

LA CULTURA DE LO MACABRO  
EN EL BARROCO ESPAÑOL: LA VANITAS  
DE LA SEO DE ZARAGOZA Y LA  
PERSONIFICACIÓN DE LA MUERTE A TRAVÉS  
DE LA PINTURA DEL SIGLO DE ORO

ELENA ANDRÉS PALOS

Un ojo abierto y otro cerrado, por un lado moza y por otro vieja, unas veces anda despacio y otras aprisa, parecía que estaba lejos y estaba cerca y cuando pensé que entraba, ya estaba en mi cabecera. Y viendo tan extraño ajuar preguntele quién era, y díjome:

– La Muerte.

Francisco de Quevedo, *El sueño de la muerte*.

LA MUERTE COMO TEMA CLAVE PARA UNA NUEVA GENERACIÓN

La muerte no tiene una historia propia con un comienzo y un final, sino que ha estado y estará siempre unida al hombre, por lo que ha sido protagonista de numerosas reflexiones teóricas y de un sinfín de representaciones artísticas desde los comienzos de la historia de la humanidad. La época más prolífica de creación de un simbolismo visual es la correspondiente a los siglos XVI y XVII donde se consolida realmente el concepto de *vanitas* barroco.

El Concilio de Trento va a ser, sin duda, un acontecimiento clave, ya que impulsará con fuerza los pensamientos y reflexiones teóricas que se traducirán en un sinfín de representaciones artísticas. En diciembre de 1563 se celebró la última sesión del Concilio de Trento, donde se impuso, contradiciendo la opinión protestante, la necesidad de la existencia mediadora de la Iglesia para lograr la salvación del hombre. A mediados del siglo XVI, en el auge de la Contrarreforma, cabe destacar la figura de san Ignacio de Loyola, quien estableció una fuente de inspiración y reflexión moralizante con sus *Ejercicios espirituales* de 1548. Esta obra tiene por objeto meditar además de preparar el alma para librarla de lo terrenal con el único fin de encontrar a Dios.

No solo san Ignacio de Loyola escribe ejercicios espirituales, sino que otros muchos lo hacen como es el caso de Luis de la Puente (1554-1624), quien escribe *Meditaciones espirituales*, donde dedica una parte a la reflexión de nuestras postrimerías<sup>1</sup>. Desde este momento, la meditación de la muerte no falta en ninguna guía espiritual y para facilitar su imagen angustiosa, el predicador sugiere entre otros consejos, rezar teniendo delante una calavera para recordar nuestro destino inevitable.

En el siglo XVI los viejos miedos renacen con una nueva identidad que se pone de manifiesto en el decorado del drama de la muerte, siendo la *vanitas* el referente pictórico que traducirá esa inquietud existencial que proclama el catolicismo. Este tema nace como la plasmación estética de una reflexión sobre la percepción efímera de la vida<sup>2</sup>, y como consecuencia, la muerte se ofrece como un tema clave para una nueva generación.

#### EL CONCEPTO DE *DESENGAÑO* EN LA LITERATURA Y EN LAS ARTES PLÁSTICAS

El desengaño puede definirse como la sabiduría que permite al hombre mirar la realidad al margen de su apariencia indagando sobre su verdadera esencia. Se relaciona principalmente con la literatura, pero se debe cuestionar si es equivalente la utilización de este término en las artes plásticas. Lo cierto es que muchos de los símbolos que hoy se ven en las representaciones artísticas de la *vanitas* española provienen de la literatura del Siglo de Oro, donde autores como Quevedo introducen en sus obras elementos tales como el espejo. Este objeto –como se aludirá posteriormente–, plasmado en una *vanitas* pictórica tendrá una compleja relación con el término literario de *desengaño*, a quien Quevedo describe como un personaje alegórico, amigo de decir verdades, con jirones en la ropa de los que lo reclaman y moratones en el rostro de los que han visto la verdad.

El término *desengaño* apareció en muchos títulos literarios españoles del siglo XVII, entre ellos *El desengañado* de Francisco Miranda, que presenta un tratado de filosofía moral del cual cabe destacar su portada grabada por Villafraña, en la que vemos a dos consejeros, el Tiempo y un profeta, que están

<sup>1</sup> SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza, 1981, pp. 93-125.

<sup>2</sup> VALDIVIESO, E., *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

acordes a la hora de enseñar al hombre que en el fondo de su corazón no hay más que fraude y falsas apariencias.

El Barroco es un arte que apela a los sentidos de manera rotunda, pero a su vez encontramos un sentido trascendente que en España se llevó a su máximo esplendor debido a la pésima situación social y económica que atravesaba el país, así como por la influencia de la mística. En este contexto se desarrolla la *vanitas* que poco a poco se introducirá en géneros como el retrato o el bodegón con la peculiaridad de que cuando se exalta la individualidad de los objetos, se está yendo más allá utilizando la imagen de lo concreto y lo cotidiano para sugerir lo infinito.

### ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL TEMA ICONOGRÁFICO

El tema de la muerte es uno de los que más represión ha experimentado a lo largo de la Historia llegando a ser casi innombrable; precisamente han sido este tabú y esta represión los que han llevado a generar una cultura de lo macabro. Esta cultura de lo macabro invita al hombre a reflexionar sobre su propia existencia, ante un destino irremediable mientras vive entre sonambulismo e indiferencia, tratando de despertar y conocer la verdad<sup>3</sup>. Los orígenes etimológicos de la palabra *vanitas* se encuentran en las conocidas palabras de Salomón recogidas en el Eclesiastés (1:2): «vanidad de vanidades, todo es vanidad», haciendo referencia a un pensamiento moral y filosófico que va unido al término de *desengaño*.

En el Eclesiastés, el nombre hebreo *hebbhel* fue traducido en la Vulgata como *vanitas*, significando algo vacío, inconsistente e irreal<sup>4</sup>. No es un tema iconográfico que emerge independiente en el siglo XVII, es en el Barroco cuando se intensifica portando una fuerte carga moral emocional y filosófica, pero hay que considerar que el concepto de *desengaño* ya aparece en la Antigüedad clásica, continúa en la Edad Media, y persiste en el Renacimiento<sup>5</sup>.

La literatura de la Antigüedad clásica será una de las fuentes claves para el futuro concepto barroco. Una de las obras que más divulgación tuvo en el

---

<sup>3</sup> GARCÍA HINOJOSA, P., *Simbolismo, religiosidad y ritual barroco. La muerte en el siglo XVII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013.

<sup>4</sup> VALDIVIESO, E., *Vanidades y desengaños...*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>5</sup> GALLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 22-30.

siglo XVII fue la supuesta obra anónima griega titulada *La tabla de Cebes*, que plantea lo terrenal como un tránsito<sup>6</sup>. Se narra la vida del hombre acompañado de la personificación de sentimientos y conceptos a través de una serie de alegorías. En esta obra, el humano bebe de la copa del Error viéndose acosado por la Opinión, el Deseo y el Placer. Todas estas alegorías conducen paulatinamente al hombre por los senderos de la vida y le muestran el desgarrador destino que le espera, a no ser que recurra a otra de las alegorías protagonistas, el Arrepentimiento.

La idea de considerar la vida terrena como un engaño se retomará en el *teatrum mundi* tan recurrente en la literatura española del Siglo de Oro. En el Barroco la función de la imagen se somete al servicio del control ideológico que ejercieron el Estado y la Iglesia. Esta última encontró en el arte un instrumento para controlar a las masas, de ahí el férreo control que ejerció sobre la iconografía con las intenciones de enseñar, persuadir y conmovir. El decoro pasó a ser una de las grandes preocupaciones siendo el equivalente a la decencia y veracidad narrativa de las representaciones. La doctrina católica reforzó la idea de la vida como una tortuosa peregrinación, además de la condenación eterna como constante moralizadora. La idea de que el trance es el puente de unión con Cristo conlleva un ejercicio introspectivo en el que el arte colabora mediante una serie de códigos simbólicos.

### Símbolos que aparecen en las representaciones artísticas de la *vanitas*

La mirada, el tiempo y la verdad abren el camino para comprender las representaciones artísticas, en las que siempre hay una compleja iconografía establecida mediante la utilización de la mirada para alcanzar la verdad y acomodar la vida al paso del tiempo<sup>7</sup>. En cuanto al ámbito católico, gravita la idea de los ejercicios espirituales de san Ignacio de Loyola, junto a la idea de que el hombre de iglesia tenga a mano los símbolos que le recuerden la mortalidad para no olvidar lo que Francisco de Sales, entre otros, dijo: «preparate para el bien morir». Son numerosos los tratados a cerca de la buena muerte o el bien morir, que inundaron las bibliotecas privadas españolas tanto de la realeza como del clero y la nobleza en el siglo XVII, autores como el ya citado Luis de la Puente, que

<sup>6</sup> BLÜHER, K., *Séneca en España: investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1983.

<sup>7</sup> VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, L., *Vanitas: retórica visual de la mirada*, Madrid, Encuentro, 2011, p. 54.

redactó un manual en el que se ofrecen una serie de consejos para estar preparado cuando llegue *la hora*, además de explicar el contraste entre una buena muerte y una mala, radicando esta diferencia en los actos que realizamos en vida.

La idea católica es que la *vanitas* tenga siempre un sentido didáctico, como recordatorio de la preparación para la muerte. Esto va a tener dos consecuencias: la resurrección de la iconografía macabra que retoma la personificación de la muerte como esqueleto y, por otro lado, la incidencia de que la vida es sueño e ilusión tal como formulan Quevedo y Calderón.

Bergstörm en su obra sobre la naturaleza muerta en el arte holandés<sup>8</sup>, diferencia tres grupos de símbolos en las composiciones de *vanitas*. Los símbolos de la existencia terrena, los de la mortalidad de la vida humana, y los de la resurrección a la vida eterna. Los dos primeros grupos de símbolos hacen referencia a la actividad humana, dividida a su vez en tres fases: vida contemplativa, vida práctica y vida voluntaria. En cuanto a los símbolos de la existencia terrena encontramos la representación de las artes y las ciencias, las riquezas y los honores, y los placeres mundanos. La intención con la inclusión de objetos de sabiduría y ciencia era invitar al espectador a comprobar que la verdadera ciencia que el alma debe alcanzar no se encuentra en el saber terrenal. En lo pertinente a los elementos de la vida práctica predomina la representación de dinero, de joyas, de armas y de poder.

Por último, dentro del ámbito de la *vida voluntaria* se encuentra lo relativo a la diversión como son los dados y los naipes. A las representaciones de *vanitas* se van sumando una serie de símbolos, consolidándose el tema como bodegón que se organiza como una acumulación de objetos que sostienen una dualidad, conviviendo en la misma representación las glorias del mundo con objetos de destrucción.

### *Respice finem: la vanitas de la Seo de Zaragoza*

Desde la Antigüedad clásica la imagen del cráneo aparece en representaciones artísticas como símbolo de mortalidad y de fugacidad, a menudo acompañado por la frase «mors omnia aequat», como se aprecia en un mosaico encontrado en Pompeya datado en torno al año 70 a. C. Actualmente, este mosaico se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles y es de las primeras representaciones codificadas de la muerte en forma de cráneo que apoya todo su peso sobre la vida, representada mediante una frágil mariposa [fig. 1].

---

<sup>8</sup> BERGSTÖRM, I., *Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII*, Madrid, Ínsula, 1970.

Tanto la muerte como la vida están condicionadas por una rueda de madera que determina el azar, la suerte o la fortuna mientras que sobre la calavera cierra la composición una balanza que porta en uno de sus lados, elementos relacionados con las riquezas, y en el otro muestra la pobreza.

Este mosaico contiene dos elementos que posteriormente retomará la plástica barroca: la balanza y la rueda del azar o la fortuna. La reinterpretación de la calavera sobre la rueda se puede apreciar en una de las obras más emblemáticas del renacimiento aragonés y español, la capilla de San Bernardo en la Seo de Zaragoza<sup>9</sup> [fig. 2].

En el Barroco, la calavera también será un símbolo de penitencia y piedad a raíz de los ejercicios espirituales y la mística. Este símbolo se relaciona con uno de los tres ejes antes aludidos, el eje de la mirada.

Hay numerosas representaciones pictóricas a modo de emblema protagonizadas por una calavera y adornadas con una pequeña cita. Este es el caso de una obra poco conocida, pero no por ello menos importante, que se encuentra en la ciudad de Zaragoza. Se trata de la obra de autoría desconocida ubicada en el archivo de la catedral del Salvador [fig. 3].

Es una pintura al óleo sobre lienzo y marco de madera dorado. Sus medidas son 50 x 80 cm y aparece por primera vez en el *Inventario* de la dicha catedral zaragozana en el año 1778: «Y hay otro con marco de evano dorado con una calavera y trofeos de la muerte»<sup>10</sup>.

La última noticia de este cuadro la encontramos en el *Inventario* de 1798 con la misma descripción.

Se trata de una calavera situada sobre un escritorio en el centro de la composición sobre un fondo negro que colabora a crear un ambiente tenebroso. El cráneo es un elemento persuasivo, ya que es la propia muerte al desnudo cara a cara con el observador. En este caso se representa con un gran realismo anatómico, lo que no es de extrañar debido a que para llevar a cabo este tipo de obras, se solían consultar las llamadas *anatomías moralizantes*<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> VV. AA., *Restauración 2001. La capilla de San Bernardo de la Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada y Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2001, pp. 66-84.

<sup>10</sup> Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza [ACLSZ], *Inventario de Sacristía de cuadros, escultura y muebles de 1778*, f. 36r.

<sup>11</sup> En algunas publicaciones dedicadas a la representación científica del cuerpo humano, se adjuntaban pequeñas notas alusivas a la muerte, por lo que fueron llamadas *anatomías moralizantes*.



1. Representación simbólica de la muerte, 70 a. C. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.



2. Detalle del sepulcro de doña Ana de Gurrea en la capilla de San Bernardo de la Seo de Zaragoza. Fotografía: Elena Andrés.



3. *Respice finem, vanitas ubicada en el archivo de la Seo de Zaragoza.*  
*Fotografía: Cabildo Metropolitano de Zaragoza.*

La calavera aparece ladeada, apoyada sobre el escritorio, una posición que permite apreciar claramente las cavidades y el vacío de las cuencas oculares de manera grotesca.

Este cráneo está rodeado de objetos de la vida cotidiana que adquieren un significado profundo en este tipo de representaciones, a la derecha de la calavera desde el punto de vista del espectador, se identifica un jarrón de cristal caído. La inclusión de objetos caros rotos, simboliza que nada es duradero y todo es igual de frágil ante el tiempo por muy costoso o bello que sea. Esto se consigue introduciendo en la representación generalmente copas, botellas o jarrones de cristal roto, como es el caso de esta obra. El cristal era un material de coste elevado y no estaba al alcance de cualquiera, se distingue del vidrio porque este último se representa con tonalidades verdes mientras que el cristal tiende a representarse grisáceo. En este caso aparece el jarrón volcado sobre la mesa con un clavel marchito aludiendo al paso del tiempo y la fugacidad de lo bello y lo terreno. A la izquierda según el observador, un espejo con marco de madera ovalado refleja uno de los huesos que acompañan a la calavera.



En segundo término, un libro cerrado sirve de apoyo para un candil al que apenas le queda llama encendida. En este libro se aprecia el deterioro debido al paso del tiempo, incluso se ven hojas rotas, haciendo alusión a lo caduco y a lo banal.

La vinculación libro-calavera desvela que la única verdad es la mortalidad, por lo que cualquier otro saber carece de fundamento. Debe buscarse un segundo significado, que va más allá de la esfera estrictamente religiosa y mística, es el discurso en el que se menosprecia el conocimiento debido al escepticismo que se dio en la España barroca.

La alegoría de este descrédito al conocimiento será el libro cerrado, antiguo y generalmente con roturas como se observa en esta obra, siendo sinónimo del desgarramiento de la época de crisis española de mediados del siglo XVII, ya que mientras Europa se volcó en el avance del racionalismo, en España se dio una desconfianza absoluta en la facultad de conocimiento del hombre, por lo tanto, también hay que atender a la faceta crítica de estas composiciones.

El marcado tenebrismo y el claroscuro inciden sobre la superficie ósea resaltando la parte frontal del cráneo, generando movimiento y simulando un acercamiento al espectador bajo una luz teatral. Es una composición muy expresiva que se alía con el desengaño tal y como reza una inscripción en la parte superior, *Respice finem*, escrita sobre un fragmento de papel con marcadas dobladuras.

Las dobladuras y el papel envejecido donde se puede leer la cita latina ofrecen la idea de que tras permanecer un largo tiempo oculto, el papel debe desplegarse, y con ese rótulo, recordar que el fin ha llegado de la mano de la muerte, provocando el caos y la oscuridad.

El rótulo *Respice* proviene de una cita latina que tiene su origen en una peculiar costumbre de la Antigua Roma tal y como se narra en el testimonio de Tertuliano, cuando un general desfilaba victorioso por las calles, tras él, un siervo se encargaba de recordarle las limitaciones de la naturaleza humana. Lo hacía pronunciando la siguiente frase: «Respice post te. Hominem te ese memento, memento mori»<sup>12</sup>, aunque también fue esta cita latina el título de un poema escrito por el poeta Pedro Vázquez de Neira en 1612.

La calavera en esta composición reposa cerca del libro, por lo tanto, simboliza que la muerte es aún más poderosa que los saberes y las ciencias, al igual

---

<sup>12</sup> RAMOS PASALODOS, J., *El tratado acerca del Alma de Tertuliano*, Madrid, Akal, 2001.

que cuando descansa cerca de elementos referentes a las glorias del mundo. El espejo en el que se refleja uno de sus huesos es un elemento propio del desengaño y es frecuente en la literatura del Siglo de Oro español al igual que lo es en las artes plásticas. El espejo se refleja en el arte como el único objeto que nos revela la verdad. En este tipo de imágenes puede ofrecer la verdad o proyectar un reflejo falso, una ilusión de las cosas, en este caso es el reflejo real y oscuro de la propia muerte. El carácter efímero de la vida terrena se representa mediante velas. En el caso de que las velas estén apagadas aludirán a la muerte, y encendidas será la metáfora de la vida humana. En la *vanitas* que se conserva en la catedral del Salvador se identifica un candil de madera, sin llama, pero la mecha todavía conserva su último aliento, a punto de apagarse, provocando la sensación en el observador de que ha sido soplada en el momento, dejando la escena en una inquietante penumbra.

Esta composición simula la llegada de la muerte, que de manera inesperada arrasa con los elementos que hay encima del escritorio como se aprecia en el jarrón de cristal volcado sobre la mesa o el espejo descolocado de su lugar.

La precisión anatómica con la que está tratada la calavera puede recordar a las conocidas obras del pintor sevillano Juan de Valdés Leal, aunque sigue el modelo de muchas otras composiciones similares de la época como la del artista inglés Evert Collier del año 1663.

A pesar de que la obra aparezca por primera vez en los inventarios en el año 1778, probablemente sea anterior a esta fecha y pertenecería a un donante particular, en este caso se trataría de un canónigo de la catedral que cedería esta pieza aunque actualmente desconocemos más datos al respecto. Es frecuente encontrar en colecciones privadas y más aún de carácter religioso, obras de estas características, siempre vinculadas al recordatorio de la brevedad de la vida y la importancia de nuestros actos y virtudes para la salvación. Estuvo colocada en distintas dependencias de la catedral desde su donación, hasta que finalmente se ubicó en el archivo.

En la misma catedral de la Seo, encontramos el rótulo *Respice* de nuevo, esta vez en un conjunto artístico cronológicamente anterior a la presente obra, se trata del coronamiento del sepulcro de doña Ana de Gurrea en la capilla dedicada a san Bernardo. Este rótulo aparece sobre un tondo en el que se muestra una calavera esculpida en alabastro como representación de la muerte, que de nuevo triunfa sobre todas las glorias terrenales.

## LA PERSONIFICACIÓN DE LA MUERTE DENTRO DEL ÁMBITO ESPAÑOL

En el siglo XVII se genera en España una mentalidad decadente debido a la época de crisis por la que se atravesó. La religión toma las riendas y la muerte se convierte en la cuestión central de los discursos ideológicos. Se recupera del Medievo una imagen de la muerte que ya era conocida: el esqueleto. Se rescata ese pesimismo macabro que será plasmado por muchos pintores de la época, destacando Ignacio de Ríos y Juan de Valdés Leal. Ignacio de Ríos realiza en 1653 la obra titulada *Alegoría del árbol de la vida*, que conforma junto a dos lienzos más la decoración de la capilla de la Concepción de la catedral de Segovia. El eje de esta composición aparentemente ingenua es el árbol central y las figuras se ordenan alrededor del mismo. En la zona superior, un grupo de pequeños personajes masculinos y femeninos celebran un banquete situados en la copa del árbol, mientras que en la parte inferior aparecen tres figuras. A la izquierda desde el punto de vista del observador, se observa un esqueleto que mira directamente al espectador mientras blande una guadaña con la que ataca sucesivamente al tronco del árbol. Al lado de la muerte, una pequeña figura en llamas tira de una soga que está anudada a la copa del árbol ayudando a la caída de este. A la derecha del árbol, aparece la figura de Cristo, que tañe una campana con un martillo mientras alza su mirada desesperada hacia los personajes del árbol, quienes están tan preocupados en los vicios terrenales que no escuchan la voz de la salvación. Los mortales se representan como figuras diminutas en comparación con la muerte o Cristo, señalando su carácter vulnerable.

Dos inscripciones situadas en la parte superior sirven de aclaración. A la izquierda se lee lo siguiente: «Mira qve te as de morir / Mira qve no sabes cvando». Y en el ángulo superior derecho: «Mira qve te mira Dios / Mira qve te esta mirando». Según Santiago Sebastián no es acertada la afirmación de que esta obra estuviera inspirada por un relieve bajomedieval en Sevilla, sino que Ríos conocería la obra del Bosco en la que ya se presentaban los pecados ante una mesa y una inscripción aclara el sentido del cuadro diciendo: «Cuidado, cuidado Dios te ve». Ríos nos está dando entonces una reinterpretación barroca con un nuevo lenguaje ante la incierta hora de la muerte. Propone a su vez la idea de que es el propio humano quien escoge la salvación o la eterna condena, dependiendo únicamente de la virtud y de los actos cometidos en vida.

Otro de los ejemplos más importantes y conocidos de la personificación de la muerte en la pintura barroca se da en Sevilla. Juan de Valdés Leal ingresa en el año 1667 en la Hermandad de la Caridad de Sevilla, para la que pintó entre 1671 y 1672 sus obras más famosas localizadas en el hospital de la iglesia de la hermandad: los jeroglíficos de las postrimerías: *In ictu oculi* y *finis gloriae mundi*. Si el estilo de Ríes en la alegoría del árbol de la vida se mostraba aparentemente ingenuo y con un fuerte colorido, en Valdés Leal vemos la misma temática y el mismo simbolismo representado de la manera más grotesca y macabra posible. El tenebrismo, la fuerza naturalista, el movimiento desenfrenado y la ligereza de toque, se alían con una iluminación dramática y teatral dando lugar a estas dos obras de claro sentido moralizante.

Es en la obra titulada *In ictu oculi* donde se aprecia de manera clara y precisa la personificación de la muerte que resurgió en el ámbito español. En este caso se cede el protagonismo a un esqueleto que avanza ligeramente encorvado por el peso de su carga, es la imagen del mal; se ve en penumbra, apagando de manera arrogante la llama de la vida, como si desafiara los inútiles llantos de los vivos. Tiene una expresión irónica hacia el espectador, a quien mira directamente casi esbozando una macabra sonrisa. En la obra, la muerte lleva bajo su brazo izquierdo un ataúd, mientras que en la mano porta la guadaña. Con su mano derecha apaga una vela sobre la que aparece la cita *in ictu oculi* indicando la rapidez con la que llega la muerte. Aparece pisando todo tipo de glorias y triunfos terrenales representados en la parte baja. La intención de Valdés Leal era sugerir la aparición inesperada de la muerte, saliendo del fondo oscuro hacia el espectador de manera desafiante.

La fuente de *In ictu oculi* podría relacionarse con el capítulo decimoctavo del *Discurso de la verdad*, donde Mañara establece un contraste entre las vidas en pecado y en santidad, mediante una alegoría de dos montañas, una del bien y la otra del mal, y dice lo siguiente: «Mira aquel Rey arrojando la corona; al otro poderoso el dinero; el letrado los libros; el soldado las armas; y todo lo que les embaraza el camino es despreciado de su denuedo»<sup>13</sup>.

Valdés Leal obtiene una atmósfera estremecedora utilizando sus recursos, consiguiendo hacer de la muerte algo vivo, otorga vida al mundo del más allá dotándolo de fuerza, tenebrismo y misterio. Estas dos obras se complementan con las realizadas por Murillo y la explicación simbólica sería que el arrepen-

---

<sup>13</sup> MAÑARA, M., *Discurso de la verdad*, Madrid, Extramuros Edición, 2010.

timiento y las oraciones no son suficientes para alcanzar la salvación, sino que también hay que realizar obras de misericordia para inclinar la balanza hacia el lugar adecuado. Miguel de Mañara supo que el estilo estridente de Valdés era el perfecto para personificar la muerte y producir pánico en los espectadores, mientras que el arte de Murillo, calmado y generalmente dulce, era el idóneo para representar la caridad y la salvación.

### EL FALSO *CARPE DIEM*

Dentro del ámbito español puede establecerse que las imágenes de *vanitas* nacen en un mundo en el que nada es lo que parece, en el que el engaño constante deja entrever que lo único certero es la muerte. Este pensamiento tomó forma en la pintura barroca española, colocando a la muerte casi al mismo nivel que la divinidad como puede observarse en el cuadro de Ignacio de Ríes, o creando obras que no han sido superadas en cuanto a simbolismo macabro como es el caso de las postrimerías de Valdés Leal.

Las representaciones pictóricas de *vanitas* son mensajes moralizantes y espirituales, invitan a mirar al mundo dejando atrás las apariencias focalizando en lo único certero que el hombre conoce, y en la preparación para una vida virtuosa, por lo tanto, no deben entenderse como una exaltación del *carpe diem*. En la plástica barroca hispana, la dualidad entre apariencia y realidad se reproduce mediante lo cotidiano con la representación de objetos diversos tras los cuales se oculta una compleja iconografía. Las ideas de los grandes escritores del Siglo de Oro establecen que la única manera de llegar a la realidad es por medio de los sentidos, por lo tanto, plasmando esto en una pintura se obtiene un enigma visual que incitará al espectador a pensar en su propia existencia.

Ante estas pinturas, el presente queda atrapado y expuesto a la experiencia de la mirada. Así, el espíritu de la *vanitas* del Barroco no es otro que dejar plasmado para la eternidad un pensamiento que acompaña al hombre desde la Antigüedad. Las obras de Valdés Leal como muchas otras *vanitas* logran que un espectador de hoy en día se cuestione a sí mismo y se estremezca ante ellas de la misma manera que lo hizo otro espectador en el siglo XVII. El hecho de que estas pinturas sigan consiguiendo actualmente este efecto remite a la antigua cita de Hipócrates, «la vida es breve, el arte extenso», demostrando que el arte ha sobrevivido a la muerte.

Los temas de la iconografía macabra fueron recuperados en el siglo XIX por los pintores simbolistas y han llegado hasta los últimos años. Como ejemplo, podemos destacar la sesión fotográfica realizada por Richard Avedon en 1995 titulada *In Memory of the Late Mr. and Mrs. Comfort*, que rememora el tema de la muerte y la doncella, o la misma calavera recubierta de diamantes creada por el artista Damien Hirst en el año 2007 a la cual tituló *Memento mori* o *For the love of God*.