas abren la duda de que realmente Palacios se inspirase en el cuadro de Viena directamente y que, quizás, bebiera de la misma fuente común que originó el cuadro de Pereda. Hay que recordar que los dos pintores estaban con seguridad activos en Madrid durante esa época y, aunque no existen pruebas, es difícil pensar que no hubieran tenido contacto entre ellos.

Por otro lado, es un cuadro que presenta fuertes reminiscencias con el pensamiento de Calderón; Camargo⁸³ hace evidente las múltiples referencias que unen la vida con el sueño y con la muerte, de la misma forma que lo hacía Segismundo en un bello soliloquio: *Y cuando no sea, / el soñarlo sólo basta: / pues así llegué a saber / que toda la dicha humana / en fin pasa como un sueño [...]*⁸⁴.

La conjetura del grabado.

Antes de adentrarnos en el siguiente apartado, he de advertir que lo que viene a continuación no tiene ningún apoyo bibliográfico; todo lo dicho se basa en una investigación personal y asumo, por lo tanto, la responsabilidad que hay en ello y, por igual, el rechazo o la aceptación de lo expuesto. La idea que se plasmará a continuación es una conjetura que se refuerza en mis conocimientos sobre arte y mis avales en materia de conocimiento que son, prácticamente, ningunos.

La composición de la obra del *Sueño del caballero* así como la disposición de las figuras y su modo de representar el tema del *desengaño* resultan, ya desde una visión presurosa, dispuestas y elaboradas con una particularidad abrumadora. Como se ha advertido más arriba, no hay ninguna fuente —ni textual ni gráfica— donde se sujete en su elaboración; no obstante, parece una obra tan firme en sus formas y tan bien resuelta compositiva y temáticamente que resulta extraño que no dependa de dicho elemento de sujeción. Por un lado, podríamos pensar que bebe de una fuente perdida, pues es un caso infortunado habitual la pérdida y/o el desgaste del material histórico pero, por otro lado, teniendo en cuenta autores como Calderón, Pereda y, posiblemente, otras figuras que trataron el tema como Quevedo, la composición es muy original y atrevida y sin ningún elemento externo que sea tan explícito como para que podamos disociarlo con ello. En conclusión, el elemento matriz está perdido, no el elemento que le dio el mensaje o apoyo temático; esto es, aquello por lo cual Palacios decidió representar el tema del *desengaño* mediante un ángel que advierte a una figura que reposa adormecida plácidamente.

Intentando descubrir este elemento matriz, este órgano de composición, revisamos algunos libros sobre grabados de los que disponemos, quedándonos gracias a su calidad y extensión con *The Illustrated Bartsch* y *The Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts: 1450-1700*. Después de múltiples revisiones —ardua tarea, baste decir—, según mi parecer, el *Sueño del caballero* podría tener relación con algún grabado sobre la *Visitación del ángel a san José* y también sobre la *Anunciación a los pastores*. Una afirmación algo atrevida, demasiado quizás, pero con un primer análisis, de entrada, pude notar que la representación en grabados de figuras dormidas que reciben la visitación de un ángel se restringen, casi en su totalidad, a esta escena particular de san José; el grabado de san José⁸⁵ y el ángel, asimismo, están ligados con la continuación bíblica del *maschera*)

83. CAMARGO, SÁNCHEZ, Manuel, 1954 (pág.198)

84. CALDERÓN, de la BARCA, Pedro, *La vida es sueño*. Cátedra, Madrid. 2013. (pág.203)

85. Excepto algún caso de la vida de Jacob.

ángel que visita a los pastores por lo que, en múltiples ocasiones, ambos son muy parecidos. A esto hay que sumarle que, además, algunos de estos grabados han sido elaborados por mano de artistas de los cuales otros autores como Pereda o Valdés Lean han dispuesto para la elaboración de sus *vanidades*. Profundizo con casos específicos:



4. Anunciación a José. Goltzius.



5. Anunciación a los pastores. Goltzius.



Sueño del caballero (detalle)

El primer caso son dos grabados basados en Hendrick Goltzius por mano de la dinastía Collaert, una familia de grabadores flamencos (en este caso por Adriaen Collaert⁸⁶): *La anunciación a José* (Mateo 1:20-23⁸⁷) y la *anunciación de los pastores* (Lucas 2:9-13⁸⁸) [imagen 4 y 5]. Los dos cuadros son correlativos y se suceden uno después del otro siguiendo con la serie narrativa del Nuevo Testamento. A pesar de que la primera composición —la figura de José— y la posición de las figuras no recuerdan demasiado a la obra de Palacios, el ángel sí parece tener cierto parecido físico: el cabello rubio que flota acompañando el movimiento del ángel y la abertura de las alas tienen un eco con la obra de la Academia. No obstante, sigue siendo difícil afirmar que existe un parecido explícito. Por su parte, la figura angelical que se aparece en la adoración de los pastores, sí podría mostrar un parecido más cercano al ángel de Palacios al poseer un rostro más esbelto, una mayor estilización y una traza más lineal. De todas formas, sigue siendo demasiado diferente al ángel de Palacios como para poder afirmar la existencia de una relación directa en las figuras y no una mera sucesión de un elemento tópico. De todos modos, no está de más poner de manifiesto que Goltzius era una gran fuente de elementos iconográficos para los artistas que crearon obras sobre la *vanidad*⁸⁹.

86. *The new hollstein dutch & flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700. The Collaert Dynasty Part II.* Sound & Vision Publishers. Belgium, 2005 (imágenes en pp. 239-240 / textos en pp. 234-235)

87. “Se le apareció en sueños un ángel del Señor y le dijo [...]”

88. “Se le presentó un ángel del Señor los envolvió, y la luz de la gloria del señor los envolvió con su luz y se quedaron sobrecogidos de temor”.

89. Recuérdese por ejemplo que el famoso grabado de Goltzius *Quis Evadet* (1594) lo utilizó con seguridad Valdés Leal en su obra *Alegoría de la Vanidad* (1660) o al menos una variante de ella de Christoffel van Sichem, *Homo Bulla* (1617)



6. Anunciación pastores. Sadeler.



6. (detalle)

El segundo caso, atribuido a Johan Sadeler⁹⁰, es una *anunciación a los pastores*, [imagen 6] la descripción⁹¹ del cual indica que viene después de un dibujo perdido de Maarten de Vos⁹². En la parte superior del grabado se despliega todo un coro celestial tal y como describe la Biblia,

mientras que en el centro, ligeramente abajo, aparece un ángel llevando una cartela y anunciándose a los pastores. Este ángel vuelve a guardar cierto parecido con la fisonomía y la postura del ángel de Palacios, sobre todo por el hecho de que sostiene una cartela como éste último. Quizás no sirviera para crear al completo la obra de la Academia, pero quizás sí que el ángel pudo servir como modelo para el suyo; al menos de forma indirecta.

El tercer caso no nos lleva muy lejos, afortunadamente, se trata de un grabado de la *anunciación a los pastores* [imagen 7] del propio Maarten de Vos⁹³. En este grabado el ángel nos recuerda mucho más al de Palacios: la postura es mucho más suave, las alas son más cortas, el cabello rubio y flotante, incluso ambos portan las mangas bipartidas en sus ropas.

Y aún hay más: en otra serie del mismo autor sobre el Nuevo Testamento, pensado para la ilustración de libros, aparece un *Descanso en la huída a Egipto*⁹⁴ [imagen 8] en la que la figura de José está dormida y mientras yace acostado se le aparece un ángel (Mateo 2:13-15⁹⁵). Una vez más,

90. Sin ánimo de extenderme más de lo necesario, al menos hay que decir que Johan Sadeler era flamenco y formaba parte de la dinastía Sadeler, un grabador que disfrutó de mucha fama y difusión de su obra en Europa y sobretodo en España y que sirvió de inspiración y ejemplo a muchos artistas como por ejemplo Maíno, donde se demuestra que su *María Magdalena* se basa en un grabado suyo (en NAVARRETE, PRIETO, Benito, *Juan Bautista Maíno y la Magdalena*. AEA, tomo LXVVI, nº304. 2003, p.425-428.

91. *The Illustrated Bartsch 70 part I (supplement)*. Abaris Books Ltd. EUA, 1999 (Imagen pág. 176 / texto pág.175)

92. Casualmente, la pintura del *Juicio Final* que aparece al fondo de la *Alegoría de la Vanidad* de Valdés Leal (1660) es, precisamente, un Maarten de Vos (1570, Museo de Bellas Artes de Sevilla).

93. *The new hollstein dutch & flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700. XLV. Maarten de Vos. Plates part I*. Sound & Vision Publishers. Rotterdam, 1995 (imagen en pág. 144 / texto en pág. 91 del XLIV - TEXT)

94. *The new hollstein dutch & flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700. XLVII. Maarten de Vos. Plates part II*. Sound & Vision Publishers. Rotterdam, 1995 (imagen en pág. 263 / texto en pág. 310 del XLIV - TEXT)

95. “Partido que hubieron, el ángel del Señor se apareció en sueños a José y le dijo [...]”

el ángel —aunque en este caso no porta la cartela— guarda cierto parecido con el ángel de Palacios, ya no sólo en su fisonomía sino, de nuevo, en los ropajes: ambos portan el mismo cinturón de tela y en los dos casos la sobrevesta se abre precisamente por el muslo de la pierna izquierda. No obstante, lo que más nos interesa de este grabado no es tanto la figura del ángel como la figura de José; éste está exactamente en la misma postura que el caballero del cuadro de la Academia: apoyando sus espaldas y con la mejilla descansando sobre la mano izquierda. Asimismo, ambos portan un sombrero dispuesto del mismo modo. Aunque las dos representaciones difieren mucho en la temática y en las figuras utilizadas —ya sea por la edad de José como por la posición del ángel— guardan un parecido formal considerable.



7. Anunciación pastores. Maarten de Vos

Llegados a este punto, podríamos pensar que el flamenco Maarten de Vos podría ser una de las claves con las que concluir la hipótesis para el modelo de la Academia; sin embargo, aún hay más sobre el mismo autor. En otra de sus series sobre el Nuevo Testamento, en una nueva *anunciación a los pastores*⁹⁶ [imagen 9], el grabador presenta unos ángeles con cartelas en el coro divino mientras que el ángel a cargo de la anunciación permanece en pie. Aunque es prácticamente imposible encontrar algún parecido, es curioso notar como el ángel central lleva el mismo peinado que el ángel de la *Vanitas* de Velázquez Vaca y que, además, éste último apunta con el dedo índice de la mano derecha de manera muy parecida al del grabado. Es, cuanto menos, curioso y creo que vale la pena dejar constancia.



8. Descanso en la huida de Egipto.
Maarten de Vos.



8. Descanso en la huida de Egipto. Maarten de Vos (detalle)

96. *The new hollstein dutch & flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700. XLV. Maarten de Vos. Plates part I.* Sound & Vision Publishers. Rotterdam, 1995 (imagen en pág. 107 / texto en pág. 64 del XLIV - TEXT)

Por último cabe destacar un último caso: volvemos a Johan Sadeler y nos encontramos otra vez con una *anunciación a los pastores*⁹⁷ [imagen 10]. Aunque es vago el parecido con la obra de Palacios, nos volvemos a encontrar con otro caso de un ángel que lleva una cartela, con parte de su vestido abierto —posiblemente fruto de una tradición iconográfica—, y con una cinta que le rodea la parte inferior del busto.

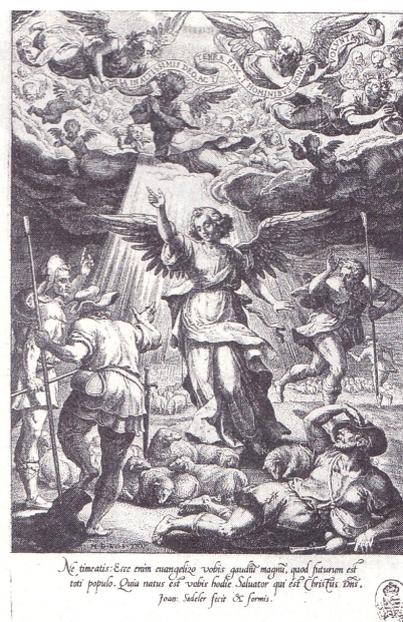


8. *Descanso en la huida de Egipto*. Maarten de Vos (detalle)

Dicho esto, vale la pena hacer una reflexión. En apoyo a la verdad, mis conocimientos sobre grabados y tradición iconográfica no son lo suficientemente notorios como para formular una hipótesis y aún menos para perorar afirmaciones, no obstante, no puedo evitar dejar de pensar que puede haber una conexión entre estos grabados —sobre todo el *Descanso de la huida a Egipto* [imagen 8] —y la obra de la Academia. Es cosa sabida que los autores de los grabados tienen conexión entre ellos y fama demostrada en España; el caso de los grabados de José y el caso de los pastores están

cercanos en la Biblia y en dos de las series de grabados, una escena precede a la otra como si tuvieran alguna conexión en el mensaje. A su vez, Maarten de Vos y Goltzius tienen otros grabados que ayudaron a la creación de obras de *vanidades* en España y, como he anotado antes, incluso una pintura de Maarten de Vos aparece en ellas de fondo. Según mi parecer, hay un buen número de coincidencias que hay que estudiar más a fondo y tener en cuenta.

Por último, ahora propongo este escenario virtual: Palacios, suponiendo que fue él quien creó la obra, decide pintar un *desengaño*, para ello se basa en la fama de los textos de Calderón o en el pensamiento religioso y decide crear una escena que trate sobre el sueño de la vida o de como la vida pasa como un sueño. Seguidamente, para la creación de los elementos simbólicos acude a un pintor de su misma ciudad y el más conocido pintor de *vanidades*, Pereda, del cual toma los elementos simbólicos: el bodegón. Una vez tiene esas dos cosas, ocurre que no tiene ningún apoyo sobre el cual crear una escena sobre el desengaño que tenga que ver con las ideas del sueño y las advertencias de que todo en la vida pasa como un sueño, así que acude a fuentes visuales de manos de reputados grabadores —recuérdese que, según dice Palomino, era discípulo de Velázquez así que no debería tener problemas para ello— y, entonces, descubre que las únicas (prácticamente) referencias a figuras o escenas donde



9. *Anunciación a los pastores*.
Maarten de vos

97. *The Illustrated Bartsch 70 part I (supplement)*. Abaris Books Ltd. EUA, 1999 (Imagen pág. 128 / texto pág.127)



10. Anunciación a los pastores. Johan Sadeler.

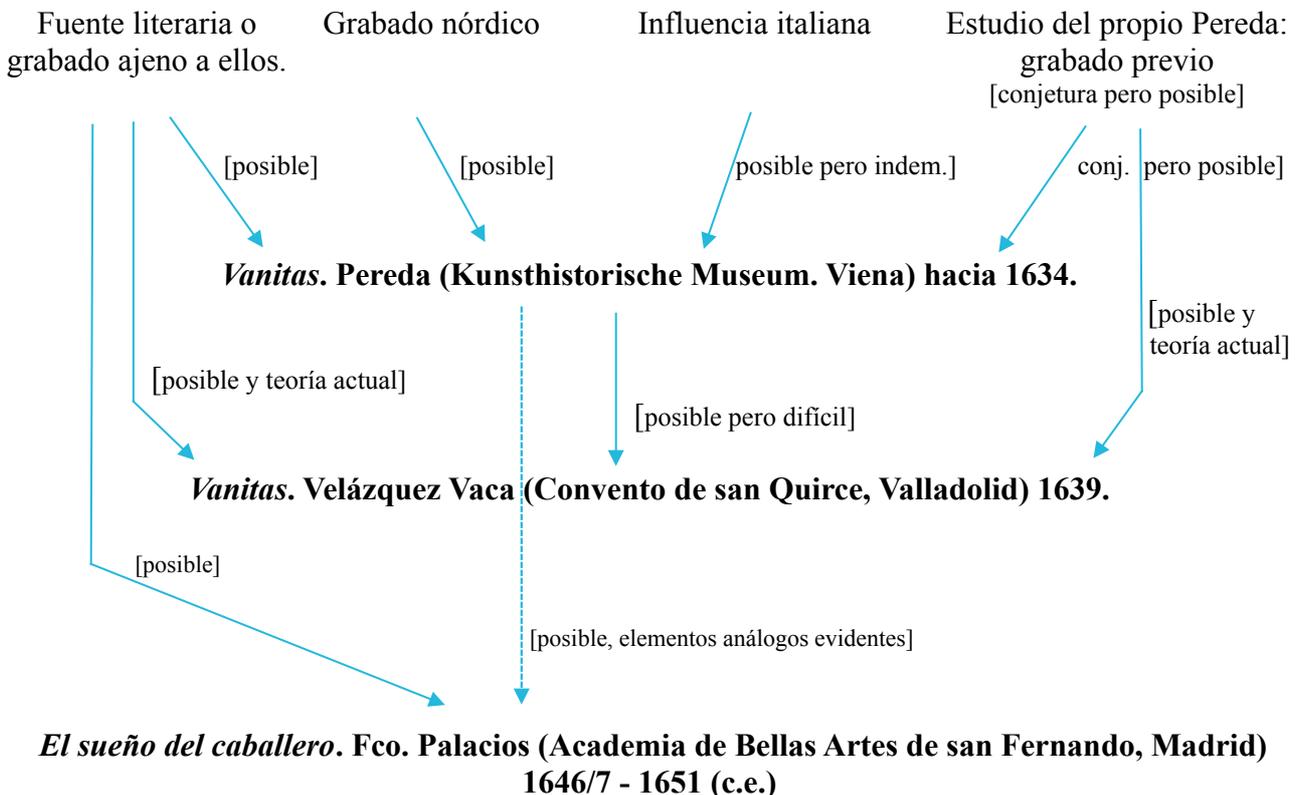
aparecen figuras dormidas plácidamente son las de José y en ellas aparece un ángel que “avisa” o “informa” al sujeto justamente como hace el ángel de Pereda, de Velázquez Vaca o de Palacio con el espectador o la figura protagonista. Con todo ello y en síntesis, las ideas calderonianas o el pensamiento de la vanidad muy famosas en su época y en Madrid, así como los elementos simbólicos del más famoso autor del género, Pereda, y una fuente grabada idónea, filtra y cocina todo eso con su genio y aparece el *sueño del caballero* como una obra singular pero con el carácter de *desengaño* intacto. Dicho esto, yo, Albert Juárez, aun siendo consciente de lo descabellado de esta hipótesis, me arriesgo en sus consecuencias a apoyarla como una posibilidad y declaro

la necesidad de profundizar más en ella cuando tenga oportunidad para reafirmarme aun más si cabe en ella o para refutarla definitivamente.

Conclusiones y dudas a día de hoy.

- Falta un consenso generalizado para definir quién es el autor con más probabilidades para asumir la ejecución del cuadro aunque en la actualidad cada vez se decante más hacia Palacios. Para ello se requiere de más estudios en profundidad.
- Mirar de establecer una cronología medianamente estable para la ejecución de la obra.
- Investigar sobre su posible origen o fuente, así como sus deudas para con el pensamiento de su época, la literatura y las imágenes.

Esquema III.



IV.

ALEGORIA DE LA SALVACION. ALEGORIA DE LA VANIDAD.

JUAN DE VALDES LEAL.

(WHADSWORTH ATENEUM MUSEU, HARTFORD)

(YORK ART GALLERY,
YORK)

1660.



Allegoría de la Vanidad. Valdés Leal.

Como en los casos anteriormente comentados, estas dos obras parejas fueron creadas en Sevilla en 1660 por mano del que, después de Pereda y en paralelo a él, se considera el mejor y más significativo pintor de *vanitas*. Algunos estudiosos no dudan de la relación entre ambos pintores, aunque casi toda su vida, Valdés Leal, ejerció en Sevilla. Sea como fuere, vuelve a hacerse necesario comenzar con un muy breve resumen biográfico y estilístico antes de comenzar el discurso, propiamente dicho, del que se ocupa este trabajo.

Sobre el autor.

Valdés Leal⁹⁸, nacido en 1622, recibió el aprendizaje sobre artes plásticas en su ciudad natal, Sevilla, entre 1642 y 1673. Se sabe que a los 25 años se había instalado en Córdoba y que era ya conocido como un joven

pintor que apuntaba maneras; el hecho de su viaje fue, seguramente, debido a la imposibilidad de competir —al menos a una edad tan temprana— con el núcleo artístico sevillano en el que se destacaba la presencia de pintores como Herrera el Viejo, Juan del Castillo y un Murillo joven y prometedor. No será hasta 1656 que abandone definitivamente Córdoba y aparezca, en julio del mismo año, de nuevo instalado en Sevilla atraído por un repunte en la actividad artística y viéndose madurado como pintor. A pesar de que recibió encargos importantes, la fama de Murillo lo eclipsó, sobre todo en el momento de las tasaciones. Verdaderamente, en muchos momentos de su vida tuvo que luchar arduamente para vivir con cierta holgura. Aunque la información no es fiable —en el

98. Para la biografía y información más completa del autor se recomienda: VALDIVIESO, Enrique, *Historia de la pintura Sevillana. Siglos XIII al XX*. Guadalquivir. Sevilla, 2002. (capítulo: *Juan de Valdés Leal*. pp.263 - 283.). También: VALDIVIESO, Enrique, *Valdés Leal*. Museo del Prado. Madrid, 1991 y KINKEAD, Duncan, Theobald, *Juan de Valdés Leal (1622 - 1690) His Life and Work*. Garland. London, 1978 (tesis doctoral)

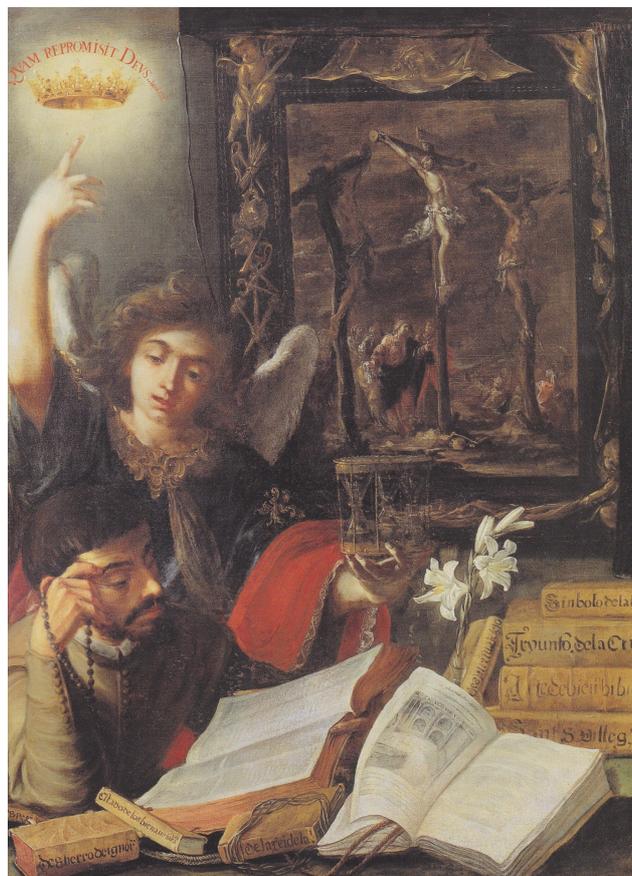
sentido de su certeza documental—, se especula con bastante convicción que en el año 1664 realizó un importante viaje a Madrid del que me hablaremos más adelante.

El personaje de Valdés Leal ha ido sufriendo una progresiva degradación a medida que se ha ido estudiando; su perfil psicológico y su carácter se han visto deformados con los años, sobre todo a partir de los trabajos de Palomino⁹⁹ y sus consiguientes. Desde ese momento, los estudiosos expertos empezaron a ver en Valdés Leal un personaje necrófilo¹⁰⁰ y de temperamento neurótico, obsesionado por lo mortuario y lo repugnante¹⁰¹, ideas basadas en lo que interpretaron del análisis de sus pinturas. Bien es cierto que algunas de sus obras pueden dar pie a pensar en ello y, aun demostrándose las fuentes y el simbolismo de las que bebe y nutre su obra, resulta inevitable que durante muchos años su trabajo se desfigurase, acrecentándose la leyenda del personaje oscuro, violento y polémico. Lejos de la verdad, Valdés Leal no estuvo obsesionado con la muerte; más bien al contrario, su gran preocupación fue poder sobrevivir haciendo frente a los continuos problemas que se le presentaban y donde su sensibilidad artística no era más que el eco acusado de la propaganda artística del momento¹⁰².

Estilo.

Aunque no sabemos quién fue su primer maestro, se cree que parte de su estilo, tanto por el dibujo como por la presencia de los volúmenes monumentales realzados por un colorismo potente y poco matizado, pueda deberse al naturalismo de Francisco de Herrera el Viejo. Ahora bien, lo que realmente produce un cambio significativo en su estilo es su estancia en Sevilla en 1656 que produjo en la mano del pintor una mejora notable en cuanto a dinamismo compositivo y realización de figuras más expresivas. Es importante mencionar que esto no habría sido posible, seguramente, sin la llegada de Herrera el Joven desde Madrid; el autor trajo consigo un colorido más exquisito y unas escenas más abiertas y claras que pronto empezaron, no sólo a tener cabida, sino fama, en el arte sevillano al que Valdés Leal hubo de adaptarse: *Lógicamente, hubo también de aproximarse a este espíritu que, acomodado a su propio temperamento dio como resultado la práctica de una pintura de carácter decididamente barroco*¹⁰³.

Con 35 años Valdés se encuentra en la máxima plenitud de sus capacidades creativas: tiene gran manejo del pincel, un estilo propio y definido y gran facilidad inventiva que en conjunto le llevan a elaborar pinturas vibrantes y marcadamente expresivas gracias, además, a un gran manejo del dibujo y el colorismo. Leal era impetuoso y atrevido — así lo destaca Palomino— y su arte es



Alegoría de la Salvación. Valdés Leal.

99. PALOMINO, Antonio, 1988. (pp. 441-446)

100. VALDIVIESO, Enrique, 1991 (pág.20).

101. Sobre su temperamento también se trata en: D.A, *Summa Pictorica, el siglo de oro de la pintura española* (vol.II) Planeta. Barcelona, 2002.

102. VALDIVIESO, Enrique, *Historia de la pintura Sevillana*. 2002 (pág. 263).

103. VALDIVIESO, Enrique, 1991 (pág. 25)

reflejo de su personalidad enérgica y activa con lo cual hacía que trabajase de manera intensa y apasionada.

Por último, Valdivieso destaca los años 1660 y 1664 como los más característicos en cuanto a su estilo: maduro pero sin entrar en los principios de la decadencia. En estos años *su dibujo se traduce en una mayor armonía expresiva, y su colorido se hace más brillante y cuidado en matices*¹⁰⁴. En este momento de madurez artística llevará a cabo las obras que estudiaremos a continuación.

Alegoría de la Salvación / Alegoría de la Vanidad.

De entrada y como uno de los puntos más importantes a la hora de abordar esta obra es que son dos pinturas creadas de forma pareja, son inseparables y su estudio suele requerir que se traten como un grupo. La iconografía de éstas aluden a la vanidad de los placeres y las riquezas; como todas las obras comentadas hasta el momento, el mensaje es, entonces, análogo. Parafraseando a Valdivieso, el cuadro trata el placer cuyo disfrute se pierde enseguida por la breve duración de la existencia y la rápida llegada de la muerte: *“ante esta situación límite e irremediable, sólo la oración, la penitencia y la castidad podrán proporcionar al alcance la Salvación”*¹⁰⁵.



Alegoría de la Vanidad (detalle)

La *Alegoría de la Vanidad* se caracteriza por representar una serie de objetos dispuestos en una mesa de manera que hacen referencia explícita a la vanidad de las cosas mundanas, la fugacidad de los placeres y la inutilidad de ostentar el poder o gozar de la fama. Lo más interesante es la original composición en la cual el ángel del fondo descorre una tela a modo de cortina para mostrar una imagen del *Juicio Final* que, como hemos mencionado en el caso de Palacios, se trata de una obra de Maarten de Vos (Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1570). Vuelve a aparecer la vela apagada —al igual que en Pereda, Palacios y Vaca— y el jarrón con rosas, símbolo claro de la fragilidad y transitoriedad de la belleza. La corona de laurel sobre el cráneo simboliza el triunfo de la muerte, un símbolo que ya aparece de forma análoga en Palacios y en *El sueño del caballero* pero no en la *Vanitas* de Pereda (cuanto menos, curioso). El placer terrenal, vacío y pecaminoso, se representa mediante la baraja de cartas; la sabiduría mediante el cúmulo de libros¹⁰⁶ e instrumentos de medida; la riqueza mediante la figuración de una cascada de joyas y monedas que se vierten en un cofre que parece no dar a abasto y, por último, el poder en su concepto más amplio se simboliza mediante la corona y la mitra papal. Por otro lado, aparece la figura de un angelote haciendo pompas de jabón en alusión directa a la conocida frase latina: *“Homo bulla est”*¹⁰⁷, una imagen extraída de manera demostrada de grabados conocidos como el de *Quis Evadet* (1594) de Hendrick Goltzius y del que parte de él, aun mucho más parecido pero

104. VALDIVIESO, Enrique, 1991 (pág. 33)

105. VALDIVIESO, Enrique, 1991 (pág. 33)

106. Todos los libros han sido identificados, se puede consultar en: VALDIVIESO, Enrique, 1988 (pág.176)

107. Que vendría a representar algo como: *“la vida del hombre es frágil como una pompa de jabón”*

raro de Chrisoffel van Sichem (1617). La concepción global de la pintura está dominada, como en los casos anteriores, por el ente temporal, representado aquí por un pequeño reloj de bolsillo situado en la parte inferior izquierda, justo bajo el símbolo más claro de la muerte: el cráneo coronado¹⁰⁸.

La *Alegoría de la Salvación* se complementa con la anterior *vanitas* ya que contiene un claro mensaje moralizante y contemplativo; se evidencia, gráficamente, cuál es el camino que ha de llevar el hombre para llegar a la Gloria Eterna. En este cuadro aparece un ángel que sostiene un triple reloj de arena, indicando que el transcurrir del tiempo es inexorable. Mientras, con la mano derecha, apunta al cielo de donde surge una corona iluminada y la frase: “*Quam repromit Deus*”¹⁰⁹. Se recalca de esta manera cuál es el camino recto a la Salvación: oración, penitencia y dedicación a la lectura de obras piadosas. El resto de objetos también complementan y perfilan este mensaje: los libros, el flagelo de la mesa, el rosario que el hombre lleva en la mano... En último término, aparece una escena de la *Crucifixión de Cristo*, un símbolo claro y el ejemplo más evidente de cómo Jesús se sacrificó por la humanidad para limpiar su pecado y cómo, de la misma manera, debe el hombre limpiar los suyos¹¹⁰.



Alegoría de la Salvación
(detalle)

Origen de la obra y posibles relaciones.

Las presentes obras parecen eminentemente originales, tanto por el hecho de ser parejas, como por el formato y el conjunto de los elementos que comparten y que las hacen tan parecidas. No obstante, existen muchos elementos en relación con la obra de Pereda, Palacios o Vaca: los libros, la vela apagada, el cráneo, la mitra papal (este último, curiosamente, en Palacios y Vaca, pero no en la de Viena de Pereda). En las dos obras también aparecen unos ángeles que avisan al hombre sobre la vanidad y advierten de aquello que ha de rechazar para salvarse, mientras sugieren la presencia constante y triunfante de la muerte y el tiempo.

Algunos historiadores defienden la idea de que Valdés podría haber viajado a Madrid antes de hacer estos cuadros¹¹¹, lo que podría suponer que los conoció directamente antes de componer los suyos; no obstante, actualmente, se da por factible la fecha del viaje en 1664 —como afirma Palomino¹¹²— lo que desmontaría esa primera hipótesis. Este viaje será muy importante en el último cuadro que comentaré a continuación, pero ahora resulta más relevante lo que hizo en los años anteriores a estas dos representaciones. No se duda al afirmar que Valdés fue un artista autodidacta y poco viajado¹¹³, ¿qué explicaría, entonces, los parecidos entre sus dos *alegorías* y la pintura de Pereda?

108. VALDIVIESO, Enrique, *Historia de la pintura Sevillana*. 2002 (pág.276).

109. “*La que prometió Dios*” es una síntesis del mensaje que prometió el Redentor, la Salvación será para los que tenga un alma pura y justa y que se extrae de: Santiago I, 12-20: “*Bendito es el hombre que resistió la tentación pues, una vez probado, recibirá la corona de la vida que Dios ha prometido a los que aman*”. En: VALDIVIESO, Enrique, 2002 (pág.107). La corona entonces, es el símbolo de la Salvación.

110. Para comentarios mas extensos y profundos sobre las características tangibles de estas obras véase: KINKEAD, Duncan, Theobald, 1978 (pp. 401-404)

111. KINKEAD, Duncan, Theobald 1978. En la nota 25 (pág. 25) especula que Valdés Leal estuvo en Madrid entre 1651 y 1657 pero no aporta ningún dato que lo demuestre.

112. PALOMINO, Antonio, 1988 (pág.446)

113. TRAPIER, du Gue, Elizabeth, *Valdes Leal: baroque concept of death and suffering in his paintings*. Hispanic



Allegoría de la Vanidad (detalle)

¿Qué sus semejanzas con Vaca y Palacios? La primera y más evidente respuesta es la idea de la existencia de un grabado o dibujo perdido como afirma Trapier; una imagen que representaría en lápiz y tinta a un hombre contemplativo con un crucifijo y que tendría por título *The Dream of Life*. Este grabado ha sido atribuido a Pereda en algunas ocasiones pero la afirmación es huera, ya porque se encuentra perdido, ya porque difieren al estilo de Pereda. En el dibujo aparecía un hombre soñando apoyado en una mesa, delante de él hay un libro abierto, una calavera, una vela y un reloj de arena. Aparece un ángel sobre su cabeza apuntando al cielo donde hay una representación de Dios Padre y el Espíritu Santo entre nubes que invaden la habitación. Además, flotando entre más nubes hay una representación de Cristo crucificado¹¹⁴. Trapier lleva a cabo esta afirmación y descripción, pero no presenta ninguna prueba para ello, ni da ninguna localización para este dibujo antes de su pérdida. Esto no evita que sea interesante el retrato que hace de él y la estrecha relación que parece guardar con *El sueño del caballero*. Sea como fuere, en busca de más pistas sobre este dibujo Kinkead vuelve a mencionarlo y nos aporta su origen; transcribo: “*existe una intrigante relación entre la pintura de York (alegoría de la Salvación) y un dibujo titulado El sueño de la vida, el cual se atribuye con vacilación a Pereda por Sánchez Cantón (Dibujos, III, ccxlii). El título del dibujo de forma más correcta sería La visión de la Trinidad del Erudito (Scholar's vision of the trinity) los dos comparten en particular que ocurre en un estudio, el hombre tiene su cabeza sobre la mano y lee en la mesa, mientras que un ángel apunta hacia una visión divina*”¹¹⁵. Dicho esto, prosigue afirmando con total seguridad que no se trata de un trabajo de Valdés y que es difícil creer que también sea de Pereda ya que la disposición del espacio y la figura del ángel son ajenas al arte de *vanidades* del vallisoletano.

Ahora bien, a sabiendas de ello, hay que mencionar una segunda posibilidad: Kinkead asegura — como Trapier— que el dibujo/grabado está actualmente desaparecido y que, por lo tanto, no se puede resolver nada. A su vez, Kinkead dice que difícilmente pueda haber relación entre Pereda y Valdés Leal¹¹⁶. Verdaderamente, no le falta razón alguna en el sentido de que no hay pruebas que hagan tal afirmación plausible, pero es verdad que tampoco hay nada que lo desmienta rotundamente. De todos modos, lo más prudente es afirmar que no se conocieron personalmente, por lo menos hasta 1664; esto es, hasta que Valdés viaja a Madrid.. No obstante, es inevitable pensar que Valdés ya había escuchado hablar de Pereda antes de viajar a Madrid. Ciertamente, quizás pudieron llegar noticias del género o de las obras que Pereda llevaba a cabo al llegar Herrera el Joven de nuevo a Sevilla; recordemos que estuvo en Madrid en 1654 y volvió a Sevilla al año siguiente, antes de que Valdés hiciese sus dos *alegorías* y en el momento que Pereda estaba en auge. Se sabe con total seguridad que ellos dos se conocieron personalmente y resulta extraño que Valdes

Society of America. New York, 1956. (pág.16)

114 . TRAPIER, du Gue, Elizabeth, 1956. (pág.28)

115 . KINKEAD, Duncan, Theobald, 1978. (pág.401)

116 . KINKEAD, Duncan, Theobald, 1978. (pág.402)

no se interesase por aquello que se cocía en la Capital.

Aun con todo, habría una tercera posibilidad un tanto más rebuscada, la verdad, pero que es importante analizar aunque sea por el mero hecho de descartarla. Kinkead¹¹⁷ habla sobre la posible conexión entre Pereda y Valdés leal y menciona la *Vanitas* de Viena que según Palomino poseyó el almirante de Castilla, Juan Gaspar¹¹⁸, y que se ha demostrado como cierto en el comentario que hicimos de la primera obra. Este almirante protegía a un pintor cordobés llamado Juan de Alfaro y Gámez¹¹⁹. Valdés Leal, por su parte, hizo un cuadro del hermano de éste por lo cual suponemos — junto con otros datos— que tenían una relación de amistad (*retrato de Don Enrique de Vaca y Alfaro*, colección particular, 1654). Por esta razón se especula que Valdés, sin duda alguna, debería tener conocimiento de la gran colección del Almirante de Castilla y muy posiblemente acceso a ella. Además, para acabar, afirma que el interés de Valdés Leal por las *Vanitas* quizás tenga su origen en Pereda, ya que el pintor vallisoletano hizo importantes obras para la orden de los Carmelitas más que para cualquier otra orden y esto podría haber llamado la atención de Valdés haciendo que se interesase por este género a sabiendas de poder abrirse a un buen mercado.



Alegoría de la Salvación (detalle)

Dicho esto y ya para concluir el apartado, tanto las posibilidades que se crean con la simple contemplación de estas obras —que inevitablemente nos llevan a relacionarlas de alguna forma con Pereda—, como las supuestas hipótesis y teorías esgrimidas por los historiadores, no dejan nada en claro y, por supuesto, nada físicamente probable. Ahora bien, la creencia de que realmente tuvo que haber alguna conexión entre el género de las *Vanitas* de Madrid (sobretudo Pereda) y las *alegorías* de Valdés y su obras posteriores es demasiado atractiva como para rechazarla en su actualidad y, por esta razón, se justifica la creciente importancia de este campo en los estudios de los últimos años.

Conclusiones y dudas a día de hoy.

- La fecha de creación de las obras, así como su emparejamiento no se duda. Menos aun su autoría y que se pintaron en Sevilla ya que la alegoría de la Vanidad está firmada¹²⁰
- No está claro si eran para un encargo privado o para un espacio abierto; con esto se deduce que tampoco está claro su comitente.

117. KINKEAD, Duncan, Theobald, 1978. (pág.97 nota 24)

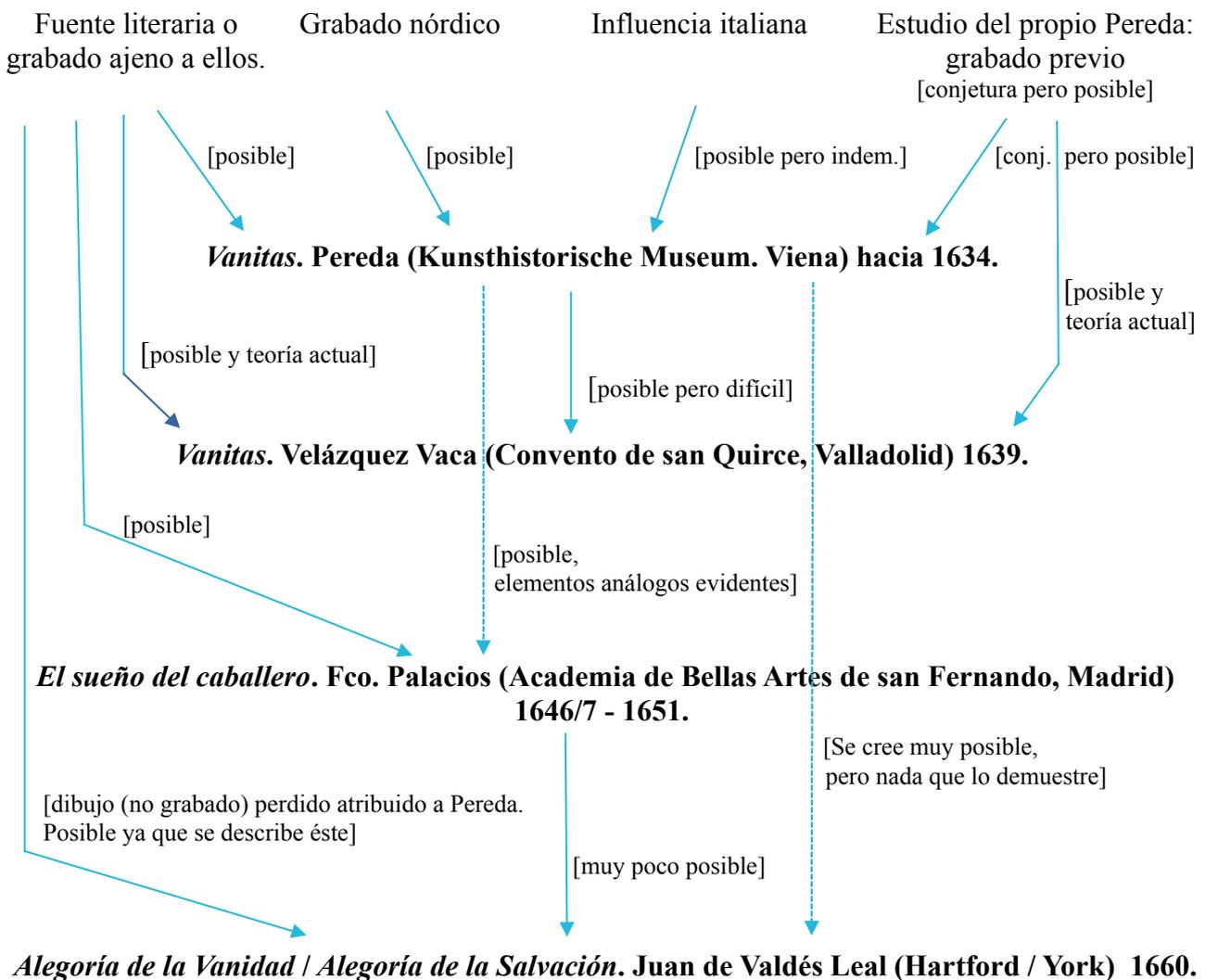
118. Sobre el Almirante y su papel en el arte así como también su relación con Alfaro y Pereda véase. TORMO, Elías, 1949 (pp. 287 - 294)

119. Lo reafirma PÉREZ, SÁNCHEZ, Alfonso, 2010 (pág 390): “*Protegido del Almirante de Castilla, que le hizo su pintor, se distanció de él a causa del destierro de éste, y, según Palomino, murió de pesar al no ser recibido luego por su antiguo protector*”

120. Ju de Baldes / Leal F A 1660. En: KINKEAD, Duncan, Theobald, 1978 (pág.402)

- Se cree tradicionalmente que tienen relación con el arte de Pereda, y aunque se esgrimen diversas teorías, no hay nada en claro y sería necesario postularse con mas ahínco en este tema.
- Se coincide en que Valdés viajó a Madrid hacia 1664, por lo tanto, no conoció a Pereda personalmente antes de pintar estos dos cuadros, o no se tiene constancia de ello.
- No se sabe si pudo tener relación con otro pintor de *vanidades* y menos aun que conociera a Pereda. Pero si que hay un autor que con mucha seguridad pudo conocer a Pereda y darle conocimiento de su arte, gráfico o no, no se sabe: Herrera el Joven.

Esquema IV.



V.

VANITAS.

ANTONIO DE PEREDA.

(GALLERIA DEGLI UFFIZI, FLORENCIA).

1670.

La



Vanitas. Pereda (Uffizi)

última *vanitas*.

El cuadro que actúa como colofón y parece ser una síntesis madura de todo el género —por mano del mismo autor que parece ser lo inicia en la Península— es este último cuadro. Se trata de un nuevo *desengaño* atribuido, sin reservas, a Antonio Pereda. Es una obra tardía, realizada en torno al año 1670; esto es, unos treintaicinco años después de la *vanitas* de Viena. Parece ser una fidedigna representación del estilo ya maduro del artista y, a pesar de que se consideró durante largo tiempo como una obra de Valdés Leal¹²¹, en 1978 Pérez Sánchez le atribuyó, acertadamente, la autoría a los pinceles de Pereda¹²². Prácticamente, todos los estudiosos coinciden en que es una de

121. KINKEAD, Duncan, Theobald, 1978 (pp. 155-166).

122. PÉREZ, SÁNCHEZ, Alfonso. *D. Antonio de Pereda : 1611-1678 y la pintura madrileña de su tiempo : Salas de exposiciones del Palacio de Bibliotecas y Museos*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1978. (número 7 del catálogo). Se pueden encontrar amplias descripciones de esta obra en: D.A, *Pintura española de bodegones y floreros: de 1600 a Goya*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1984 (pág.96) / CHERRY, Peter, *Spanish Still life from Velázquez to Goya*. National Gallery Publications. London, 1995. (pág.81 y ss.) / CHERRY, Peter, *Arte y Naturaleza: el bodegón español*

las obra cumbre del pintor vallisoletano y, no obstante está reelaborando el mismo motivo que en el lienzo de Viena, la técnica con la que trabaja es superior. Cuando decimos que está reelaborando una pintura anterior, no sólo hacemos referencia a la significación del cuadro sino a la composición y elementos que lo completan; señala Angulo en referencia a esta idea: [la *vanitas* de Florencia, ante la de Viena] *conserva íntegro el esquema compositivo, y el sentido general, de caducidad de las riquezas, el poder y la gloria ante el avance del tiempo y la implacabilidad de la muerte, Incluso el medallón que corona el globo terráqueo es retrato del emperador Carlos V, como el que muestra el ángel de Viena y los naipes, como allí son de los palos de espadas, sobre la mesa rica, y de bastos junto a los cráneos*¹²³. Valdivieso, por su parte, destaca algunas de las novedades¹²⁴ que aparecen en dicha reelaboración y que sirven para perfeccionarla; sobre todo, hace referencia a la aparición de un cuadro en el fondo con la escena del *Juicio Final* que serviría para reforzar el mensaje moralizante en el sentido de que la conducta humana en vida ha de estar guiada siempre teniendo presente que nuestra alma será juzgada por nuestros actos.



Imagen 1. *Vanitas* (Uffizi). Pereda.

Vanitas (Viena). Pereda.

Igual que en la obra de Viena, en este cuadro nos encontramos con una mesa donde aparece un joyero entreabierto, rebotante de joyas, monedas, una medalla con el retrato de Carlos V y la miniatura de una dama. También hay un florero de cristal con rosas y, debajo, naipes y dados. Junto a estos se figura un reloj de bolsillo y detrás una estatua de Mercurio. De la misma forma que en la pintura anterior, ésta se consideraría la mesa de la vida y/o de las cosas terrenales mientras que, a su lado, se estarían representando los objetos que orbitan la muerte: varias calaveras (una de ellas con un laurel), libros viejos y gastados que sirven de soporte a los cráneos, una armadura y una pistola que son, como siempre, símbolos impertérritos del triunfo de la muerte sobre la gloria militar.

La madurez artística de Pereda, según Valdivieso¹²⁵, tiene como causa el conocimiento y, por lo
en el Siglo de Oro. Fundación de apoyo a la historia del arte hispánico. Madrid, 1999. (pág. 223 y ss.).

123. ANGULO, INIGUEZ, Diego y PÉREZ, SÁNCHEZ, Alfonso, 1983 (pág. 224. N°149)

124. VALDIVIESO, Enrique, 2002 (pág.41)

125. *Op. cit.* VALDIVIESO, Enrique, 2002 (pág.44)

tanto, la influencia de obras flamencas de bodegones realizadas por artistas como Peter de Boel o Frans Snyder; autores éstos de naturalezas muertas pero cargadas de dinamismo —valga la contradicción— y exageradamente abarrotadas, estilo al que supo adaptarse Pereda con suma gracia. Asimismo, rezuma cada elemento de nuestro cuadro la sobriedad y la técnica pictórica típica de las últimas obras de Pereda: un cuadro maduro, de una síntesis de color soberbia e inteligente, una luz tenue pero diáfana así como una claridad compositiva y dispositiva magnífica.

¿Obra de síntesis?.

El siguiente apartado es bastante personal por lo que no resultará extraño no poder facilitar una bibliografía concreta. Como se ha avanzado anteriormente —y si se consultan los libros que han tratado sobre esta obra—, ningún historiador duda de que la presente *Vanitas* es una versión más madura y sólida del cuadro de Viena, hecho con bastante anterioridad. No obstante, nada se sabe de su comitente o motivo por el cual se pintó; se especula que fue un encargo privado originado seguramente debido al éxito de su primera *Vanitas*. Ahora bien, ¿es deudora únicamente del cuadro de Viena y de otras *vanitas* que pudo hacer Pereda o bebe de un/os modelo/s externo/s? Evidentemente, presenta elementos análogos indudables con su obra anterior [imagen 1]: la composición y disposición de las mesas, el ángel y muchos otros elementos representados, ya citados en el apartado anterior. Ahora bien, y esto es muy importante tenerlo en cuenta porque ningún historiador lo menciona, hay una gran cantidad de elementos que no aparecen en el cuadro de Viena pero sí en obras de otros autores que pudieron estar influenciados por Pereda y que el vallisoletano tuvo que conocer. Con esto queremos advertir que, aunque Pereda influenció sin duda alguna a otros autores del género, la influencia retornó a él una vez el propio género maduró, como hace el arte en general, pasando por mano de diversos autores que lo perfeccionaron.

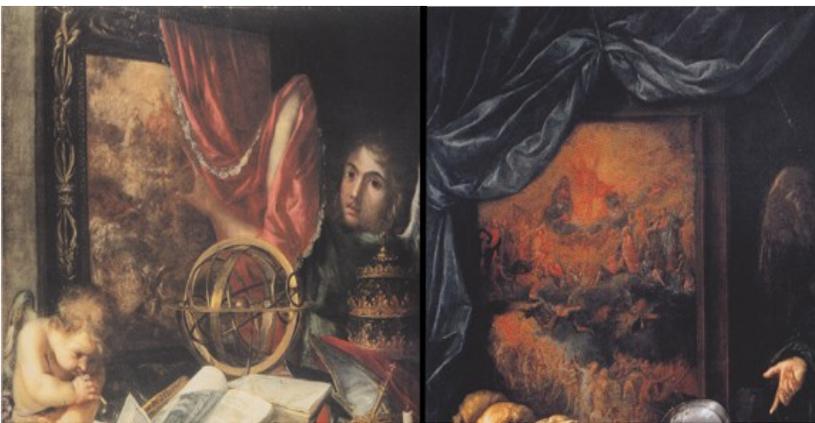


Imagen 2. *Alegoría de la Vanidad* (detalle) // *Vanitas de los Uffizi* (detalle)

Con ánimo de analizar alguno de estos elementos y sus posibles relaciones, primero hemos de fijarnos en el cuadro de fondo: la representación del *Juicio Final* recuerda sobremanera al cuadro que aparece en la *Alegoría de la Vanidad* de Valdés Leal [imagen 2]. Valdés Leal estuvo en Madrid seis años antes de que Pereda compusiese esta obra. Como advertimos en su momento, parece prácticamente impensable

que Valdés Leal no fuese a conocer a Pereda, un pintor que hacía obras similares a él y que pudo influir a Valdés en la creación, precisamente, de sus dos *alegorías*. A esto habría que añadirle algunos detalles: en el cuadro de Viena, a pesar de que hay joyas dispuestas en la mesa, no hay un cofre que las recoja como el que aparece en esta nueva *vanitas*; en cambio, en la alegoría de Valdés Leal, sí aparece un cofre entreabierto del que rebosan alhajas y otros objetos de lujo. Además, la disposición del cuadro y el ángulo del cofre es el mismo prácticamente [imagen 3]: incluso desde la esquina se derrama un collar de perlas de forma idéntica, aproximadamente. Algo similar ocurre con el cráneo laureado: la calavera con el laurel aparece en Valdés Leal en un primer plano y situada encima de un libro y, aunque hay casos de cráneos coronados en muchas *vanitas*, en Pereda no lo habrá hasta esta obra y, aunque se posa encima de un libro, está situado en primer plano también [imagen]. Por otro lado, el reloj de mano tampoco aparece en el cuadro de Viena pero sí en el de



Imagen 3. *Alegoría de la Vanidad (detalle) // Vanitas de los Uffizi (detalle)*

Una vez analizados estos detalles podemos concluir que Pereda tuvo que conocer las *alegorías* de Valdés Leal y la posibilidad más factible que se me ocurre es que se conocieran en Madrid y se hablaran de sus obras o bien mostrasen dibujos de las mismas, lo cual motivó a Pereda a incluir estos objetos en su cuadro de 1670. Hay demasiadas analogías como para descartar esta posibilidad y no son nada desdeñables como para no tenerla en cuenta.



Imagen 4. *Alegoría de la Salvación (detalle) // Vanitas de los Uffizi (detalle)*

Las similitudes con otros modelos externos no acaban aquí: el cuadro de Pereda de los Uffizi también muestra elementos análogos con el *Sueño del Caballero* de Palacios, pintado veinte años atrás, aproximadamente, pero en la misma ciudad: el búcaro con rosas, el cofre —aunque orientado de forma diferente—, el mástil del violín que asoma de fondo, el cráneo encima del libro con el laurel asomando por detrás idéntico al de Pereda, el mango de la pistola saliendo del borde de la mesa que amenaza con caer al suelo [imagen 5]. Incluso coincide el borde de la mesa. No obstante, lo que más nos llama la atención es la tela que cae por encima del globo terráqueo. Sobra decir que no aparece en el cuadro de Viena y sí en *El sueño del caballero* y de manera muy llamativa además [imagen 6]. Dicho esto, ¿se puede afirmar que Pereda debió coger elementos también de Palacios para su último cuadro? No con seguridad, pero las evidencias son considerables.



Imagen 5. *Vanitas de los Uffizi (detalle) // El sueño del caballero (detalle)*

El caso de Velázquez Vaca es el más complicado a la hora de encontrar similitudes en los detalles de disposición e inserción de elementos pero hay un detalle curioso: el ángel de Viena no apunta hacia la mesa de la muerte, pero en el cuadro de Velázquez Vaca sí señala con la mano derecha esta mesa, igual que lo está haciendo en

el cuadro de los Uffizi. Además, la postura del ángel, su posición en el cuadro y la abertura de las alas es mucho más parecida entre estos dos cuadros, entre autores diferentes, que entre los propios cuadros de Pereda. Además, fíjense en el ángulo de la mesa y el color de esta (imagen 7).



Imagen 6. *El sueño del caballero (detalle)* // *Vanitas de los Uffizi (detalle)*

¿Qué insinuamos con todo esto? Que, en efecto, nos encontramos frente a una obra tardía de Pereda que supone la cumbre de maduración de su obra de Viena, tal y como afirman los historiadores, pero esta obra, al menos en su totalidad, no hubiese sido posible, seguramente, sin que otros autores desarrollasen igualmente el género. La obra de los Uffizi se convierte en la síntesis perfecta tanto del autor como del género: Pereda recoge su propia génesis y la desarrolla incluyendo los elementos de otros artistas que, casi con

toda seguridad, pudo conocer.

En conclusión, influyó al resto de artistas pero parece demasiado evidente que para su último cuadro, el vallisoletano se inspiró en ellos; recurrió a lo que el resto de artistas había llevado a cabo: la evolución del género que él mismo engendró.

De esta forma, el círculo se cierra. La serpiente se muerde la cola con una obra simbólicamente perfecta y de una ejecución admirable y pasa a convertirse, por afán de la fortuna o afér del genio humano, en el tributo a un género y a todos los artistas que participaron en él.



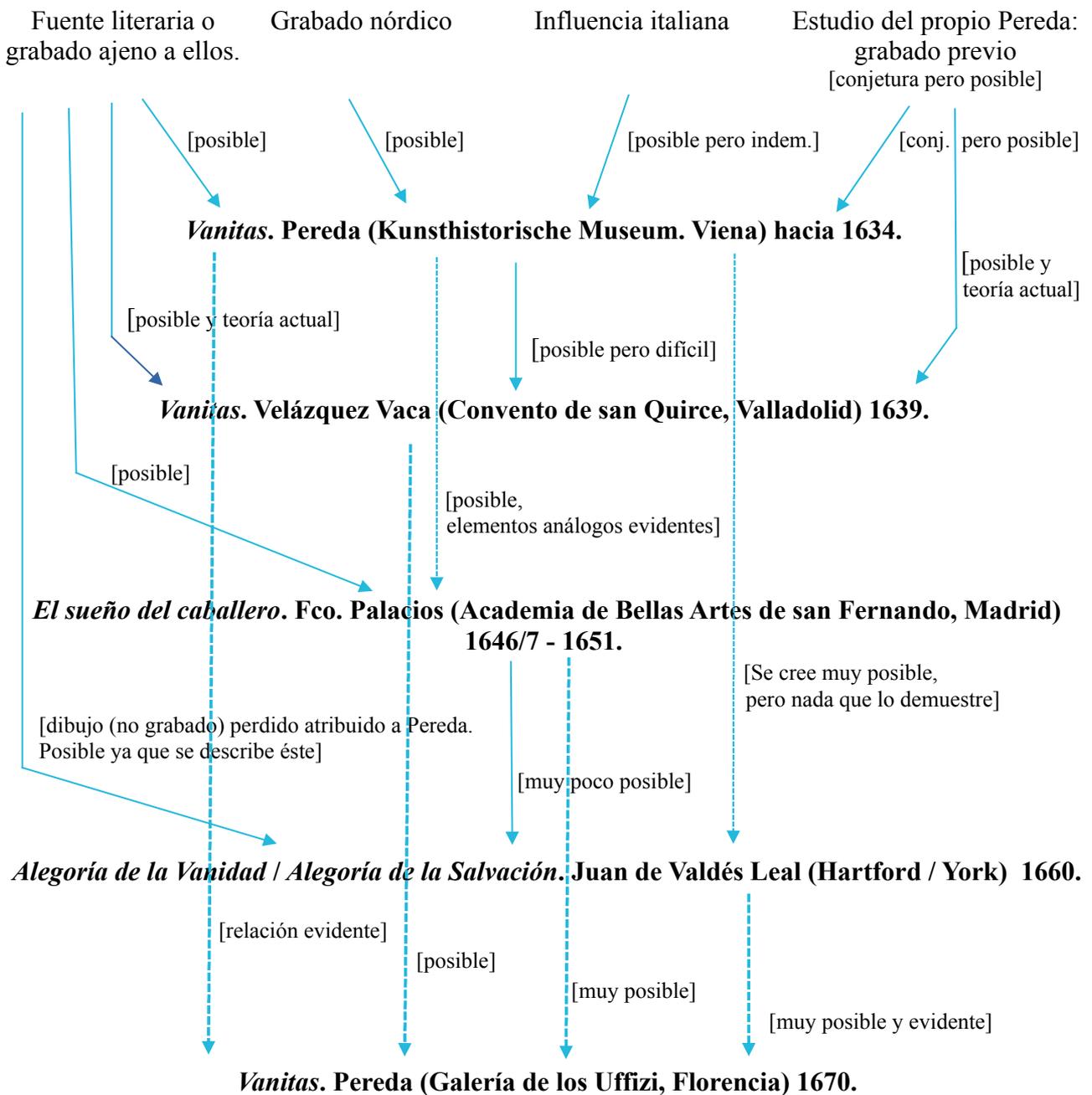
imagen 7. *Vanitas. Vel. Vaca (detalle)* // *Vanitas de los Uffizi (detalle)*

Conclusiones y dudas a

día de hoy.

- La obra, por unanimidad, se considera de Pereda y pintada hacia 1670 en Madrid. Por lo cual, su atribución a Valdés queda más que descartada.
- No se sabe del motivo por el cual se originó ni su comitente.
- Se afirma que es una obra madura derivada de la de Viena que pintó hacia 1634.
- Propongo el estudio de esta obra en el sentido de que se abreva de otras pinturas de su género y anteriores a ésta, no únicamente de la de Viena por relaciones visualmente e históricamente evidentes.
- Es la última obra de su género y, a partir de ésta, no se conoce ni documenta ninguna más.

Esquema V.





Vanitas. Pereda (Viena). Madrid. 1634 (c.a)

Vanitas. Fco. Velázquez Vaca (Valladolid). Valladolid. 1639.

El sueño del caballero. Palacios (Madrid). Madrid. 1646 - 1651 (c.a)

Alegoría de la Vanidad / Alegoría de la Salvación. Valdés Leal
(Hartford / York). Sevilla. 1660.

Vanitas. Pereda (Florencia). Madrid. 1670.

CONCLUSIONES.

El objetivo de nuestro trabajo no ha tratado de, únicamente, comentar o dejar más o menos patentes las bondades y virtudes de las obras analizadas y de sus autores, cayendo en una mera adulación que nace en parte por sí sola. Nuestra intención ha sido la de dejar constancia de las múltiples pistas, hipótesis y conjeturas que han ido surgiendo a lo largo de los años, por manos de diversos estudiosos, y que han intentado —o anhelado, podríamos decir, en muchos casos— construir un puente de unión entre dichas representaciones. Creo que no existe duda, a día de hoy, al afirmar que género del *ángel admonitorio* es un género autosuficiente; se abastece a sí mismo y se encierra, a modo de una burbuja translúcida que deja pasar tenuemente la luz que hay fuera, en el propio subgénero que ha generado dentro de las vanidades. A su vez, creo que es imposible negar su carácter eminentemente español y claramente independiente de otros géneros de marca foránea; al menos no hay prueba que demuestre con certeza lo contrario.

Por otro lado, a pesar de que no ha sido nuestra intención primera admirar las composiciones analizadas, creemos no hace falta llevar a cabo un examen minucioso para juzgar la calidad técnica de estas obras. Solamente los nombres a quienes se les atribuye el mérito de su concepción, basta para gozar de cierta estimación, a pesar de ser autores que no pertenecen a la lista de los considerados Grandes Maestros. En su mayoría son obras bellas, inteligentes e impregnadas de mensaje. Son obras en las que se respira el espíritu de toda una época. Son significativas y elogiadas; verdaderas exhibiciones de talento y simbolismo. Aún así, todo autor se vio obligado a vivir bajo la sombra de las grandes figuras del arte español. No obstante, no podemos negar —una vez admirada su habilidad técnica— que lucharon por encontrar un lugar digno, hecho que merece nuestro respeto y, por qué no, una mayor atención en su estudio.

Bien es cierto que a día de hoy son muchas las dudas que nos quedan por resolver (en nuestra investigación sólo hemos expuesto un número considerable de ellas) y ciertos problemas que solventar, partiendo del principal de ellos que es la falta de autores que se centran en nuestro género; prácticamente podríamos reducir a Valdivieso el mérito de ser el gran experto en la materia, puesto que parece ser el único que publica sobre el tema en estos últimos años —perdido como hemos al insigne Pérez Sánchez. Ciertamente, es un tema que aún requiere de mucho estudio y en tal montaña de desconocimiento este trabajo intenta convertirse en un ínfimo grano de arena. Por esta razón siempre, al terminar cada bloque, hemos intentado a poner de manifiesto sus carencias; exponer aquello que se conoce y desconoce a partes iguales.

Somos conscientes de que son demasiados los interrogantes que surgen continuamente, muchos de ellos de inmensidad mayúscula. Es demasiada la dispersión, la vaguedad en los datos, los documentos perdidos, las aproximaciones, las conjeturas... Demasiadas. De todos modos, rompiendo una lanza a favor del tema, es importante señalar que existen muchos elementos que hacen inevitable decantarse a favor de la hipótesis que relaciona las obras y los artistas de *vanitas*. Por lo tanto, a pesar de la falta de concreciones, de un camino llano que nos marque el final, debemos proseguir en la espesura; las dificultades no son un motivo para apartar la vista, para no centrarnos en nuestra meta. Siempre se habla de la importancia entre los artistas, de la circulación de grabados, de las conexiones entre estos últimos y de sus referentes extranjeros. Todo esto es resultante en nuestro trabajo y en su agrupación pretende dejar una pista global que sea mayor y más sólida. En otras palabras, aunque sólo podamos entrever —a modo de simples retazos desdibujados por el tiempo— las pequeñas huellas que dejó el género en la historia del arte,

podemos deducir, aunando cada uno de sus pasos, que fue un género que gozó de cierta fama, que inclusive artistas menores lo practicaron y que evolucionó en composiciones diversas pero siempre manteniendo en su interior un núcleo semejante. El mensaje, el ángel, los objetos, las actitudes figurativas y sus advertencias son la joya engastada que las hace brillar a todas ellas de manera única y las diversas formas de hacerlo son la superficie del engaste que hace relucir en diverso grado su mensaje. Pereda, Vaca, Palacios y Leal se hicieron con este mensaje —no sabemos muy bien de dónde—, lo transformaron, lo manipularon y dejaron inscrita en la historia, tenuemente, un origen común entre ellos y una circulación de fluencias. Marchamos sin pruebas sólidas, basándonos en conjeturas inscritas en medias tintas pero con el sentido común agudizado y el análisis que intervienen en este mapeado para dejarnos esa sensación de que, evidentemente, todos estos cuadros están relacionados; no puede ser de otra manera, quizás no tenemos las llaves pero podemos mirar por el ojo de la cerradura.

Uno de los ejemplos más evidentes de la falta de documentación es el caso del *Sueño del caballero* y su problema autorial. A pesar de que la discusión entre los que defienden el cuadro como de Pereda y de los que lo hacen como de Palacios es uno de los temas más en boga en estos últimos años, la falta de cimientos bibliográficos y datos históricos resulta tremenda y, aunque la crítica parece decantarse por Pereda, no es sino un castillo en el aire basado en los diversos análisis de la pintura que son brillantes e inseguros al mismo tiempo. Creemos que la calidad y poder emblemático de una obra como ésta merece una mayor dedicación por parte de los expertos. Igualmente Velázquez Vaca no ha gozado de fortuna dentro de la crítica; a pesar de ser éste pintor más limitado que el anterior y de obra menor, es no menos importante para el género de las vanidades y para su tierra aunque sea meramente, como venimos defendiendo, por las relaciones que se generan en torno a la temática.

Además, se habla extensamente en catálogos y complicaciones varias sobre el género del bodegón como parte intrínseca de estas obras; no obstante, se hace de manera somera. Hay muy poco estudio crítico, pocas revisiones y ninguna conjetura. Se da por hecho y se asume con demasiada facilidad lo desconocido, reafirmando y mencionando aquello que no se puede soportar por documentos. Este es el binomio de nuestro campo de estudio: lo que hace interesante al género y lo que lo destruye.

Es muy posible que no se encuentren respuestas. Por el contrario, es probable que se creen más conjeturas y más caminos equivocados, pero los ensayos no son errores si los entendemos como fundamentales para avanzar, para cuestionarnos, para reprender aquello descartado y revisarlo... En favor a esta última idea aquí defendida, creemos haber aclarado nuestra metodología y nuestra intención de intentar —que no lograr— ir un poco más allá de aquello que quizás los historiadores piensan pero no dicen, aunque sólo sea porque ellos sí tienen la madurez de la que carecen nuestras palabras. Partimos de la idea que, seguramente, estemos equivocado al proponer ideas como la del posible origen iconográfico del *sueño del caballero*. Posiblemente sea una idea que descartar en un futuro pero, quien sabe, quizá se aproxima a algo que podamos corroborar más adelante. En esto se basa descubrir y crear: en el estudio y en intentar ir siempre un poco más allá de lo establecido y poner de manifiesto qué es lo que nos falta y qué se puede hacer al respecto. Declaro que no es un trabajo de investigación, ni totalmente personal, pero sí que he intentado presentar algo que no se dice en un solo libro, ni en muchos de ellos, he intentado hacer algo basándome en datos pero también intentando aportar algo personal después de estudiarlos.

Todo esto es mi trabajo y, si tengo que decir qué conclusiones he sacado en él, no encontraré ninguna que se pueda exponer sin fugas documentales. A las conclusiones más evidentes ya han llegado los grandes expertos del género y yo a buena fe me apoyo en ellos. No obstante, no puedo negar que he trazado ideas que se dan por perdidas y que quizás sería necesario recuperar; como otras que se consideran débiles y que quizás no lo sean tanto. Si bien, basándome en lo evidente, mi trabajo sostiene que hay relación en todos estos cuadros y que realmente había una circulación de ideas entre autores. No podemos saber si de manera gráfica, hablada, o por fuentes ajenas a ellos, pero existe en las vanidades un saber común, una conciencia de grupo y de género. Existe ésta sin necesidad de una preceptiva documental y no hay mayor evidencia que la comparativa gráfica y la idea de que sin esta noción de grupo hubiese sido imposible la evolución y desarrollo del género. Esta certeza no hace sino apoyar más lo que siempre se ha defendido en la historia del arte: que todo está más conectado de lo que parece y que las relaciones eran constantes y necesarias. Por desgracia, albergando más respuestas que preguntas, extraigo las conclusiones justas y la máxima de que debemos movernos, a menudo, por el tierras desconocidas con el ánimo del que se enfrenta a los papeles viejos en busca de ideas nuevas. Esa es mi conclusión.

Gracias al Doctor Joan Bosch Ballbona por su paciencia, ayuda y confianza depositada en mi. A mi gran amigo Ivan Molina por su corrección y juicio crítico. A las instituciones que me han facilitado la documentación, sobretudo a *Estudios bercianos* y *Ars Magazine* por proporcionarme documentos de difícil acceso. Por último, familias y amigos, a todos aquellos que me han ayudado de alguna manera o otra, gracias.

Albert Juárez Díaz. Agosto 2014.

BIBLIOGRAFIA.

- ANGULO, INIGUEZ, Diego. *Pintura del siglo XVII*. Ars Hispaniae, XV. Madrid, 1971.
- ANGULO, INIGUEZ, Diego / PÉREZ, SÁNCHEZ, Alfonso. *Historia de la pintura española: escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velázquez. Madrid, 1983.
- ANGULO, Iniguez, Diego. *Pintura del siglo XVII*. Ars Hispaniae. Madrid, 1971.
- ATERIDO, Ángel. “*Mecenas y fortuna del pintor Antonio de Pereda*”. Archivo Español de Arte. CSIC, Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez. Centro de Estudios Históricos, nº271, tomo LXX, Madrid, 1997, p.271-284.
- BERUETE Y MORET, Aureliano. *Valdés Leal. Estudio Crítico*. Victoriano Suárez. Madrid, 1911.
- BIALOSTOCKI, JAN. “*Arte y Vanitas*”. En: *Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barral Editores. Barcelona, 1973, p. 185 - 226.
- BROWN, Jonathan. *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Alianza. Madrid, 1981.
- BUSTAMANTE, García, Agustín. *Introducción al Arte Español: El siglo XVII, Clasicismo y Barroco*. Sílex. Madrid, 1993.
- CALDERÓN de la Barca, Pedro (1600 - 1681). *La vida es sueño*. Cátedra. Madrid, 2013.
- CAMARGO, SÁNCHEZ Manuel. *La muerte y la pintura española*. Edición Nacional. Madrid, 1954.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín (1749 - 1829). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España -1800-*. Istmo. Madrid, 2001.
- CHERRY, Peter y JORDAN, William. *El bodegón español: de Velázquez a Goya*. Viso. Madrid, 1955
- CHERRY, Peter. *Arte y Naturaleza: el bodegón español en el Siglo de Oro*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico. Madrid, 1959.

- DDAA. *Dürer a les col·leccions franceses*. Fundació Caixa Catalunya. Catalunya, 1998.
- FERNÁNDEZ VÁZQUEZ, Vicente. “*El pintor Francisco Velázquez Vaca (Ponferrada 1603 - 1661): el Velázquez berciano*”. Estudios Bercianos. Instituto de Estudios Bercianos. nº 30-31, 2006, El Bierzo, p.94-138.
- GALLEGO, Juan. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Cátedra. Madrid, 1984.
- GARCÍA, López, David. *Lázaro Díaz del Valle y Las vidas de los pintores de España*. Fundación universitaria española. Madrid, 2008.
- GESTOSO, Pérez, José. *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*. S.E. Sevilla, 1916.
- KINKEAD, Duncan, Theobald. *Juan de Valdés Leal, 1622 - 1690: his life and works*. Garland, London, 1978. [Tesi de la Universidad de Michigan del año 1976]
- KUBLER, George, Martín Soria. *Art and architecture in Spain and Portugal and their American dominions, 1500 to 1800*. Penguin Books. Baltimore, 1959.
- LAFUENTE, FERRARI, Enrique. *Breve historia de la pintura española*. Akal. Madrid, 1953.
- LYNCH, John. *Los Austrias 1516-1700*. Crítica. Madrid, 2002.
- MALE, Émile. *El barroco: el arte religioso del siglo XVII*. Encuentro. Madrid, 1985.
- MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Ariel. Barcelona, 1975.
- MARTÍN, González, Juan José. “*Entorno al tema de la muerte en el arte español*”. Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA. Tomo XXXVIII, Madrid, 1973, p. 267-285.
- MATEO, Lourdes. “*Historiografía de la muerte: trayectoria y nuevos horizontes*. Manuscrits. Revista d'Història Moderna. Universitat Autònoma de Barcelona, nº12, 1994, p. 321-356.
- MAYER, LIEBMANN, August. *Historia de la pintura española*. Espasa-Calpe. Madrid, 1947.

- MEDINA-BOCOS, Amparo. *Temas Generales en la Literatura Española*. Akal. Madrid, 1991.
- MONTAÑÉS, FONTELA, Luis. “*Bodegones y vanidades del barroco español*”. en: Cuadernos de relojería. nº13, Madrid, 1957.
- MORALES BORRERO, Manuel. “*La vanidad del mundo en la poesía del Siglo de Oro*”. En: Revista Agustiniiana. vol. XXXII, nº97, 1991, p. 79-122.
- MOYA, Barrios, Luís. “*El pintor Francisco de Palacios, algunas noticias sobre su vida*”. Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA, Tomo LIII, Madrid, 1987, p. 425-435.
- *Sagrada Biblia*. [edición a cargo de: NACAR, Fuster; COLUNGA, Alberto]. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 1964.
- NAVARRETE, PRIETO, Benito. *Juan Bautista Maíno y la Magdalena*. Archivo Español de Arte: AEA. CSIC, Centro de Estudios Históricos, nº304, tomo LXXVI, Madrid, 2003, p. 425- 428.
- OROZCO, Díaz, Emilio. *Introducción a Góngora*. Crítica. Barcelona, 1984
- PACHECO, Francisco (1564 - 1644). *El arte de la pintura: [concepto, técnicas, colores y medios en el siglo de oro]*. Las Ediciones de Arte, Barcelona, 1982.
- PALOMINO, de Castro y Antonio (1655-1726). *El museo pictórico y escala óptica -1715-1725*. Aguilar. Madrid, 1988.
- PANOFSKI, Erwin. *Estudios sobre Iconología*. Ariel. Madrid, 1975.
- PENAS, Ibáñez, A. *Lope de Vega. Estudio Crítico*. Eneida. Madrid, 2004.
- PÉREZ, Sánchez, Alfonso E. *D. Antonio de Pereda: 1611- 1678 y la pintura madrileña de su tiempo*. Salas de exposiciones del Palacio de Bibliotecas y museos. Madrid, 1979.
- PÉREZ, Sánchez, Alfonso / DDAA. *Pintura de bodegones y floreros de 1600 a Goya*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1984.
- PÉREZ, Sánchez, Alfonso. *La nature morte espagnole du XVII siècle a Goya*. Fribourg. Suiza, 1987.

- PÉREZ, SÁNCHEZ, Alfonso / SUREDA, Joan. *Historia del arte español: el Siglo de Oro español, el sentimiento de lo barroco*. Planeta. Barcelona, 1997.
- PÉREZ, SÁNCHEZ, Alfonso. “*La Vanitas de Antonio de Pereda*”. Catálogo de la Exposición *Speculum Humanae Vitae*. Museo Belas Artes da Coruña. La Coruña, 1997.
- PÉREZ, SÁNCHEZ, Alfonso. *Pintura barroca en España 1600-1750*. Cátedra. Madrid, 2010.
- PLA, CARGOL, Joaquim. *Carreño, Coello, Pantoja y Valdés Leal*. Dalmau Carles, Pla. Girona, 1955.
- PORTÚS, Javier. *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Nerea. Guipúzcoa, 1999.
- QUEVEDO, Francisco (1580-1645). *La cuna y la sepultura (1634). Obras completas*. Aguilar. Madrid, 1966.
- SALAS, Xavier. “*Sobre los bodegones de Francisco de Palacios*”. Archivo Español de Arte y Arqueología: AEAA. CSIC, Centro de Estudios Históricos, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, vol.XI, Madrid, 1935. p. 275-277.
- SEBASTIÁN, LÓPEZ, Santiago. *Contrarreforma y Barroco: lecturas iconográficas e iconológicas*. Alianza. Madrid, 1985.
- SUREDA, Joan. *Summa Pictorica: el Siglo de Oro de la pintura española (vol.VII)*. Planeta. Barcelona, 2002.
- *The illustrated Bartsch (70 part I - Supplement)*. Abaris Books Ltd. EUA, 1999.
- *The new Hollstein dutch & flemish, engravings and woodcuts 1450-1700. (XLV. Maarten de Vos - Plates part I)*. Sound & Vision Publishers. Rotterdam, 1995.
- *The new Hollstein dutch & flemish, engravings and woodcuts 1450-1700. (XLV. Maarten de Vos - Plates part II)*. Sound & Vision Publishers. Rotterdam, 1995.
- *The new Hollstein dutch & flemish, engravings and woodcuts 1450-1700. (XLIV. - Text)*. Sound & Vision Publishers. Rotterdam, 1995.
- *The new Hollstein dutch & flemish, engravings and woodcuts 1450-1700. (The Collaert Dynasty Part II)*. Sound & Vision Publishers. Bélgica, 2005.

- TORRES, MARTÍN, Ramón. *La naturaleza muerta en la pintura española*. Seix y Barral. Barcelona, 1971.
- RODRÍGUEZ de la FLOR, Fernando. *La península metafísica: Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Biblioteca Nueva. Madrid, 1999.
- RODRÍGUEZ de la FLOR, Fernando. *Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico, 1580 - 1680*. Cátedra. Madrid, 2002.
- RODRÍGUEZ, García, de Ceballos. “*El sueño de la vida y el triunfo de la muerte en la iconografía del barroco español*”. Boletín de Arte de la Universidad de Málaga, nº 13-14, Málaga, 1993, p.7-30.
- RIPA, Cesare. *Iconología*. Akal. Madrid, 1996.
- TORMO Y MONZÓ, Elías. *Antonio de Pereda*. Colegio Santiago. Valladolid, 1919.
- TORMO Y MONZÓ, Elías. “*Un gran pintor vallisoletano: Don Antonio de Pereda*” (dentro de: *Pintura, Escultura y Arquitectura en España. Estudios dispersos*). CSIC: Centro de Estudios Históricos. Instituto Diego Velázquez de Arte y Arqueología. Madrid, 1949.
- TRAPIER du Gue, Elizabeth. *Valdés Leal. Baroque concept of death and suffering in his paintings*. Hispanic Society of America. NY, 1956.
- VALDIVIESO, Enrique. “*Una vanitas del pintor Francisco Velázquez Vaca*”. Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arquitectura. BSAA. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial. Universidad de Valladolid. Tomo XXXIX, Valladolid, 1973, p.478-423.
- VALDIVIESO, Enrique. *Valdés Leal*. Guadalquivir Ediciones. Sevilla, 1988.
- VALDIVIESO, Enrique. *Vanidades y Desengaños en la Pintura Española del Siglo de Oro*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico. Madrid, 2002.
- VALDIVIESO, Enrique. *Historia de la pintura sevillana*. Siglos XIII al XX. Guadalquivir Ediciones. Sevilla, 2002.
- VALDIVIESO, Enrique. “*Antonio de Pereda “versus” Francisco Palacios*”. En: Revista Ars Magazine: revista de arte y coleccionismo, nº3, Madrid, 2009, p. 54-68.

- VALDIVIESO, Enrique. “*Crisis y Desengaño en la Pintura Española del Barroco*”. En: *El Arte en Tiempo de Cambio y Crisis y otros estudios sobre Extremadura*. XI Jornadas de Historia en Llerena (22 y 23 de Octubre de 2010). Sociedad Extremeña de Historia, 2010. p. 9-26.
- VECA, Alberto. *Vanitas: il simbolismo del tempo*. Galleria Lorenzzeni. Bergamo, 1981.
- VINATEA, SERRANO, P. *Del amor y la muerte. Dibujos y grabados de la Biblioteca Nacional* (Catálogo exposición). Fundació Caixa Catalunya. Cataluña, 2002.
- VIVES-FERRÁNDIZ, Sánchez, Luis. *Vanitas: retórica visual de la mirada*. Encuentro. Madrid, 2011.
- VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luís. “*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 Complutense, Departamento de Historia Antigua. Madrid, 2006.
- URREA, JESÚS. “*Antonio de Pereda nació en 1611*”. Archivo español de Arte: AEA. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC: Centro de Estudios Históricos. Tomo XLIX, Madrid, nº195, 1976, p. 336-337.