

VANITAS:

*sobre los motivos visuales del género pictórico
como insumo para la creación de un libro álbum*

Ángela Patricia Puliche Badiel



UNIVERSIDAD DEL VALLE

Facultad de Artes Integradas

Departamento de Diseño

Diseño Gráfico

SANTIAGO DE CALI

2015

VANITAS:

*sobre los motivos visuales del género pictórico
como insumo para la creación de un libro álbum.*

Descanso eterno bajo PÁRPADOS en Glor

Ángela Patricia Puliche Badiel



UNIVERSIDAD DEL VALLE

Facultad de Artes Integradas

Departamento de Diseño

Diseño Gráfico

SANTIAGO DE CALI

2015

VANITAS:

*sobre los motivos visuales del género pictórico
como insumo para la creación de un libro álbum.*



Ángela Patricia Puliche Badiel



Trabajo de tesis para optar por el título de
Diseñador Gráfico

Director de tesis:

Tatiana Cuéllar Torres

Maestra en Artes Visuales

Profesora Departamento de Diseño



UNIVERSIDAD DEL VALLE

Facultad de Artes Integradas

Departamento de Diseño

Diseño Gráfico

SANTIAGO DE CALI

2015



**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS
DEPARTAMENTO DE DISEÑO
PROGRAMA ACADÉMICO DE DISEÑO GRÁFICO**

ACTA DE APROBACIÓN DE PROYECTO DE GRADO

La Estudiante ÁNGELA PATRICIA PULICHE BADIÉL identificada con Cédula de ciudadanía número 1127238098 de Miami (EE.UU.) y código 201022039, presentó y aprobó su trabajo de grado titulado *“Vanitas: sobre los motivos visuales del género pictórico como insumo para la creación de un libro álbum”*, el cual fue aprobado por el siguiente jurado evaluador:

Jurado Diseñador:	Andrés Reina Gutiérrez
Jurado Asesor:	John Henry Ordóñez Ortiz
Jurado Experto:	María Fernanda Ramírez Escobar

Para constancia de la anterior, se firma en la ciudad de Santiago de Cali, el 3 de septiembre de 2015, según Acta 7-2015 del Comité del Programa.

TATIANA CUÉLLAR TORRES
Directora del Proyecto

PABLO ANDRÉS JARAMILLO ROMERO
Vo. Bo. Director del Programa Académico

ÁNGEL MIGUEL URIBE BECERRA
Vo. Bo. Jefe Departamento de Diseño

A mis padres y a mi hermano.

Tabla de contenido

Resumen	8
Palabras claves	8
Introducción	9
1 Objetivos	10
1.1 Objetivo general	10
1.2 Objetivos específicos	10
2 Planteamiento del problema	11
2.1 Definición	11
2.2 Justificación	11
3 Marco teórico y estado del arte	13
3.1 Danza de la muerte y memento mori	13
3.2 Vanitas	17
3.3 Las Vanitas en la edad contemporánea	43
3.4 El libro álbum	55
4 Metodología	63
4.1 Fases del proyecto	63
5 Desarrollo del proyecto	66
5.1 Análisis de obras Vanitas tradicionales	66
5.2 Conclusiones de análisis de las obras tradicionales	83
5.3 Conclusiones de las obras Vanitas contemporáneas	86
6 Propuesta	88
6.1 Descanso eterno bajo párpados en flor	89
6.2 Contexto	89
6.3 Personajes	91
6.4 Relato y formato	95
7 Conclusiones	97
8 Bibliografía	98

Resumen

Las pinturas de naturaleza muerta del género *Vanitas* han sido bien reconocidas por el uso exquisito de motivos simbólicos para la transmisión de mensajes alegóricos sobre la fugaz e insignificante naturaleza de los bienes terrenos, la fragilidad de nuestra vida terrenal y finalmente el encuentro inminente con la muerte. El género se sigue practicando en la época contemporánea; la mayoría de los casos siguen siendo fieles a los aspectos tradicionales de la obra pictórica por medio de la utilización de motivos simbólicos recurrentes y asimismo un desarrollo compositivo ejemplar del género de las naturalezas muertas, mientras que otros deciden hacer uso de sus propios motivos *Vanitas* en el medio artístico de su elección. A través del estudio de los parámetros narrativos presentes en la composición de los bodegones *Vanitas*, así como el simbolismo detrás de sus motivos visuales tradicionales se propone el desarrollo de un producto alternativo para transmitir el acercamiento personal del autor a los distintos temas que el género pictórico en sí reúne, esto a través de la construcción de un relato gráfico y textual en un libro álbum.

Palabras claves

Vanitas, motivos visuales, simbolismo, libro álbum, vanidades, muerte.

Introducción

Se denomina *Vanitas* al género de naturaleza muerta particularmente popular durante el Barroco de la primera mitad del siglo XVII, cuya temática principal varía desde la brevedad de la vida, la fragilidad ante las influencias de los placeres mundanos, la inutilidad de las vanidades terrenas, nuestro desestimo frente al mundo y aquellos que lo componen, la fugacidad del tiempo, la idea del ciclo de la vida terrenal como peregrinación y la certeza de la muerte inevitable. Según Vives-Ferrandiz Sanche (2012), no hay manera exacta de indicar con precisión el propósito final de las piezas con motivo *Vanitas*, esto debido a que su contenido simbólico proviene de una variedad de temáticas alegóricas propias de las concepciones sobre la muerte durante la época. Sin embargo, considera que el género ejerce un papel importante en el desengaño del mundo, invitando a quien contempla estas obras a que abra sus ojos y se desprenda de las ilusiones terrenales.

En cuanto al desempeño simbólico del género, varios autores retoman el minucioso estudio de bodegones holandeses realizado por Ingvar Bergström (Triadó, 2000), del cual surge una serie de divisiones simbólicas de los motivos visuales que hacen de las pinturas *Vanitas* un género tan particular en el gran campo de las naturalezas muertas. Símbolos como globos terráqueos, monedas, instrumentos musicales, naipes de juego, armaduras, emblemas, entre otros artefactos de valor material se exhiben como figuras representativas de las vanidades, mientras que la presencia de la calavera, un reloj de arena, velas y burbujas se presentan como figuras representativas de la muerte y la fugacidad de la vida. Por medio de la disposición compositiva de los motivos se propone una concepción de las vanidades mundanas estrechamente relacionada con una nueva preocupación sobre la muerte y la fugacidad de la vida humana, esto debido a que la interacción de los elementos dentro de la obra permiten lecturas alegóricas sobre esta concepción de la muerte durante el Barroco. Los elementos no sólo se limitan a exponer la muerte y la naturaleza vacía de las vanidades. La interacción entre el cráneo y otros objetos de valor da a comprender que las vanidades mundanas que se acumulan por medio de las indulgencias excesivas, el deseo de poder, o la sobrevalorización de lo material son totalmente inútiles frente a la cara de la muerte.

Indudablemente se aprecia una gran carga simbólica en las composiciones de los cuadros *Vanitas*. Aunque el género tuvo un gran impacto en el arte del siglo XVII, en la edad contemporánea se puede identificar todavía la presencia de los motivos tradicionales *Vanitas* como *memento mori*, sus influencias y las nuevas reflexiones frente a la muerte y las vanidades mundanas. Es a causa de la carga simbólica y narrativa de las obras *Vanitas* que el proyecto propone la utilización del libro álbum como género narrativo y expresivo para el desarrollo y ejecución de las contemplaciones personales del autor frente a los diversos temas que el género pictórico reúne.

I Objetivos

1.1 Objetivo general

Construir un relato gráfico y textual basado en la apropiación simbólica y narrativa de los motivos visuales de las *Vanitas* en un libro álbum.

1.2 Objetivos específicos

- >> Analizar los motivos *Vanitas* tradicionales con base a su función simbólica y disposición compositiva dentro de las obras.
- >> Identificar los motivos visuales representativos de las *Vanitas* a través de las categorías simbólicas propuestas por Ingvar Bergstrom.
- >> Explorar el formato editorial libro álbum en función al aspecto simbólico y compositivo de los motivos para la representación.

2 *Planteamiento del problema*

2.1 *Definición*

De las pinturas de naturaleza muerta con motivos *Vanitas* surge el interés en conocer cómo es que los motivos visuales del género y la relación entre cada uno de ellos se vinculan a la representación de las vanidades mundanas, la fugacidad de la vida, y la muerte inevitable por medio de la interpretación simbólica y narrativa que se presentan a disposición del espectador.

2.2 *Justificación*

El estudio y acercamiento al simbolismo de los motivos del género pictórico *Vanitas* permite concebirlos bajo la perspectiva del Barroco y las ideologías en torno a las vanidades, la mortalidad humana y la muerte durante la época. De igual manera se logra comprender sus influencias en la edad contemporánea y las variaciones que se pueden presentar en la creación de nuevas obras artísticas con carácter *memento mori*. Por su aspecto compositivo, las *Vanitas* permiten varias lecturas de los motivos simbólicos propios del género, en casos específicos se podría decir que esta lectura simbólica/compositiva llega a ser de carácter narrativo. El libro álbum en sí, por sus características formales y como medio principalmente narrativo, permite al autor abordar un discurso propio con base a la apropiación alegórica única de estas obras, aprovechando no solo su poder simbólico sino también sus posibilidades narrativas.

Es así que por medio de la creación de un libro álbum como pieza narrativa se busca explorar el lenguaje simbólico de las *Vanitas* a través de sus elementos visuales más representativos. Se busca además, proponer un producto alternativo de expresión que retoma y se apropia de los motivos visuales del género a través de la propia expresión simbólica y conceptual que se genera durante la indagación.

3 *Marco teórico y estado del arte*

3.1 *Danza de la muerte y memento mori*

La muerte ha sido un tema de exploración recurrente tanto en el campo religioso como en algunas grandes áreas del conocimiento tal como la filosofía y las bellas artes. Incluso en la edad contemporánea la muerte sigue siendo un tema de alta reflexión, aunque en algunos casos se ha convertido en un fenómeno de la moda y otras tendencias contemporáneas, particularmente cuando se trata de su representación visual. El hombre es una criatura visual, mecánicamente dominado por las posibilidades significativas de la imagen, en la que se ve reflejada su conocimiento y cómo entiende el mundo que lo rodea. Sin embargo, se debe considerar que el uso de la imagen para darle forma y representación a la muerte fue más que todo una ayuda adicional, otro medio de divulgación sobre la inevitabilidad de la muerte como destino final de la vida humana.

Según Bergström (1970), abarcando el final de la Edad Media, la divulgación sobre los peligros de los bienes terrenales realizada por los frailes franciscanos de la época no sólo buscaba la conversión de aquellos a quienes se les predicaba, sino que también y con más importancia buscaban divulgar la advertencia de que la muerte es inevitable y que su debida preparación era imperativa para la aceptación de la vida eterna y por lo tanto la salvación del alma. Bajo esta perspectiva, la belleza, los placeres, la sabiduría, la riqueza, el poder y la posesión material se consideraban aspectos de la existencia humana de carácter vano, vacío e insignificante que llevaban al hombre a olvidar su propósito de alcanzar la vida eterna. Esta divulgación era a menudo realizada por medios literarios, aunque la presencia de las bellas artes colaboro a su divulgación por medio de la representación visual que estas otorgaban.

Aquí entra la *Danse Macabre*, o la *Danza de la Muerte*, obras a menudo hechas en grabado en las que se representaba la muerte por medio de esqueletos que bailaban junto con los vivos, de cierta manera celebrando la inevitabilidad de la muerte, el destino de todo ser viviente, y el juicio final que los espera. A la vez, estas obras predicaban sobre la indiferencia de la muerte, siendo aquello que esperaba tanto al más dedicado a su religión y la salvación de su alma como aquel que atentaba contra la vida de su hermandad. La muerte se presenta de manera totalmente inesperada, permitiendo muy poco tiempo para la preparación de su llegada, y es el acto de estos esqueletos bailando con los vivos lo que demuestra la constante presencia de la muerte en nuestro mundo.



Michael Wolgemut, *Danza macabra*, 1493

Entre las obras de la danza de la muerte más reconocible se encuentra la obra del grabador alemán Michael Wolgemut. En el grabado titulado “Danza macabra” se presenta cuatro figuras bailando alrededor de un cadáver en su lugar de entierro, el cual se encuentra todavía en estado de descomposición. Dos de las figuras a su alrededor son esqueletos, mientras que las otras dos figuras, al igual que el cadáver enterrado, apenas son cuerpos en descomposición quienes apenas exponen los huesos de sus esqueletos. Aquí es claro que el grabado busca narrar el fin de la vida, el destino de cada ser humano y la alegre transición de la vida a la muerte, y de la muerte a lo desconocido del más allá. Los cadáveres bailan, invitando al que aún sigue en su tumba a unirse a ellos en celebración, ya que este personaje no tiene lugar en el mundo terrenal y por lo tanto deja de pertenecer a él.

Por otro lado, Hans Holbein el Joven nos presenta la tradición de la danza de la muerte en su serie de grabados, “La danza de la muerte”. En la colección existe 57 grabados de las ilustraciones de Holbein el Joven, aunque 12 grabados de la quinta edición de la publicación original parecen ser realizados por otro artista. Sin embargo, es en los grabados de Holbein donde se da a entender que la muerte, representada por el esqueleto que acompaña a estos personajes de la cotidianidad, siempre está presente, caminando, interviniendo e interactuando con los seres vivos. En el grabado titulado “El emperador”, la muerte se apodera de la corona del emperador, tal vez en un intento de apoderarse de sus decisiones. A los pies del emperador hay un campesino, pidiendo su ayuda y posible juicio. Sin embargo, el emperador sostiene en su mano una espada quebrada, lo que indicaría que no es un gobernante muy afilado o fiel, por lo tanto, sugiere una falta en la toma de decisiones, una habilidad



Hans Holbein el Joven

La muerte y el emperador, La muerte y el labrador, La muerte y el abad

La muerte y el ladrón, La muerte y la anciana, La muerte y el niño

1538

crucial para el líder. En otra situación la muerte ayuda al campesino labrador arar el campo. Vestida de obispo, la muerte se apodera de las prendas de un abad, tirando de él al caminar en lo que parece ser un intento de llevarlo al otro lado, y por la expresión del cuerpo del abad parece que él aún no está preparado para dejar el mundo terrenal.

La muerte ayuda a una mujer al tirar de un ladrón quien se esfuerza en robar sus bienes. En otra ilustración la muerte acompaña a una anciana a su último lugar de descanso junto con otro esqueleto quien alegremente toca un instrumento musical a modo de celebración. Sin embargo, tal como la muerte trata de ayudar a aquellos quienes carecen del poder para defenderse de aquellas figuras corruptas, la muerte también parece poseer poca sensibilidad ya que no vacila al secuestrar a un niño de su hogar. El esqueleto se presenta fiel como la balanza de la justicia en ciertas situaciones cotidianas, pero su tarea como portador de la muerte siempre estará por encima de su mejor juicio, independiente de con quien interactúa. La muerte en los grabados es totalmente indiferente pues eventualmente el emperador debe morir, al igual que la anciana y el joven niño inocente.

Con la danza de la muerte se puede evidenciar la presencia del *memento mori*, el recordatorio simbólico de la inevitabilidad de la muerte, motivo alegórico del cual la imagen de la calavera en las artes eventualmente se desarrolla con gran potencia en el género de bodegón denominado *Vanitas*. *Memento mori* es una frase del latín que traduce a “recuerda que morirás”, un recordatorio tradicional que se ha desarrollado en varios motivos visuales y literarios, entre ellos la *danza de la muerte* y como objeto de estudio en las pinturas *Vanitas*. Tal como se describió previamente en los grabados de Hans Holbein el Joven, el *memento mori* advierte sobre la muerte como el destino final de todo ser y criatura que camina sobre la tierra. Como recordatorio de nuestra mortalidad, la frase *memento mori* se aplicó de manera práctica sobre las lápidas de los cementerios Europeos, recordando al visitante a que no solamente dedique su tiempo para recordar a los difuntos quienes descansan bajo la tierra, igualmente la frase invita a que también haga el deber de recordar su propia mortalidad. (Duclo, 2002)

Según Schneider (1999), en los siglos XV y XVI las representaciones de la muerte no inducían horror o temor a quien se encontraba expuesto a los motivos del *memento mori* debido a que estas representaciones usualmente iban acompañadas de escritos teológicos que enseñaban al creyente sobre el arte del bien morir, la idea del *ars moriendi*. Estos escritos advertían sobre el peligro de permitir que los pecados consuman la vida de cada uno, arriesgando la vida eterna al finalizar su ciclo terrenal. Las ideologías de la época evocaban la reflexión sobre el fin de la vida y aquello que esperaba al alma al finalizar. La presencia de santos acompañó a toda obra que invitaba la reflexión sobre la vida eterna, por lo tanto estas figuras se convirtieron en motivos del arte europeo. Es aquí donde se encuentra la presencia de nuevas representaciones de la muerte, y de otros objetos simbólicos que acompañaban la advertencia sobre la caducidad de los hombres. Según Bergström (1970) San Jerónimo fue la figura a representar favorita de los artistas durante esta época, con frecuencia acompañado de una calavera o en otras ocasiones señalando a libros con ilustraciones sobre el juicio final. En otras ocasiones se ve acompañado de un reloj de arena. Aparte de San Jerónimo, a pesar de ser un motivo popular en el arte español, también se encuentra pinturas de otros santos, particularmente aquellas de San Francisco en las que la calavera igualmente se encuentra a su lado.

Pieter Coecke van Aelst, *San Jerónimo en su estudio*, 1530



3.2 *Vanitas*

Es importante mencionar la presencia de la calavera en estas representaciones visuales del *memento mori* y de la *danza de la muerte*. En sí este elemento al encontrarse en conjunto con otros objetos como el reloj de arena dentro de los retratos de santos y en algunas obras de naturaleza muerta empezó a constituir un nuevo género pictórico. Según Bergström (1970), en Flandes, Holanda y en los Países Bajos se empieza a notar una tendencia en la cual símbolos como la calavera y el reloj de arena se van separando del retrato de santos. Con el tiempo estos motivos empezaron a ser el sujeto principal en una serie de composiciones de naturaleza muerta con una gran carga simbólica denominada *Vanitas vanitatis*, eventualmente *Vanitas*.

Para comprender de donde proviene la temática de los cuadros *Vanitas* vale mencionar el nacimiento del género pictórico de naturalezas muertas y su posición en la evolución artística de la época del Barroco. Según Schneider (1999), *naturaleza muerta* aparece como término en los inventarios de cuadros holandeses alrededor de 1650, junto con otras designaciones como “fruytagie” para identificar cuadros pictóricos cuyo sujeto principal son frutos y vegetales. Incluso se puede hablar de otras descripciones como pintura de banquete al introducir una variedad de elementos inanimados dentro de la composición. *Stilleven*, el término holandés utilizado para describir estos cuadros traduce a “modelo inerte”, aunque en otras instancias más fieles a la temática de estos cuadros traduce mejor cómo “naturaleza inmóvil”. El término se esparció, tanto que en Francia surge el concepto de *nature morte*, al cual le acompañaba explicaciones como “las cosas inanimadas”, o “representación de objetos inmóviles” tal definido por Jean-Baptiste Descamps en 1780 (Schneider, 1999).

Sin embargo, a pesar de poseer un término para designarlo, el género de naturaleza muerta aún carecía de valor para las primeras escuelas de arte que se encargaban de esquematizar los géneros de pintura. Por lo tanto, el género estaba ubicado en el inferior de la jerarquía debido a la propia naturaleza inanimada de los sujetos que representaba. Por otro lado, entre los géneros pictóricos en la cima de esta jerarquía se encuentran los cuadros narrativos, sea por su representación de escenas bíblicas, de la mitología, de actos estatales, retratos, o cualquier otro carácter histórico-narrativo, por la sola consideración de que se trataba de obras correspondientes a la expresión de lo sublime, y asimismo, del carácter que definía el arte del Absolutismo (Schneider, 1999).

Aun así, el género de naturaleza muerta continuó en su evolución. En algunas naturalezas muertas se desarrolló con gran obsesión los efectos ilusorios, capturando sobre el lienzo la realidad de aquellos objetos que las obras representaban. El estudio minucioso de los objetos y el entrenamiento de la mirada del artista dio lugar al conocimiento, aplicación y dominación de la luz sobre el sujeto a representar al igual que toda ley óptica que rige sobre lo que se observa. El género en sí trataba de representar variables como la temporalidad que se presenciaba sobre los objetos contemplados en la realidad, objetivo importante para el desarrollo de la gran mayoría de las naturalezas muertas y particularmente para los cuadros más adelante denominados *Vanitas*.

Schneider (1999) resume: “En efecto, las naturalezas muertas, aparte de servir como documentos de la historia de la cultura, dan testimonio de los cambios sufridos por la conciencia y las mentalidades. Nos instruyen, unas veces muy directamente, y otras discretamente, sobre cambios históricos en lo que respecta a la sensualidad, a la idea de la muerte o sobre la lenta penetración de los nuevos conocimientos logrados en el campo de las ciencias naturales en el modelo de la realidad heredado de la Edad Media.”

Según este objetivo, el desarrollo de las obras de naturaleza muerta han permitido la exploración propia del artista durante la época y por consecuencia la reconstrucción de su mundo bajo su criterio, tal expresado por su estilo o técnica pictórica dominante a pesar del carácter inmóvil de dichos sujetos. Las características previamente mencionadas del género dieron paso al desarrollo técnico que luego se encontrarán en los cuadros con motivo *Vanitas*. Pero hace falta preguntar, ¿qué hay de su contenido temático? Claramente no se trata solo sobre el desarrollo técnico ya que se logra apreciar la misma evolución en la concepción temática que aborda cuestionamientos sobre la mortalidad del hombre y su relación con el mundo.

Tal como se mencionó en un principio, el juego visual de las *Vanitas* va de mano con la mirada en función del desengaño del mundo. El contenido macabro de las piezas, particularmente el elemento de la calavera despierta al espectador, y cumple a la vez con expandir las nuevas meditaciones sobre la muerte durante la época del Barroco. Es durante esta época que la iconografía se ajusta a ideas modernas que se apoderan de las concepciones científicas de la muerte por medio de reflexiones alegóricas de la misma.

“Un arte de la muerte, un arte que exalta la muerte no es obligatoriamente un arte macabro,” determina el autor Philippe Daudy sobre la pintura fúnebre en España del Barroco. “Por impregnada que estuviese de las nociones del pecado original, de la condena eterna de los pecitos, la iconografía de la Edad Media nos ha dejado una imagen prodigiosamente libre de la vida.” (Schaeffner, 1970).

Fernando Checa (Checa; 2001) coincide al señalar, “la presencia del cráneo hace del retrato de *Vanitas* un intermediario entre la alegoría y la escena de género, ya que el sentido de lo macabro proviene, más que nada, de la inserción objetiva del cráneo en un contexto de naturaleza muerta, de forma que se ha podido decir que ‘la naturaleza muerta proclama la muerte de la naturaleza’”.

Los cuadros de naturaleza muerta *Vanitas* resultan ser un género especialmente rico en contenido simbólico, apropiándose de las advertencias del *memento mori* y del desarrollo técnico característico de las pinturas de bodegón que hasta el momento presentaban un gran dominio sobre la composición y la iluminación en la pintura. Sin embargo, lo peculiar de las obras *Vanitas* es su apropiación de otro tema que en la esfera iconográfica del *memento mori* y la *danza de la muerte* no se había explorado con tanta rigurosidad – las vanidades mundanas. Cuando se menciona la noción de vanidad en estas obras se hace referencia exclusiva a la vacuidad de los bienes terrenales y los placeres que los acompañan, su inutilidad e insignificancia ya que se tratan de posesiones materiales que carecen de valor para el bien espiritual. Retomando el *memento mori*, y mezclándole al tema las meditaciones sobre la muerte y las vanidades durante la época permiten que el mensaje de las *Vanitas* se extienda y se pueda contemplar en una gran variedad de perspectivas, aunque siempre se encontrará que las obras sugieren al espectador recordar que la muerte siempre estará presente y que los bienes materiales no son nuestra única conexión al mundo.

Bergström (1970), estudia dos pinturas de Antonio de Pereda (1606-1678), pintor de Madrid, quien realizó dos cuadros muy particulares de este género. En uno de los cuadros titulado “Alegoría de la vanidad de la vida”, pintado alrededor de 1640, se cuenta con la composición de varios objetos sobre dos mesas, la mesa del lado izquierdo apenas formada por tablas y la otra cubierta por un mantel rojo adornado con detalles en oro. Sobre la mesa derecha se encuentra un reloj de oro en forma de torre, una medalla dorada con el retrato del emperador Augusto, retratos en miniaturas de mujeres bellas, monedas de oro y plata, un collar de perla, una cadena de oro, y en la esquina unos cuantos naipes de juego. Al lado de esta mesa se encuentra un ángel quien señala a un globo terráqueo con su mano derecha y con la izquierda sostiene un retrato de Carlos V. Sobre la mesa del lado izquierdo y situado al frente del ángel, se encuentra un candelabro con una sola vela apagada, partes de una armadura, un reloj de arena, una escopeta, y algunos naipes. Pero de carácter macabro se encuentra también situada una calavera, justamente al lado del reloj de arena, al igual que una pirámide de cráneos sobre dos volúmenes. Todos estos objetos son elementos altamente simbólicos, y la composición de estos objetos permite la lectura de un mensaje.





Joan-Ramón Triadó (2000) por medio del estudio de Jan Bialostocki, identifica el análisis de Ingvar Bergström quien señala tres categorías simbólicas en las que se pueden recoger y encasillar aquellos motivos visuales que componen los cuadros *Vanitas*. En la primera categoría encontramos los **símbolos de la existencia terrena**, los cuales más adelante se separarán en tres campos. En la segunda categoría encontramos los **símbolos de la mortalidad de la vida humana**, constituida principalmente por la presencia de la calavera, un reloj de arena, velas gastadas, flores marchitas, burbujas, o frutos podridos. Por último encontramos los **símbolos de la resurrección a la vida eterna**; la presencia de un ángel u otras figuras celestiales, o elementos simbólicos de la resurrección de Cristo a la vida eterna, como por ejemplo la cruz, el sagrado corazón y otras representaciones bíblicas se encuentran reunidas en esta categoría.

Anteriormente se mencionó que la primera categoría de símbolos con motivos *Vanitas* se puede clasificar dentro de tres campos distintos. El primero contiene aquellos **símbolos de la vida contemplativa**, (vida contemplativa) a los cuales pertenecen los símbolos de la sabiduría, representados por medio de motivos como libros, instrumentos científicos, instrumentos de las artes plásticas o cualquier otro producto perteneciente a las ciencias del saber. En el segundo campo encontramos los **símbolos de la vida práctica**, (vida práctica) motivos de poder y de posesión material como joyas y piedras preciosas, insignias de poder como los emblemas de familia y escudos, armas, coronas, cetros, monedas, entre otros objetos de valor o que designan una posición social. Por último encontramos el campo de la *vita voluptuaria*, **símbolos de las indulgencias** en el que encontramos objetos que llenan al ser de placeres momentáneos, como por ejemplo vasijas y jarrones para el almacenamiento de comida y bebidas, cartas de juego, e instrumentos musicales.

Antonio de Pereda y Salgado
Alegoría de la vida (La Vanidad), 1636 Museo de Viena

En el cuadro de Antonio de Pereda fácilmente se identifican varios símbolos de la existencia terrena, principalmente aquellos sobre la vida práctica (las monedas de oro y plata, el medallón, el collar de perla, la cadena de oro, el medallón, el retrato de Carlos V, la armadura, la escopeta), símbolos de la vida contemplativa (los volúmenes), y símbolos de la *vita voluptuaria* (los naipes). La vida terrenal se mide a partir de las ganancias que se obtienen de la propia labor del individuo durante el transcurso de su vida. Estas ganancias se podrían separar como aquellas de las que se obtiene poder o estatus y permiten la propia longitud de la memoria de estos individuos aun después de la muerte (los objetos de valor como las joyas e insignias de poder), ganancias de la sabiduría (volúmenes) y aquellas de las que se obtiene los placeres de la vida humana (objetos de gozo como los naipes y los instrumentos musicales).

De los símbolos de la mortalidad de la vida humana encontramos las calaveras, el candelabro con la vela apagada, el reloj de arena, y el reloj en forma de torre, todos simbólicos de la fugacidad y la fragilidad de la vida humana, medida por el poco tiempo que se escapa de nuestras manos. El ángel se podría considerar el personaje central de esta pintura, incluso se puede considerar como el único símbolo perteneciente a los símbolos de la resurrección a la vida eterna. En todo caso, la composición de estos objetos dentro de este espacio cerrado permite comprender que todo lo que compone la vida terrenal es nada cuando se tiene en cuenta la inevitabilidad de la muerte. Se advierte que todos son objetos de vanidad.

Luis Vives-Ferrándiz (2011) sugiere que dentro de la cultura barroca hispana el discurso de las *Vanitas* exalta el papel de la mirada como instrumento primordial para el desengaño del mundo. Emplea la imagen del sabio desengañado, aquel quien se apoya sobre la mirada para no dejarse engañar por la estructura ilusoria del mundo (las apariencias) a través del ejercicio de mirar al tiempo, dentro de sí mismo y cegar su mirada física (la más vulnerable a las influencias engañosas del mundo) para así mirar con sus ojos interiores (del alma). El énfasis en la mirada en la retórica visual de las *Vanitas* reconoce que el engaño del mundo hace que el ser humano olvide que es un ser para la muerte, es decir, que ha nacido para morir. Al mirar a la figura de la calavera en estas obras recuerda al humano de su condición, despertando de la ilusión de eternidad que el mundo le hace creer. La calavera siempre está presente, aún en cada instante de las tres facultades del tiempo; es lo que se es, lo que fue y lo que será del humano.

El desengaño que propone Vives-Ferrándiz (2011) también invita a contemplar sobre la inutilidad de las ciencias ya que el conocimiento que se adquiere de ellas es sólo útil en la tierra. El sabio desengañado no es aquel que se rodea de libros, sino el que reconoce su mortalidad. Igualmente reconoce el papel de la figura del reloj como una sucesión de instantes que van marcando nuestra cercanía hacia la muerte, ésta como punto final de la existencia ya que por consecuencia se estaría considerando la vida en sí como una sucesión de instantes.

Para despertar del gran sueño de la vida del *teatrum mundi*, se requiere el recordatorio de la calavera sobre la mortalidad humana. Es por medio de la mirada que se encuentra la verdad, que la mortalidad del hombre solo lo conduce a su muerte porque es un ser que nace para morir. Al aceptar esta verdad el hombre despierta del desengaño del mundo.

Teniendo en cuenta la teoría de Vives-Ferrándiz al igual que las categorías simbólicas propuestas por Bergström se puede llegar a la siguiente conclusión sobre la obra de Pereda. La mesa del lado derecho cubierta por el mantel parece representar las pasiones del ser humano (color rojo intenso del mantel), los deseos de conquistar y apropiarse de la vida (retratos de ambos emperadores, globo terráqueo), y todo aquello con lo que se mide tales logros y prestigio (monedas, cadena de oro, collar de perlas). Pero la mesa al lado izquierdo nos hace recordar que tras la conquista y los sacrificios de las guerras de poderes siempre encontraremos la muerte. Las armaduras no siempre protegerán a su portador y la espada no es solo un instrumento de defensa, es un instrumento de muerte. Todo el conocimiento del mundo (volúmenes) no será lo suficiente para salvarnos de la muerte y los placeres pasajeros (naipes) no son más que un medio para desperdiciar el tiempo que nos queda en la tierra. La figura del ángel sosteniendo el globo terráqueo y el retrato de Carlos V parece recordar las caídas de los imperios y la vanidad detrás de estos esfuerzos.

Aquí encontramos representadas las vanidades de la vida. Dice el pasaje de Eclesiastés “*Vanitas vanitatum, omnia Vanitas*”, (Vanidad de vanidades, todo es vanidad) [Eclesiastés. 1:2;12:8]. Por medio del objeto representado encontramos el vacío de las posesiones materiales, lo inútil de los logros terrenales y los placeres mundanos al ser totalmente pasajeros ante la presencia de la muerte.

Es clave mencionar que la calavera es aquel elemento que hace presencia de la descomposición del cuerpo humano, es el *memento mori* que nos recuerda que tarde o temprano hemos de morir, y por lo tanto es la representación fundamental que hace mención al tema de las *Vanitas*. El reloj de arena o un reloj común y corriente hacen alusión al paso del tiempo al igual que la presencia de velas. Contenedores de bienes o agua como un jarrón se pueden considerar una representación literal de *Vanitas* ya que eventualmente serán objetos vacíos de contenido. La presencia de monedas, artículos valiosos, joyas, coronas, cetros, e insignias de valor, son representaciones de poder y posesiones terrenales, aunque este simbolismo es mucho más fuerte junto a la presencia de un globo terráqueo, el cual es claramente una representación del mundo. Armas y escudos, aparte de la representación de las guerras y conquistas también hacen mención de la inutilidad de estas herramientas contra la muerte, ya que no constituyen protección por el solo hecho de ser herramientas de muerte. La botánica también hace parte de estas representaciones simbólicas. La presencia de flores marchitas, o incluso flores con gotas de rocío sobre sus pétalos ofrecen presencia de lo decadente y lo pasajero.



Antonio de Pereda y Salgado
El sueño del caballero (Desengaño del mundo), 1655

En “El sueño del caballero”, otra obra por Antonio de Pereda, la cual él llamó inicialmente “Desengaño del mundo”, encontramos una nueva serie de representaciones simbólicas. Un joven vestido en prendas elegantes se encuentra dormido sobre un sillón, al parecer de terciopelo rojo con detalles dorados. Justo detrás del joven se encuentra a pie un ángel quien sostiene en sus manos una banda. Al lado del joven se encuentra una mesa sobre la cual se reúnen naipes, monedas, joyería dentro de un cofre, un reloj con forma de torre, partes de una armadura, dos grandes libros, uno de ellos abierto y sobre este una calavera. Encontramos una cadena de oro, una escopeta y un globo terráqueo en la parte más profunda de la composición. Pero encontramos nuevos objetos, entre ellos, partituras, una máscara, un florero con flores frescas, un violín, una corona, una mitra, y lo que parece ser una bandera en el fondo al frente del globo terráqueo.

Es interesante la presencia de todos estos objetos representativos de las vanidades terrenas, al igual que su vínculo al joven que duerme al lado de la mesa y el título de la obra. Esta obra se puede reflexionar de dos maneras: lo que se encuentra reunido sobre la mesa son aquellas vanidades o los anhelos con los que sueña el joven algún día obtener. De igual manera, pueda que el joven esté soñando de su realidad cotidiana, de las vanidades de su vida y su mundo. La banda en las manos del ángel traduce “La flecha atraviesa, vuela siempre rápidamente y mata”. La frase podría sugerir que las vanidades, al igual que la flecha, son pasajeras, vuelan rápidamente y al final han de morir. Las vanidades en sí no atraen la muerte, pero sí desvían al hombre de su mortalidad. Al igual que los sueños, todo ha de terminar con la muerte.



Antonio de Pereda y Salgado
Vanitas, Florencia, (1950/1960)

En otra pintura de Antonio de Pereda se puede apreciar la misma composición que en los bodegones previamente mencionados. En la obra “*Vanitas*”, Pereda presenta de nuevo dos mesas, la mesa a la derecha cubierta con un mantel rojo, y sobre ella encontramos monedas, un retrato, medallones, una escena pictórica, posiblemente una escena bíblica, un cofre con varias piezas de joyería, una estatuilla de oro, naipes, un reloj redondo, un florero, lo que parece ser un violín y partituras, y en la parte posterior un gran globo terráqueo cubierto con un mantel azul. A su lado un ángel sostiene sobre el globo terráqueo un retrato, posiblemente de Carlos V, pero con su mano derecha apunta a los objetos reunidos sobre la mesa a la izquierda de la composición.

Sobre ella se encuentran los elementos más lúgubres. Se puede identificar partes de una armadura, tres volúmenes, un arma de fuego y lo que parece ser una corona de oro. Pero los elementos dominantes en esta mesa son cinco calaveras, tres de ellas puestas sobre los volúmenes y las otras dos sobre la mesa. Alrededor encontramos pétalos y hojas verdes, aunque una de las calaveras se ve adornada con un laurel de hojas secas. Es interesante mencionar la presencia de burbujas, elemento para nada explorado hasta esta pintura. Detrás de la mesa izquierda se encuentra expuesta una escena pictórica realizada en óleo, y sobre ella una cortina azul recogida. A su lado, y casi escondido, se encuentra el retrato de una figura no identificable. A diferencia de “*Alegoría de la vida*”, en este cuadro la figura celestial parece advertir sobre las vanidades que nacen de las posesiones mundanas y su fin ante la presencia de la muerte, ya que decide apuntar con su mano a los elementos más representativos de la frágil mortalidad del hombre, mientras que en “*Alegoría de la vida*” decide apuntar al globo terráqueo, haciendo mención de la caída de los imperios. Pero es la presencia de naturaleza verde (floreros, hojas) y las burbujas lo que respalda la fragilidad mortal y el fugaz paso del tiempo sobre el cuerpo (descomposición del cuerpo hasta su estado final – calaveras).

En las obras de Juan de Valdés Leal (1622-1691), pintor mitad español y mitad portugués nacido en Sevilla, encontramos cierta similitud entre una de sus obras “*Vanitas*” realizada en 1660 y las composiciones de Pereda que previamente se mencionaron. Reunidos sobre una mesa encontramos una variedad de volúmenes, otros instrumentos representativos de las ciencias del saber, un reloj de bolsillo, un florero con flores frescas pero caídas, naipes, joyería, una mitra y un báculo, una vela apagada y una tiara papal. A la izquierda se encuentra una calavera decorada con hojas secas, y justo detrás un niño con alas de ángel se encuentra sentado intentando soplar burbujas. En la parte trasera se encuentra otra figura celestial, un ángel descubriendo la pintura de una escena bíblica montada sobre la pared, el Juicio Final. Los dos ángeles son representativos de aquellos símbolos sobre la resurrección a la vida eterna. Sin embargo, el más pequeño evoca la inocencia por el solo ser un niño, pero a la vez y suavemente hace mención de la fragilidad de la vida por medio de la burbuja que trata de soplar. Mientras tanto la otra figura, y de manera explícita, advierte sobre aquello que espera al alma después de la muerte, el Juicio Final. Ante todo esto, las vanidades de la vida son inútiles.



Juan de Valdés Leal,
Vanitas, 1660



Juan de Valdés Leal,
Alegoría de la Corona de la Vida, 1660

En “Alegoría de la Corona de la Vida”, Juan de Valdés nos presenta con la escena de un hombre estudioso, a su lado se encuentra una serie de libros amontonados. Parece estar leyendo una Biblia, y en su mano sostiene un rosario. Sobre la mesa también se encuentra un florero con lirios blancos. Pero justo detrás del hombre se encuentra un ángel sosteniendo un reloj de arena de tres tiempos y con su mano derecha señala a una corona dorada, bañada en una luz suave con las palabras QVIM REPROMISIT DEUS (Dios ha prometido) escritas sobre ella. Montada sobre la pared está la escena pictórica de la Crucifixión de Jesús. Claramente la obra hace mención de la resurrección a la vida eterna, solo bajo la guía del Señor, pues tal como la Corona de la Vida menciona, Dios ha prometido la vida eterna a quienes fielmente le aman.

A pesar del constante uso de estos motivos simbólicos en el bodegón de género *Vanitas*, encontraremos con Juan de Valdés una ruptura significativa de la tradición que hasta el momento se ha apreciado. Según Bergström (1970) dos cuadros encargados por Miguel de Mañara para el hospital de la Caridad en 1672 rompen con la tradición que hasta el momento se ha encontrado en las *Vanitas*, el artista se permite explorar el tema de manera más dramática y sobrecogedora. Los dos cuadros, pertenecientes a la serie *Alegorías de la muerte* se titulan “Jeroglíficos de nuestras postrimerías” aunque el primero, debido a la banda que se encuentra en el suelo que dice FINIS GLORIAE MUNDI, podría titularse “Jeroglíficos de nuestras postrimerías - El fin de las glorias mundanas”.

Juan de Valdés Leal,
Jeroglíficos de nuestras postrimerías - El fin de las glorias mundanas, 1672



Aquí se presenta tres ataúdes abiertos, el primero y a todo el frente de la composición contiene el cadáver de un obispo vestido de blanco con su mitra sobre su cabeza y entre sus manos sostiene su báculo. El cadáver aún no se ha descompuesto por completo, el esqueleto posee piel desgarrada y la presencia de unos cuantos insectos da a entender que aún sigue en proceso de descomposición. El siguiente ataúd contiene el cadáver de un hombre. A diferencia del obispo, este aún no presenta señales de descomposición, la piel e incluso su cabello oscuro y rizado siguen compuestos. El cuerpo está cubierto de un manto blanco en el cual resalta la cruz roja de la Orden Militar de Calatrava. Al fondo de la bóveda en la que se encuentra los tres ataúdes está situado el último cadáver, casi que escondido en la oscuridad del espacio. El cadáver parece tener muy poca piel, su esqueleto está totalmente expuesto. A diferencia del obispo y el caballero, no se logra identificar si el tercer cadáver llegó a pertenecer a alguna clase social de alto rango. Justo al pie de su ataúd se encuentran reunidos cuatro cráneos y varios huesos amontonados. Al lado, e igualmente escondido en las sombras, se encuentra un búho, criatura nocturna y representativa de la oscuridad. Según Bergström (1970) y señalando la interpretación de varios autores, la presencia de estos tres ataúdes enseña las tres etapas de descomposición del cuerpo. Es particularmente llamativo que el cadáver escondido en la oscuridad se presente en su etapa final de descomposición, lo cual sugiere el modo de realización total de la muerte. Va acompañado de los huesos de otros esqueletos y parece encontrar refugio en la oscuridad de la bóveda. Claro, los tres cuerpos son representativos de la muerte, sin embargo es el esqueleto cubierto en sombras el que le otorga a la obra más dramatismo y sugiere que su papel dentro de la obra podría llegar a ser como aquel de los esqueletos de los grabados de la danza de la muerte anteriormente mencionados.

En el medio de la bóveda y en la parte superior descende una mano que sostiene una balanza. En el platillo izquierdo de la balanza se encuentra amontonados unos cuantos animales, de los cuales se destaca un perro, un sapo, un cerdo, y una cabra. Según Bergström (1970), los animales mencionados son símbolos de los pecados capitales al hacer la comparación con la iconografía en “El Juicio Final” de Juan de Borgoña. El perro es simbólico de la envidia, el sapo de la codicia, el cerdo de la gula y la cabra de la pereza. En este platillo está inscrito la palabra NIMAS, mientras que en el platillo de la derecha se encuentra la palabra NIMENOS. Sobre el platillo derecho se encuentra amontonados “objetos que tienen relación con la oración y la penitencia.” (Bergström, 1970: 79). Se logran identificar la Biblia, una cruz, el pan cuerpo de Jesús, y el sagrado corazón de Jesús con su cristograma. Al igual hay que señalar que sobre el platillo que sostiene los símbolos de los pecados capitales también se encuentra un corazón, sin embargo éste ha sido corrompido por la oscuridad de los pecados. Es importante señalar que la mano que sostiene la balanza podría ser la de Jesús ya que “tiene las señales de las heridas del clavo; parece ser un recuerdo de las posibilidades de la salvación para el que se arrepienta, haga penitencia y se enmiende.” (Bergström, 1970: 79)

Hace poco se resaltó la presencia de la oscuridad en el espacio y su fuerte vínculo con la muerte. La iluminación de la obra se encuentra justo donde descende la mano con la balanza y cae suavemente sobre el cadáver del obispo, iluminándolo al igual que cierta parte del cadáver del caballero. Si aquí la oscuridad es de la muerte, la luz que nace de la parte superior de la obra es claramente la luz de la vida eterna. La composición de la balanza, tal como menciona Bergström, recuerda a las almas perdidas que la salvación es posible sólo si se entregan al amor de Dios, se arrepienten de sus pecados, aceptan su castigo y se rectifican. La presencia del cadáver de un obispo recuerda a que la muerte es inevitable para todos, pero cualquiera puede salvar su alma tal como la dedicación del obispo le otorgó la vida eterna.

En el segundo cuadro perteneciente a la serie de Valdés Leal titulado “Jeroglíficos de nuestras postrimerías – En un abrir y cerrar de ojos”, encontramos de nuevo la muerte representada por medio de un esqueleto, pero esta vez como motivo de la danza de la muerte. La muerte tiene bajo su brazo izquierdo un ataúd cubierto en un manto blanco, y en su mano sostiene su guadaña. En la mitad de la composición se encuentra una tumba y sobre ella se reúne los siguientes objetos: una tiara papal, una mitra de obispo, telas blancas y rojas, un báculo de obispo, dos coronas, una cadena de oro. Contra la tumba se apoya la cruz papal y varios libros en el suelo ubicados al extremo izquierdo del cuadro. Al lado derecho en el suelo se encuentra una espada y lo que parece ser otras herramientas de batalla, al igual que partes de una armadura y un globo terráqueo sobre el cual la muerte pisa con su pie izquierdo. La muerte se inclina para apagar la vela de un candelabro que parece estar puesto sobre la tumba. Sobre la mano derecha de la muerte que apaga la vela se encuentra la siguiente inscripción IN ICTV OCULI (En un abrir y cerrar de ojos).

Varios símbolos de las pinturas *Vanitas* se encuentran reunidos tanto en las obras de Valdés como las de Pereda. Sin embargo, es muy interesante la sobrecarga de indumentaria episcopal en las obras de Juan de Valdés Leal. La carga simbólica en sus obras explora más que todo el aspecto religioso de estas pinturas. En los dos cuadros se puede apreciar un tipo de narrativa, la composición de los elementos permite leerlos como tal. Particularmente en el caso de “El fin de las glorias mundanas”, los tres cadáveres evidencian el proceso de descomposición del cuerpo al morir, y cada cadáver parece representar una figura de la cotidianidad de la época, la figura religiosa (el obispo), la figura militar (el caballero), y aquellos que están por debajo,



Juan de Valdés Leal,
Jeroglíficos de nuestras postrimerías - En un abrir y cerrar de ojos, 1672

posiblemente un villano o un campesino cualquiera (el esqueleto). No solo se propone en exponer las vanidades mundanas, su inutilidad frente la muerte y la corrupción que estas pueden generar al conducir el alma a los pecados, igualmente presenta en la obra los métodos que llevara al hombre a la salvación de su alma y la ascensión a la vida eterna. Sin embargo, surge una inquietud en cuanto la presencia de los objetos relacionados con la vestimenta episcopal, si estos elementos pertenecen a los símbolos de la resurrección a la vida eterna o si se pueden considerar vanidades al igual que los otros símbolos, tal como las monedas, objetos de valor, o los naipes de juego. Tal vez por el solo hecho de ser objetos simbólicos en la vida cotidiana no les permite ser más allá que objetos que se olvidan con el paso de la muerte, pues como se ha mencionado varias veces hasta ahora, la muerte es indiferente. Igualmente estos objetos tienen un valor simbólico mundano. Estos objetos indican un estatus dentro de una jerarquía social.

El lenguaje visual de las obras de Juan Valdés Leal presenta un fuerte contenido sobriamente cargado de imágenes simbólicas. Al igual que Antonio de Pereda, Valdés de Leal introduce personajes dentro de la obra quienes interactúan de manera activa con las vanidades mundanas que se destacan en la composición. Sin embargo, no todas las obras *Vanitas* presentaban una escena tan activa y mucho menos un personaje celestial o tan alegórico de la muerte como lo hizo los dos autores mencionados hasta el momento. Las primeras pinturas de bodegón *Vanitas* surgen principalmente bajo la exploración del *memento mori*, por lo tanto, no ha de sorprender que las primeras obras *Vanitas* se produzcan con tan explícita mención de la muerte y un desarrollo técnico digno de las naturalezas muertas realizadas durante la época.

Jacob de Gheyn II realiza una obra de naturaleza muerta con tema *Vanitas* en el año 1603, la cual debido a su extrema sencillez pareciera ser un *memento mori*. En “Naturaleza muerta de vanidades” encontramos una calavera, en cada lado un florero, el del lado izquierdo con una flor en plena vida y el del lado derecho apenas empieza a florecer. En la parte inferior se encuentra dos medallones en cada esquina de la pintura, al frente de la calavera unas cuantas monedas de plata y cobre. Sobre la calavera flota una gran burbuja y en cada esquina superior figuras talladas sobre el monumento de piedra apuntan con sus dedos al interior en el cual el cráneo está perfectamente ubicado al igual que la burbuja que flota sobre él. Es una obra totalmente sencilla, pero aun así hace presente el ciclo de la vida; el nacimiento, la vida, y la muerte, y las vanidades que hacen parte de este destino, tal expuesto por la inscripción sobre el monumento que dice HVMANA VANA (Vanidad Humana).



Jacob de Gheyn II
Naturaleza muerta de vanidades, 1603



David Bailly,
Autorretrato con símbolos de la vanidad de la vida, 1651

Entre otras encontramos las obras de David Bailly quien dedicó gran parte de su exploración al desarrollo de las naturalezas muertas y los bodegones *Vanitas*. En “Autorretrato con símbolos de la vanidad de la vida” Bailly se presenta a sí mismo en un trabajo de autorretrato en el cual se rodea de las vanidades de su vida. Entre las vanidades se encuentra una variedad de retratos, algunos sobre papel lo cual sugiere que el artista mismo los ha dibujado. Dos estatuillas, una de ellas de cuerpo completo y la otra solo del busto hacia arriba. Encontramos también algunos artefactos de pintura, tal vez aludiendo a su profesión y a los placeres del arte. Se encuentra también monedas de oro y de plata, varios pergaminos y libros, un collar de perlas, una copa de vidrio acostada, la cual sugiere haber contenido vino rojo; una vela recién apagada, flores aun frescas, una pipa, un reloj de arena y justo a su cercanía un cráneo sin la mandíbula intacta. Algunas burbujas flotan sobre la composición y también se cuenta con la presencia de telas y una cortina en la esquina derecha. El joven Bailly observa al espectador y con su mano izquierda sostiene sobre la mesa un autorretrato de sí mismo pero con una apariencia más envejecida. Lo fascinante de este cuadro no es el hecho de que se trata de un autorretrato dentro de un autorretrato y de la mezcla de motivos *Vanitas* dentro de la composición. Lo interesante a mencionar es que la obra fue pintada justo unos seis años antes de la muerte del autor, en sus 67 años de edad, lo cual indica que el verdadero autorretrato del señor Bailly es aquel que él mismo sostiene dentro de la obra. El autor decide reflexionar sobre el paso del tiempo y el correr de su vida al pintarse a sí mismo en su pasado, cuando aún era joven. El joven Bailly acepta su oportuna vejez al sostener el retrato envejecido de sí mismo con su mano. En esta obra encontramos un juego con el tiempo al encontrar dos etapas de la vida de Bailly en el mismo espacio. La obra se podría comprender como el anhelo del viejo Bailly por vivir su juventud de nuevo, sin embargo, tal como se mencionó, pueda que haya aceptado tanto el paso de su juventud como su futuro enfrentamiento con la muerte al encontrarse rodeado de aquellas vanidades que solo llenan su vida terrenal pero que no le seguirán más allá de la muerte.

Las obras de los hermanos Harmen y Pieter Steenwijck, ambos sobrinos y aprendices de Bailly, dieron continuidad a la tradición de la pintura *Vanitas*. Las composiciones de los hermanos son mucho más cuidadosas en el sentido que buscan armonía entre los objetos presentes, todo lo contrario a las obras de Antonio de Pereda y Juan de Valdés Leal, las cuales a pesar de tener una cierta jerarquía entre los elementos, aun así casi siempre se presentan en desorden.

La iluminación de Pieter Steenwijck (1615 – 1666) en la obra titulada “*Ars longa, vitta brevis*” es extremadamente suave, los colores parecen más vivos, y hay una preocupación en cómo aprovechar el espacio. Es dominante la presencia de la calavera como símbolo de la mortalidad, ya que sobre ella cae la iluminación del cuadro. Igualmente de cierta manera este elemento se encuentra ejerciendo una acción al dirigir su mirada sobre una vela apagada que se encuentra situada a su frente. Ésta calavera se encuentra principalmente rodeada de símbolos de las indulgencias (los instrumentos musicales, y el jarrón o botella). Sin embargo, símbolos de la vida intelectual también hacen parte de la composición, de cierta manera dándole un toque balanceado a los símbolos expuestos. En este caso, se encuentra una serie de volúmenes sobre los cuales se sienta la calavera, y un globo terráqueo casi absorbido por las sombras del espacio a toda la izquierda del cuadro. Esta sencilla disposición de objetos se vuelve a repetir en otra obra, la cual aprovecha la misma técnica de iluminación.

En “Alegoría de la muerte del almirante Tromp” se presenta una composición igual a la del cuadro previamente mencionado, con la excepción de que la calavera sólo se encuentra sentada sobre un libro, y no se encuentra involucrada en el mismo ejercicio de observación. Sobre su cráneo lleva puesta una pieza de vestimenta para la cabeza adornada con una pluma. Detrás se encuentra un gran globo terráqueo, adornado de lo que parece ser hojas de laurel. Una flauta y una espada (de la cual solo se puede ver el mango) se esconden debajo de un texto el cual lee “ORATIO FUNEBRIS”, y atorado entre las páginas del texto sale un retrato dibujado del almirante Tromp a quien se le alude en el título de la obra. Al extremo derecho hay lo que parecer ser un contenedor de pólvora, y a su frente una concha de mar. En el extremo izquierdo del cuadro encontramos una vela recién apagada, y a su lado un pipa y tabaco pulverizado dentro de un contenedor de papel.



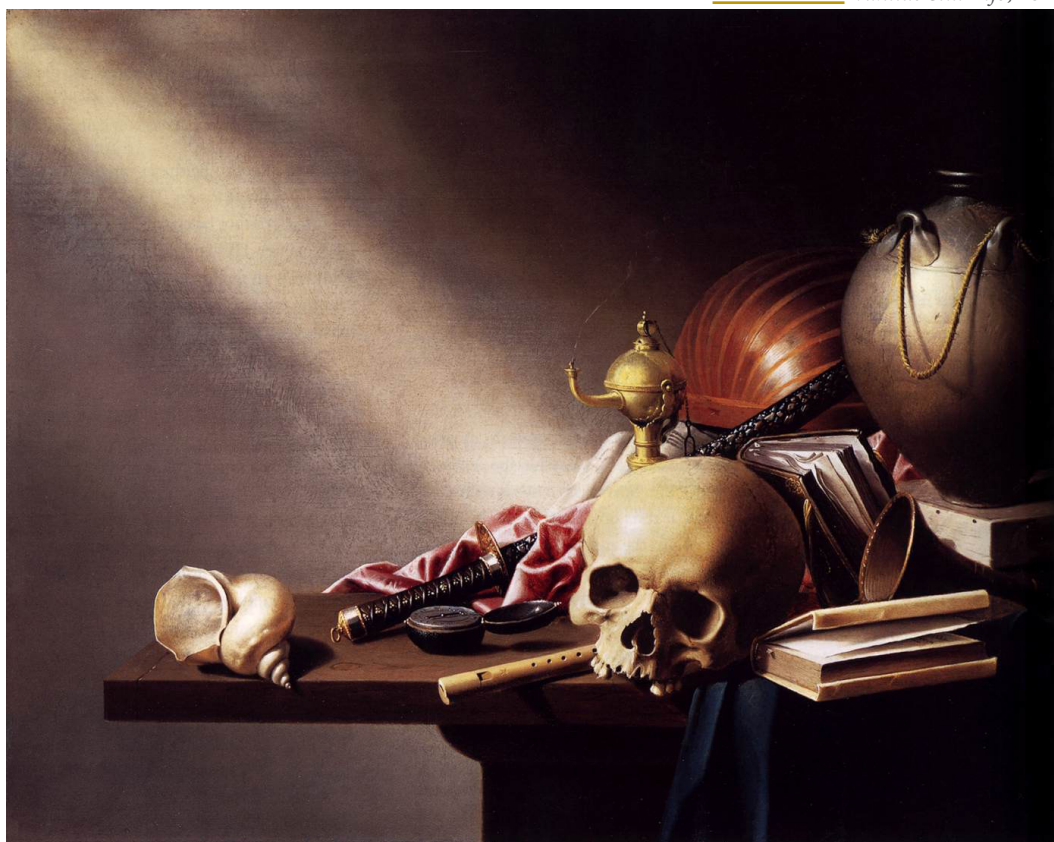
Pieter van Steenwijk
Ars longa, vitta brevis, 1638



Pieter van Steenwijk
*Alegoría de la muerte
 del almirante Tromp*, 1653

Por otra parte, Harmen Steenwijck (1612 – 1656) parece llegar a las mismas decisiones de composición como su hermano, aunque se puede evidenciar un poco más de dramatismo en la iluminación que emplea al ser un poco más fuerte y directa, y no tan difusa y suave como la que se encuentra en las obras *Vanitas* de Pieter. En su pintura titulada “Naturaleza muerta de *Vanitas*” Harmen perfectamente hace uso de la luz para señalar entre los elementos de la pieza a una calavera sin mandíbula. A su lado se encuentra un libro ligeramente abierto, y otro que se apoya sobre el cráneo. Debajo del cráneo hay una flauta, y a su lado derecho hay lo que parece ser una corneta. Un gran contenedor sellado y tal vez hecho en cobre se encuentra en la parte posterior de la composición y a su lado el cuerpo de un instrumento de cuerda aunque los detalles que lo clasificarían como tal están alejados de la mirada del espectador. Una línea de humo sale de lo que parece ser una lámpara de incienso, también hay una espada, un reloj o compás de bolsillo, y una concha de mar blanca. Como se ha mencionado, la iluminación aquí es fuerte, centrándose directamente sobre el cráneo, y mientras que la habitación está bien iluminada, todavía hay una sensación de inquietud por las pocas sombras que se reúnen en la parte posterior, y por la concentración perturbadora en la calavera como si tratara de destacarla más que los otros elementos.

Harmen van Steenwijck
Vanitas Still-Life, 1640





Philippe de Champaigne
*Naturaleza muerta de Vanitas
con un tulipán, cráneo
y reloj de arena, 1671*

Al igual que Jacob de Gheyn, Philippe de Champaigne también realiza una obra cuya sencillez evoca al *memento mori*, por medio de la pintura *Vanitas*. En “Naturaleza muerta de *Vanitas* con un tulipán, cráneo y reloj de arena” Champaigne presenta solo tres símbolos sobre la superficie de un tablón que parece ser hecho de cerámica. El primer objeto es un florero con una flor en plena floración ubicado al lado izquierdo de la composición. En la mitad una calavera sonríe, aunque le hacen falta casi todos sus dientes. Y finalmente, al lado derecho un reloj de arena al cual aún le hace falta mucho hasta terminar de correr. En esta pieza se puede identificar la vida, la muerte, y el tiempo que corre, claramente una advertencia del tiempo que pasa sobre nuestras vidas y cómo éste nos acerca a la muerte. Es una obra completamente sencilla, no requiere de una cantidad de símbolos *Vanitas* para ejecutar su mensaje. La flor, aunque bella en su etapa de floración, eventualmente marchitará con el paso del tiempo, y como todo organismo vivo ésta perderá su encanto, su vanidad al encontrarse frente la presencia de la muerte (el cráneo).

Las *Vanitas* de Pieter Claesz, al igual que sus exploraciones en el campo de las naturalezas muertas, pasaron por un gran cambio en el ambiente generado por la iluminación que manejaba. Entre sus primeras *Vanitas* está la obra titulada “*Vanitas*” realizada en 1625 donde encontramos que el autor utilizó una iluminación cálida, tal vez por la llama de la vela que está por consumirse por completo. La composición es sencilla, solo consiste de la presencia de una calavera sin mandíbula la cual se destaca dentro de la obra por el cálido brillo de la luz al caer sobre la superficie. En el posterior del cuadro se encuentra una pluma de escritura descansando sobre lo que parece ser un tintero. Justo al frente hay una carta; al frente de la calavera una flor, lo que parece ser una nuez quebrada y un reloj de bolsillo. En esta obra se sugiere que el autor se apoyó en el aspecto emotivo y nostálgico de la muerte tal expresado por la presencia de la carta y la flor. El correr del tiempo no solo se ocupa de llevarnos un paso más cercano a la muerte, sino que también corta los vínculos que compartimos con aquellos quienes apreciamos.



Pieter Claesz
Vanitas, 1625

En 1630, continuando con la exploración del género, Claesz presenta otra obra *Vanitas*, esta vez más sombría en comparación a la anterior. La paleta de colores es limitada, carece de vida, es monótona y fría. Una calavera se sienta sobre lo que parece ser una colección de pergaminos. Justo detrás se encuentra un hueso, probablemente pertenece a las extremidades de las piernas. A su lado hay una pluma blanca. Una copa de cristal se encuentra torpemente apoyándose de los bordes contra la colección de escritos. A un lado una hilera de humo proviene de un artefacto para sostener incienso y en la esquina frontal de la mesa se encuentra sentado un reloj de bolsillo.

Pieter Claesz
Naturaleza muerta de Vanitas, 1630







Albert van der Schoor
Naturaleza muerta con cráneos, 1650

En 1650 Albert van der Schoor pinta una de las obras con motivos *Vanitas* en la cual la presencia de la calavera domina la composición. Seis calaveras se reúnen sobre una repisa de piedra, cada una sin la mandíbula unida. También se logra destacar la presencia de tres huesos pertenecientes a las extremidades y una mandíbula solitaria, la cual difícilmente se le puede atribuir a uno de los cráneos presentes. Dos flores embellecen el espacio, al extremo derecho se encuentra ubicado un candelabro con una vela encendida que pronto llegará a extinguir. En la parte posterior de la composición, sobre un estante de madera, se acumula una serie de libros y posiblemente cuadernos. Al extremo izquierdo hay un solo reloj de arena, la estructura aparentemente hecha de madera. La iluminación del cuadro es suave, remite un poco a la obra de Pieter van Steenwijck en la textura suave que genera la luz sobre los objetos, particularmente las calaveras. Sin embargo, la composición es más pesada ya que cuenta con espacios donde se acumula sombras suaves pero oscuras y abundantes. Se podría decir que la composición se trata de un estudio anatómico de las calaveras, ya que cada uno de los cráneos se encuentra fijando su mirada hacia diferentes puntos dentro de la composición. Sin embargo, la presencia de elementos aislados de lo que normalmente debería presentar una pintura puramente anatómica logran sugerir que al final de todo el autor puede comprender un grado de simbolismo en el elemento de la calavera, reconoce el *memento mori*, reconoce el discurso de la calavera dentro del género y trata de crear una obra de naturaleza muerta acompañada de motivos *Vanitas*.

Es evidente la importancia y la dominancia del símbolo de la calavera como sinónimo de la muerte en este género de bodegón y las lecturas que se pueden realizar al estudiar su interacción con otros símbolos de las vanidades mundanas. Igualmente el símbolo de la burbuja resulta ser una analogía de lo hermosa y efímera que la vida es al verla flotar de manera serena sobre las posesiones mundanas que a menudo se presentan por debajo de ella. Es en estas obras donde se encuentra que la imagen de la burbuja brinda la sensación de deleito, placer y alegría, aunque es claro que estas indulgencias son efímeras, frágiles y ligeras ante la presencia de la muerte. Las velas apagadas, y en algunos casos pronto por extinguir, igualmente presentan una lectura simbólica de índole sociológica y religiosa, particularmente por el uso que se le da al objeto en las prácticas sociales (Ballesteros, 2014).

Por otro lado parece ser que las vanidades vistas en las pinturas pertenecientes a esta época se limitan a solo destacar el vacío del poder y el estatus, y las posesiones materiales que acompañan estas nociones. Las monedas, joyas y artefactos de valor son altamente representativos del estatus al igual que la presencia de retratos de figuras importantes, aunque en el caso de Bailly parece ser que el uso de los retratos atrae una sensación de calidez, de alusión a la familia o a figuras importantes en la vida del autor ya que se trata de un trabajo de autorretrato. La presencia de artefactos religiosos como en el caso de Valdés Leal da a comprender la distinción social entre una persona del común y aquellas que pertenecen a la esfera religiosa de la época. Armaduras, espadas y otras armas aluden al poder que se obtiene por medio de la violencia, las guerras, la caída en la moral colectiva y por consecuencia la muerte.

3.3 *Las Vanitas en la edad contemporánea*

Al principio se hizo mención sobre el propósito de estas obras, tanto de la *danse macabre* como las *Vanitas*. En los siglos IX y XX se nota un gran cambio en cómo se contempla la muerte. Aquí encontramos un lado más romántico de la muerte, evidente en la literatura de terror de la época, particularmente en las obras del escritor estadounidense Edgar Allan Poe. Es decir, nace una actitud melancólica sobre la muerte. La ausencia de seres queridos y el dolor de haber perdido aquel vínculo con quien ha muerto termina manifestándose no solo en prácticas de la cotidianidad religiosa, también se manifiesta en la creación de objetos que hacen evidente la presencia de la muerte. La joyería de luto se volvió un fenómeno popular especialmente con el público femenino. Artículos de joyería como collares y anillos se modificaban de tal forma que estos se volvían contenedores en los que se guardaban pequeños mechones del cabello de seres queridos que han fallecido, convirtiendo al guardapelo en un artículo de luto. Es interesante mencionar la posible transformación de un objeto de vanidad (pieza de joyería) a un objeto con el propósito de aliviar el proceso de luto.

Sin embargo, es durante siglo XX donde se puede apreciar un impresionante cambio en el cómo se reflexiona sobre la muerte, al igual que en las apropiaciones de sus representaciones visuales. Se logra apreciar un vínculo más estrecho con la música, particularmente la imagen de grupos musicales de rock empezando desde la década de los 70, y los movimientos musicales de la década de los 80, particularmente aquellos relacionados con la concepción de la música gótica, un tipo de híbrido del post-punk, y progressive rock, con una gran sensibilidad a temas relacionados con la muerte e influencias de la literatura romántica de terror hace poco mencionada. Los temas musicales de estos grupos reflexionaban o hacían mención de la muerte, sea por la propia expresión artística o catarsis de los integrantes frente al tema, o por las reflexiones que hacían frente a movimientos filosóficos como el existencialismo.

Se ha mencionado el poder simbólico de la calavera para identificar un bodegón de género *Vanitas* en el siglo XVII y la carga simbólica que este elemento cobra al ser reunido con otros objetos representativos de las vanidades y la fugacidad de la vida como las insignias de poder y el reloj de arena. En el siglo XX se puede apreciar cómo las tendencias de moda que los variantes géneros musicales que nacen durante esta época se van apropiando de estos elementos simbólicos, particularmente el de la calavera. Es aquí donde la calavera se vuelve una decoración, un adorno, una pieza de joyería vacía de significado.

Pueda que en la edad contemporánea se haya desensibilizado la mirada frente la muerte. Nos encontramos tan expuestos a estos elementos que resulta difícil encontrarle significado visceral a algo que fácilmente podríamos considerar una tendencia del momento. De acuerdo con Silverman (2011), en el año 2007 el artista británico Damien Hirst presento su obra “For the Love of God”, con el propósito de crear la pieza de arte más costosa vista en el mundo hasta el momento. La obra consiste de una calavera de platino hecha a partir del molde de un cráneo real que compró en una tienda de taxidermia en Islington. Sobre la superficie y orificios de la calavera de platino se incrusto 8,601 diamantes, uno de los diamantes, el más grande en tamaño con forma de pera y de alrededor de 42 quilates fue incrustado en la frente del cráneo. Los dientes del cráneo original fueron insertados en la calavera de platino, mientras que dientes hechos en platina fueron insertados en el cráneo original. El precio de producción de la obra fue de 23 millones de dólares y fue vendida por 100 millones de dólares a un grupo de inversionistas en el que estaba incluido el artista y su agente. Mercancía de la obra incluye una serie limitada de camisetas hechas en serigrafía y cubiertas con polvo de diamantes finalmente vendidas entre 2 a 20 mil dólares, jeans de marca Levis, afiches, entre otros diseños de camiseta.



Damien Hirst
For the Love of God, 2007

El artista mencionó su interés en continuar la tradición de los cuadros europeos *Vanitas* y la representación de la muerte por medio de la calavera, al igual que la descomposición que nos espera y la transcendencia de los bienes terrenales (Silverman, 2011). Sin embargo, su obra se podría percibir de manera contradictoria al propósito originalmente otorgado ya que la calavera de platino en sí nunca llegará a descomponerse. Como los diamantes, ésta durará por siempre. La calavera de platino de Hirst triunfa sobre la muerte, la muerte no se puede apoderar de ella; al contrario, la vanidad encontrada en los 8,601 diamantes incrustados trasciende la muerte. De cierta manera esta obra es la vanidad de las vanidades, y al igual que las vanidades y la muerte, ésta seguirá viva. Claro, será igual de inútil frente la presencia de la muerte, pero nunca morirá, nunca se volverá polvo y tal vez es este hecho el que cualquiera recuerda al contemplar la obra; eventualmente los huesos llegarán a ser nada más que polvo.



Kirstin Lamb
The Vanities, 2009

Entre otros artistas que exploran las *Vanitas*, y quienes de cierta manera se mantienen fiel a la tradición de este género de bodegón, encontramos a la artista plástica estadounidense Kirstin Lamb. En su declaración de artista, Lamb admite tener una fascinación con las pinturas de naturaleza muerta *Vanitas* y de encontrar inspiración en la variedad de accesorios que ella misma colecciona como calaveras, taxidermia, fotografías antiguas entre otras decoraciones como cintas y encaje.

Su fascinación con las obras que admira, al igual que sus influencias y su gran colección de accesorios le permite componer obras con patrones de arte kitsch a partir de las vanidades que colecciona. Las obsesiones con celebridades y otros elementos altamente vanos como comidas finas, la belleza, entre otras fascinaciones nos ciegan de la decadencia de nuestros tiempos. En ciertas ocasiones se permite presentar la inutilidad de los cánones de la belleza y de otros aspectos del buen vivir, no solo con la presencia de calaveras y otros símbolos *Vanitas*, pero también con la intención de los títulos de sus obras.



Kirstin Lamb

They All Lose their Charms in the End, 2009

Por ejemplo, en la obra “They All Lose their Charms in the End” (Al final todas pierden sus encantos) las damas representadas en la obra (posiblemente varias reinas de belleza que Lamb a coleccionado de revistas antiguas) perderán sus encantos con el paso del tiempo, dejarán de ser bellas. Las diferentes comidas que las rodean (carnes, postres, frutos y vegetales) son nada más que una indulgencia y tal como las flores delicadas que las rodean, eventualmente estas mujeres se echarán a perder. Todo pierde su encanto al final sea por el transcurso del tiempo o por la eventual presencia de la muerte (calaveras).



Monika Malewska alude a las *Vanitas* del siglo XVII en obras que a primera vista no son pinturas de naturaleza muerta convencional. Desde el año 2007 Malewska realiza una serie de obras de tocino, reflexionando sobre la cultura de consumo en Estados Unidos. Las composiciones tienen como protagonista largas cadenas de guirnaldas hechas de tocino que se extienden a lo largo de la obra en arreglos absurdos y altamente caprichosos. Ella acompaña a estas cadenas carnosas con flores, frutas, mariposas, y en otras ocasiones con calaveras. Las composiciones parecen divertidas y coloridas, pero la fuerte presencia del tocino y su relación a los hábitos de consumo hace presente una reflexión sobre la decadencia contemporánea. En una pintura de *Vanitas* tradicional la presencia de flores y mariposas dan a comprender la mortalidad de la humanidad, sin embargo, en la obra de Malewska se ve reflejada la fascinación que tenemos con el consumismo comercial y los deseos de participar en una cultura de posesión material (por parte de las influencias del comercio, encontradas principalmente en la publicidad) que nos hace recordar la decadencia en la que vivimos.



Monika Malewska
Bacon Wreath No. 4 (2009)

Marion Peck, artista pop-surrealista nacida en Filipinas asume el concepto de *memento mori* y lo muestra a su manera en lugar de inspirarse en los bodegones *Vanitas* del siglo XVII. Sin embargo, en lugar de enfocarse en los recordatorios de la muerte, Peck al contrario se centra en la idea de la memoria y los recordatorios de personas que han pasado a la otra vida. Entre el 2006 y 2007 Peck trabajó en una serie de retratos de niños muertos. Los retratos pintados muestran a personajes creados por la artista que al parecer ya han fallecido. En la mayoría de los retratos es presente la fecha de la muerte del personaje, haciendo una fuerte conexión entre los vivos que observan estos retratos y los muertos que no son más que un recuerdo atrapado en el retrato.

Marion Peck
Peaceful Slumber (2007)





Marion Peck
Constance 1892-1904 (2006)

Por último, Dirk Staschke trae a la vida las pinturas de bodegones *Vanitas* con abrumadoras esculturas de cerámica. El argumento de Staschke se basa en gran medida en el exceso material y los impulsos del deseo humano que nos lleva a nuestra propia ruina o nuestra propia infelicidad, comenzando así de nuevo el ciclo interminable al encontrarnos participando en hábitos de consumo vacíos. El artista usa como referencia las pinturas de bodegón *Vanitas*, solo que reconstruye el propósito de estas pinturas y les asigna un objetivo más apropiado para nuestra cultura del exceso contemporánea. Si las *Vanitas* del siglo XVII advertían sobre las vanidades mundanas con la acumulación de objetos materiales, entonces las esculturas de Staschke, al igual que las acuarelas de Malewska, advierte a quien contempla la obra sobre los peligros del deseo material y los hábitos de exceso que trae consigo.



Dirk Staschke
— *A Consuming Allegory* (2011)



Dirk Staschke
Confectional Facade (2011)



Monika Malewska
Bacon Bra (2010)

El profundo simbolismo que se encuentra en la imagen de la calavera puede haberse perdido a las tendencias de la moda y a la misma vanidad de nuestros tiempos. En el caso de Damien Hirst, la calavera sólo puede ser un accesorio de moda que parece crecer de tal manera a medida que el significado simbólico detrás de este motivo se pierda con el tiempo. Sin embargo, esto puede llegar a ser el efecto del inevitable cambio en las ideologías contemporáneas que pueden no requerir las ideologías simbólicas de tiempos pasados. Sin embargo, es interesante ver cómo otras nuevas imágenes se utilizan para reemplazar el simbolismo perdido de los cuadros *Vanitas* tradicionales, como parece suceder con la obra de los tres artistas previamente mencionado. Es evidente la inspiración que cada uno obtiene de las pinturas de bodegón del siglo XVII, pero cada uno con su propia selección de imágenes significativas propone una nueva manera de crear obras *Vanitas* ajustadas para la edad contemporánea y sus ideologías cambiantes.

3.4 *El libro álbum*

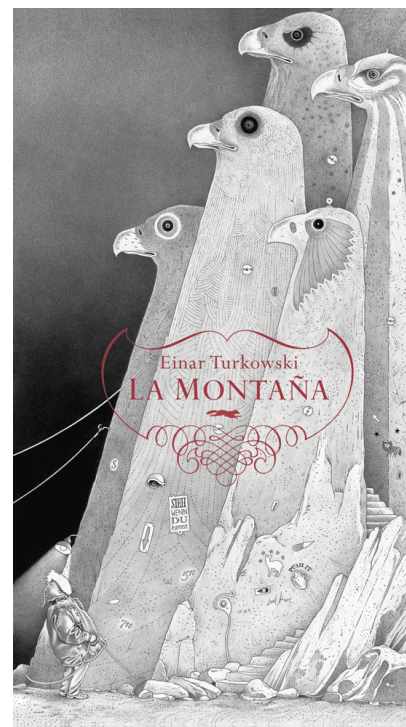
El libro álbum es un género literario único el cual posee características formales y procesos de lectura que enriquecen la generación de sentido y expresión de la obra literaria. Principalmente se destaca como un medio narratológico en el cual confluyen dos códigos de lectura; el texto y la imagen. El texto comprende una lectura lineal. Por su direccionalidad establecida en el Occidente, el texto se lee de derecha a izquierda y desde arriba a abajo, por lo tanto la lectura del texto es secuencial. La lectura de la imagen se diferencia en que no comprende de direccionalidad y orden, los elementos visuales y las condiciones que los componen como por ejemplo el tamaño, color, la presencia de puntos de fuga y la ubicación de los mismos con respecto al espacio conducen al lector por los variados puntos de lectura que la imagen en sí ofrece.

La coexistencia entre estos dos códigos ambos en función de la narración permite la existencia de lo que Fanuel Hanán Díaz (2007) define como *interconexión de códigos*, “un diálogo entre el texto y las ilustraciones”, elemento con el que normalmente se reconoce el libro álbum. Sin embargo, considera que también debe haber un grado de dependencia entre los códigos de tal manera que el texto necesita de la intervención de la imagen para ser entendido y viceversa. Esta interdependencia de códigos exige una participación activa por parte del lector ya que ambos lenguajes se complementan, el uno llenando los vacíos del otro bajo el criterio de sentido que el lector mismo construye.

Según Hanán Díaz (2007), el libro álbum se presenta como un formato editorial que consiste de una estructura narratológica “capaz de contar algo a través de los distintos elementos que lo componen”, debido a sus características formales sobre las cuales cada uno de sus elementos son capaces de conformar un discurso único y completo que finalmente hacen parte de la obra total. Entre estas características formales está la *cubierta* del libro, una invitación que captura la atención del lector y lo atrae a la obra. En su interior las *guardas*, páginas que cubren el reverso de la portada y de la contraportada del álbum, se encargan de proponer indicios, pequeños adelantos propios de la historia o para generar la atmósfera que establece el tono de la narración a contar.

Vale detenerse en la característica formal que más interés logra generar por las mismas posibilidades que proporciona: el *formato*. Hanán (2007) identifica tres formatos primordiales para la producción del libro álbum: el cuadrado, el rectangular y el apaisado, los últimos dos como aquellos que más fuerza le ofrece a la experiencia durante la lectura. El formato rectangular en posición vertical o *rectangular tipo retrato* se ofrece como el formato más adecuado para la presentación del cuerpo humano, igualmente como su nombre lo indica, es el formato más apropiado para presentar retratos de personas. Por otro lado, el formato *apaisado* o rectangular en posición horizontal se dedica a capturar paisajes, imitando el gran plano general propio del campo cinematográfico.

En algunos casos el contexto del relato ofrece pautas para la selección del formato, tal visto por ejemplo en “La montaña” de Einar Turkowski, en la cual el relato toma lugar en una montaña. Aquí el formato rectangular en vertical permite un desplazamiento de lectura propio para apreciación del paisaje y los acontecimientos en ascenso.



The Arrival
Shaun Tan, 2006



Por último se encuentra la característica formal que más define el libro álbum, el concepto de la *doble página*. Hanán (2007) describe la doble página como “un módulo de distribución espacial determinante para el desarrollo secuencial de la historia, pero también como una unidad indisociable de éste género, portadora de una carga semántica.” La doble página ofrece una gran variedad de parámetros dentro del espacio que proporciona el formato para la relación entre códigos, lo que a su vez establece el desplazamiento temporal del relato y el ritmo de lectura que este conlleva, una fragmentación del relato y la ubicación jerárquica de los elementos presentes, permitiendo así una distribución adecuada de los mismos que resalta detalles significativos o permite la convergencia de diferentes historias dentro del bloque principal.

Las características formales previamente mencionadas se consideran elementos propios no solo para la definición del libro álbum, sino que también se ofrecen para brindar las estructuras necesarias para la relación entre el código textual y el código de imágenes. Los códigos aprovechan estas características para ejercer sus contribuciones a la narración y la lectura de ella. Es decir, se ponen en servicio a la narración de tal manera que se apropian de todos los componentes formales del medio para contar la historia.

En cuanto a las temáticas que normalmente se abordan en el libro álbum, teniendo en cuenta el público infantil al cual estas obras se dirigen, se logra determinar que ésta casi siempre va en torno a un modelo de infancia bastante estereotipado que se basa en la idea de bienestar y todo aquello que se considera virtuoso y políticamente correcto. Aún así, dentro del campo de la literatura infantil surge una categoría que enfrenta esta concepción de la infancia al disponer de temas tabú.

Hanán (2010) hace mención especial a esta categoría de libros denominada *libros perturbadores*, libros “que producen una sensación de inestabilidad en la mente del lector, que dejan sensaciones amargas y que a veces pueden causar conmociones en nuestra psique porque son devastadores.” La perturbación se presenta en estos libros como un fenómeno de recepción el cual “se activa en función de ciertos contenidos que están en el texto y experiencias que están en la psique del lector.” (Hanán, 2010). Igualmente vincula la perturbación a la intolerancia del lector al negar la existencia de aspectos oscuros de la personalidad, o “aspectos disociados de la personalidad consciente, como la envidia, el deseo de muerte, el odio, la mentira, la traición, la guerra, la violencia gratuita, el desprecio, la burla, el rencor, el miedo, el ansia de dominio, el poder, la avaricia, los celos... y un largo etcétera de aspectos que muchas veces se encuentran reprimidos.” (Hanán, 2010).

Los libros perturbadores se remontan a la existencia de libros dirigidos a los jóvenes con la intención de advertirles sobre los peligros de sus acciones irreflexivas, o mejor llamados *cuentos de advertencia*. Una publicación de John Bewick en 1789 titulada “Emblemas de la Mortalidad” se podría considerar como una de las primeras obras con este propósito y que eventualmente llevo a la evolución de esta categoría de cuentos.

El título del libro es en realidad más largo pero es de gran interés hacer énfasis en los dos segmentos siguientes que describen mejor la naturaleza de la obra, el primero siendo “representando, en alza de cincuenta cortes, la Muerte agarrando todos rangos y grados de personas” y “destinado, así como para la información de los curiosos, como la instrucción y el entretenimiento de la juventud”. En este libro basado en los grabados de la *danza de la muerte* de Holbein y acompañados con versos sobre la fugacidad de la vida humana, nos encontramos con uno de los primeros libros que abordan el tema de la muerte, dando origen a los cuentos de advertencia cargados de contenido altamente moral que trataban de enseñar a los niños sobre la salvación de sus almas.

Emblemas de la mortalidad:
representando, en alza de
cincuenta cortes, la Muerte
agarrando todos rangos y
grados de personas: imitado de
una pintura en el cementerio
de la iglesia de los dominicos
de Basilea, en Suiza: con un
apóstrofe a cada una, traducido
del latín y francés: destinado, así
como para la información de los
curiosos, como la instrucción
y el entretenimiento de la
juventud: al cual se prefija un
prefacio copioso, que contiene
un recuento histórico de los
cuadros anteriores, y otros sobre
este tema, ahora o últimamente
existentes en diversas partes
de Europa

John Bewick, 1789



EMBLEM S O F M O R T A L I T Y;

REPRESENTING,
IN UPWARDS OF FIFTY CUTS,
D E A T H
SEIZING ALL RANKS AND DEGREES
OF PEOPLE;

Imitated from a Painting in the Cemetery of the
Dominican Church at BASIL, in Switzerland:

With an APOSTROPHE to each, translated from the
Latin and French.

Intended as well for the Information of the CURIOUS,
as the Instruction and Entertainment of YOUTH.

TO WHICH IS PREFIXED

A copious PREFACE, containing an historical Account
of the above, and other Paintings on this Subject,
now or lately existing in divers Parts of Europe.

L O N D O N :

Printed for T. HODGSON, in George's-Court,
St. John's-Lane, Clerkenwell.

M D C C L X X I X .

[39]

The C H I L D.

*Man that is born of a Woman, is of few Days, and
full of Trouble. He cometh forth like a Flower,
and is cut down: He fleeth also as a Shadow, and
continueth not.*

JOB xiv. 1.



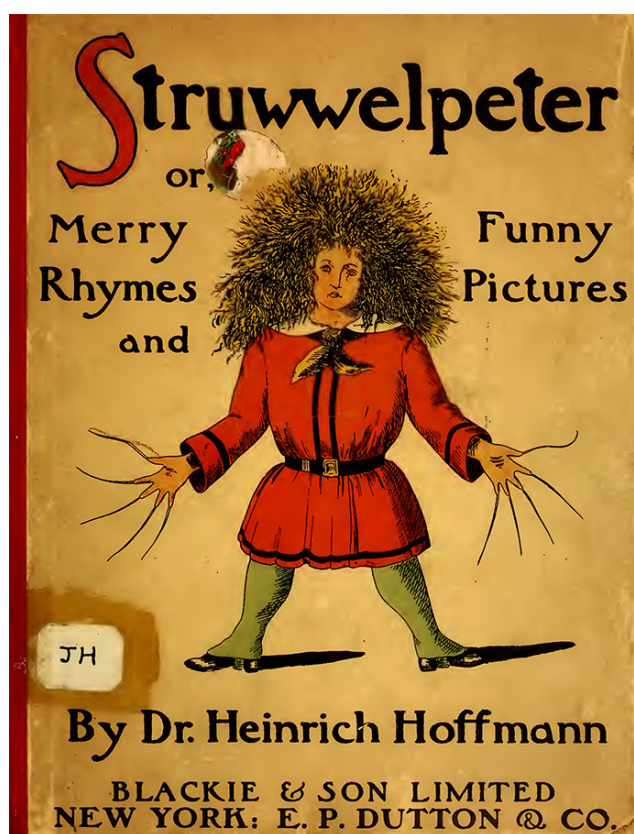
Man, who conceiv'd in the dark Womb,
Into the World is brought,
Is born to Times with Misery,
And various Evil fraught.

And as the Flow'r soon fades and dies,
However fair it be,
So sinks he also to the Grave,
And like a Shade does flee.

E 2

*El hombre, concebido en el vientre oscuro,
es traído al mundo,
Nace para un tiempo con miseria,
cargado de maldad.*

*Y así como las flores pronto se marchitan y mueren,
así, de esa misma manera,
acabará también él en la lápida,
y como una sombra se desvanecerá.*



Struwwelpeter
Heinrich Hoffmann, 1845

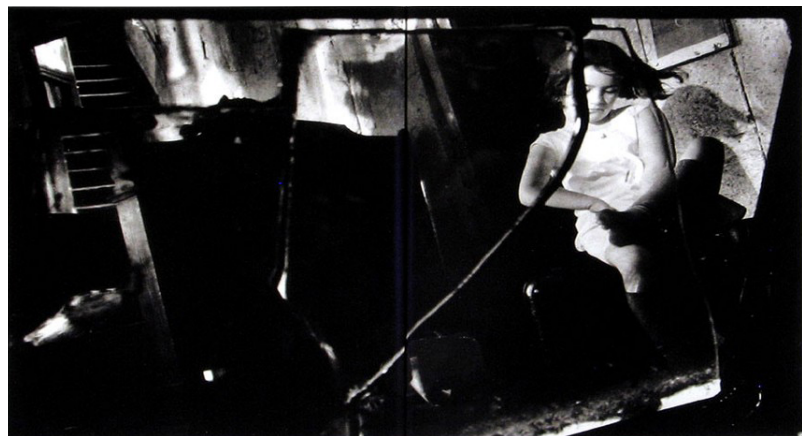
Entre los cuentos de advertencia más cercanos a la enseñanza cotidiana se encuentra *Struwwelpeter*, o *Pedro Melenas* por su traducción al español, del médico y psiquiatra Heinrich Hoffmann. Publicado en 1845, *Pedro Melenas* enseña al joven lector sobre las consecuencias del mal comportamiento a través de una serie de diez episodios de castigos y situaciones desastrosas que le suceden a los niños desobedientes, todas emprendiendo un tono tétrico y exagerado.

Hoffmann decide escribir e ilustrar la obra al no encontrar un libro satisfactorio para regalarle a su hijo de tres años y por una gran decepción al solo encontrar cuentos cargados de una tradición sumamente moralizante. En la obra Hoffman hace uso de escenas violentas y en particular la imagen de un personaje de apariencia desaliñada, con su cabello despeinado y las uñas exageradamente largas, el cual usaba como medio curativo para tranquilizar a sus pacientes trastornados, esto debido a su comprensión sobre el poder de las imágenes, tanto terapéutico como para aterrorizar. Por otro lado, el autor sostenía que el aprendizaje en los niños se da por medio de lo que ellos mismos observan con sus propios ojos, por lo tanto advertir con palabras y mensajes morales era inútil mientras que una imagen fuerte logra comunicar más de lo que normalmente se podría explicar con el mensaje oral o escrito.

Otro caso aún más ácido es el de *Max y Moritz: Una historia de chicos en siete travesuras*, una serie de cuentos escritos por el alemán Wilhelm Busch y publicada en 1865. Los relatos tratan, tal como lo menciona el título, sobre las atroces travesuras de dos chicos.



Otro cuento de advertencia, y un ejemplo clásico de esta categoría, es la historia de *Caperucita Roja*, sin embargo para reforzar el aspecto inquietante en las historias de advertencia se revisara la versión de Charles Perrault en la cual la joven Caperucita es devorada por el lobo poco después de que ella se mete a la cama desnuda. Claramente Perrault advierte sobre el abuso sexual a pesar de que en su moraleja al finalizar el cuento advierte a las señoritas amables acerca de los peligros de confiar en personas desconocidas, o más bien, en los hombres seductores. En la versión del cuento por la fotógrafa Sarah Moon, basada en la de Perrault, se cuenta el relato por medio de fotografías a blanco y negro que fortalecen el lenguaje oscuro y sugestivo de las sombras. Finalmente propone una escena bastante inquietante de una cama desordenada “como indicio claro del abuso sexual y del acto consumado.” (Hanán, 2007)



Perrault, Charles. (1984)
Caperucita Roja. Il. Sarah Moon.

Los cuentos de advertencia abren paso a la exploración de temas alejados a la concepción de infancia que anteriormente se ha mencionado. Estos temas se acercan a la realidad, a la verdadera experiencia de crecer y vivir, de ser humano, por dolorosa y aterradora que llega a ser a veces. Aún así, se invita a la reflexión sobre el beneficio de este tipo de libros clasificados como perturbadores, ya que son estos mismos los que en ciertos casos ofrecen al lector consuelo o le permite comprender aspectos complejos del vivir que difícilmente se pueden explicar.

4 Metodología

La metodología del proyecto se desarrolla a partir de un análisis descriptivo de las obras *Vanitas* tradicionales del siglo XVII y obras contemporáneas que exploran a su manera individual las diversas temáticas que el género logra encerrar. La selección de los motivos *Vanitas* a explorar y aplicar dentro de la obra resultado del proyecto dependerá a gran medida del análisis y las conclusiones que se logren contemplar al finalizar.

4.1 Fases del proyecto

El proyecto se divide en tres etapas. La primera etapa del proyecto consiste de un estudio sobre las obras pictóricas de género *Vanitas*, paso esencial para comprender la temática de las obras y su lenguaje visual que lo hace tan particular de otras obras de naturaleza muerta exploradas durante la época.

La segunda etapa consiste de la construcción y análisis del archivo de muestras *Vanitas*. El contenido del archivo consiste en:

Obras *Vanitas* del siglo XVII seleccionadas por pintor destacado en el género. Entre las obras se encuentra:

Antonio de Pereda y Salgado

Alegoría de la vanidad de la vida, 1636

El sueño del caballero, 1655

Vanitas, 1650/1660

Juan de Valdés Leal

Vanitas, 1660

Alegoría de la Corona de la Vida, 1660

Jeroglíficos de nuestras postrimerías - El fin de las glorias mundanas, 1672

Jeroglíficos de nuestras postrimerías - En un abrir y cerrar de ojos, 1672

Jacob de Gheyn II, *Naturaleza muerta de vanidades*, 1603

David Bailly, *Autorretrato con símbolos de la vanidad de la vida*, 1651

Pieter van Steenwijck

Ars longa, vitta brevis, 1638

Alegoría de la muerte del almirante Tromp, 1653

Harmen van Steenwijck, *Vanitas Still-Life*, 1640

Philippe de Champaigne, *Naturaleza muerta con calavera*, 1671

Pieter Claesz

Vanitas, 1625

Naturaleza muerta de Vanitas, 1630

Albert van der Schoor, *Naturaleza muerta con cráneos*, 1650

Obras *Vanitas* contemporáneas seleccionadas por su cercanía al género, sea por influencia de las obras tradicionales o reconstrucción del género, tal propósito aclarado por el autor en su declaración de artista. Entre las obras se encuentra:

Damien Hirst, *For the Love of God*, 2007

Dirk Staschke

Cataclysm (2009)

Confectional Façade, (2011)

A Consuming Allegory (2011)

Kirstin Lamb

The Vanities (2009)

They All Lose their Charms in the End (2009)

Synderesis (2010)

Monika Malewska

Cheese Puffs Wreath with Skulls (2012)

Bacon Bra (2010)

Después de realizar la selección de obras *Vanitas* se empezará un proceso de revisión del archivo, en el cual se busca resolver los siguientes puntos de análisis:

>> Identificar los motivos visuales encontrados en las obras *Vanitas*. Durante este paso se realizará un estudio descriptivo de las obras seleccionadas desde el aspecto formal de las piezas hasta su aspecto compositivo.

>> Realizar un análisis simbólico de los motivos según su función dentro la obra.

>> Organizar los elementos visuales identificados en las obras dentro de una matriz de análisis estructurada a partir de las categorías simbólicas según el estudio realizado por Bergstrom (Triadó, 2000).

Por ultimo entramos a la etapa en la cual se resuelve el componente de creación del proyecto. Durante esta fase se realizará un breve estudio del formato para comprender las características formales que lo componen. Se realizará un registro del proceso de exploración en la bitácora del proyecto, durante el cual se resolverá el relato, su narración, guión, storyboard (guión gráfico), diseño de personajes, artefactos y escenarios, la composición y técnica del álbum. Todos los componentes previamente mencionados serán identificados y se resolverán en función al estudio simbólico de los motivos *Vanitas* tradicionales.

5 Desarrollo del proyecto

5.1 Análisis de obras Vanitas tradicionales

Para el estudio de los motivos simbólicos de las obras *Vanitas* se tendrá en cuenta el análisis descriptivo realizado en el capítulo anterior de los cuadros tradicionales seleccionados, esto con el fin de:

- >> Identificar motivos indispensables
- >> Comprender su lenguaje simbólico junto con los otros motivos
- >> Encontrar parámetros de composición

Estas tres finalidades como momentos importantes para la selección y aplicación de los motivos *Vanitas* en la obra producto del proyecto. En cada obra seleccionada se identifica los motivos visuales que la conforman, se categorizan los elementos según las tres categorías simbólicas y se hace una descripción de su composición teniendo en cuenta principalmente la disposición e interacción de los elementos dentro de la obra. De aquí en adelante se presenta la ficha de cada obra analizada:



Naturaleza muerta de vanidades

Artista
Jacques de Gheyn II

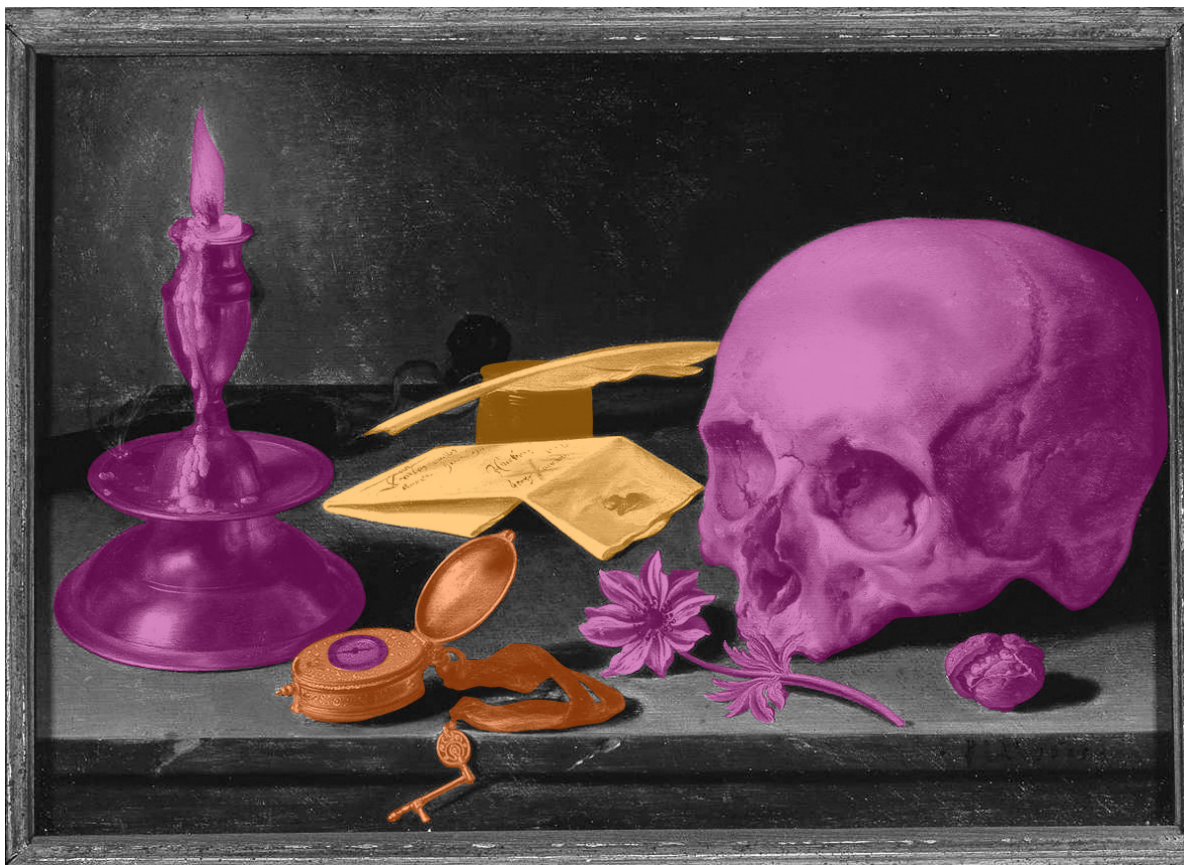
Fecha
1603

Procedencia
Países Bajos

Símbolos de la Existencia Terrena (Sabiduría)	Símbolos de la Existencia Terrena (Poder)	Símbolos de la Existencia Terrena (Indulgencias)	Símbolos de la Mortalidad Humana	Símbolos de la Resurrección a la Vida Eterna	Otros símbolos
Ninguno	Monedas, Medallas	Ninguno	Calavera, Flores, Burbujas, Flor marchita o apenas en crecimiento	Ninguno	Ninguno

Análisis compositivo:

La instalación de la obra es muy sencilla, igualmente está compuesta por pocos motivos visuales. En el centro se encuentra una calavera, sobre ella flota una gran burbuja, a su lado izquierdo se encuentra un florero con una sola flor viva, al otro lado un florero con lo que parece ser una flor marchita o tal vez en crecimiento. En cada esquina inferior del cuadro se encuentra un medallón, al todo el frente de la calavera una fila de monedas. En cada esquina superior de las paredes del monumento en el que se encuentra situada la calavera y la burbuja se puede identificar dos figuras talladas, cada una apunta hacia abajo a los dos motivos de la mortalidad humana mencionados.



Vanitas

Artista
Pieter Claesz

Fecha
1625

Procedencia
Países Bajos

Símbolos de la Existencia Terrena (Sabiduría)	Símbolos de la Existencia Terrena (Poder)	Símbolos de la Existencia Terrena (Indulgencias)	Símbolos de la Mortalidad Humana	Símbolos de la Resurrección a la Vida Eterna	Otros símbolos
Instrumentos (pluma y tintero), Carta	Reloj de oro o bronce y plata con llave atada	Ninguno	Calavera, Vela prendida, Reloj, Flores, Nuez	Ninguno	Ninguno

Análisis compositivo:

De nuevo, cuadro orientado a los parámetros de composición de una pintura de naturaleza muerta; sencilla. Se destaca una calavera a la derecha del cuadro, a su frente hay una flor y una nuez. La nuez aparece por primera vez como motivo adicional como recordatoria de la muerte. A la izquierda una lámpara con la vela aún prendida. En el centro posterior una carta y una pluma sobre un tintero, seguramente como instrumentos representativos del conocimiento (el saber escribir). Al borde de la mesa y al frente de la composición se encuentra situado un reloj fino con una llave atada a él.



Naturaleza muerta vanitas

Artista
Pieter Claesz

Fecha
1630

Procedencia
Países Bajos

Símbolos de la Existencia Terrena (Sabiduría)	Símbolos de la Existencia Terrena (Poder)	Símbolos de la Existencia Terrena (Indulgencias)	Símbolos de la Mortalidad Humana	Símbolos de la Resurrección a la Vida Eterna	Otros símbolos
Libros o volúmenes, Instrumentos (pluma), Papel	Reloj de plata con llave atada	Copa de vino	Calavera, Vela apagada, Hueso, Reloj	Ninguno	Ninguno

Análisis compositivo:

De nuevo, obra de pocos elementos aunque su composición es más compleja al compararla con la anterior. A la derecha se encuentran sentadas una calavera al igual que una pluma sobre un libro o una colección de pergaminos y detrás de la calavera un hueso. En la esquina frontal un reloj de plata con una llave atada, detrás de este una copa de cristal, y detrás de esta una lámpara con una vela extinguida.



Ars longa, vitta brevis

Artista
Pieter van Steenwijck

Fecha
1638

Procedencia
Países Bajos

Símbolos de la Existencia Terrena (Sabiduría)	Símbolos de la Existencia Terrena (Poder)	Símbolos de la Existencia Terrena (Indulgencias)	Símbolos de la Mortalidad Humana	Símbolos de la Resurrección a la Vida Eterna	Otros símbolos
Libros o volúmenes, Globos terráqueos	Posiblemente un contenedor de pólvora, Tela fina	Instrumentos musicales, Posiblemente un contenedor de agua o bebidas	Calavera, Vela apagada	Ninguno	Ninguno

Análisis compositivo:

Hay pocos elementos a disposición del lector, sin embargo es una composición completa y propia de los cuadros del género de naturaleza muerta. Sobre un mesón se encuentra ubicado unos cuantos libros, sobre estos una calavera. Situado en la parte interior del cuadro, justo detrás de los libros se encuentra una variedad de instrumentos musicales y lo que parece ser un contenedor (de pólvora o de bebidas). Al lado izquierdo se encuentra un globo terráqueo, al borde de la mesa una tela fina. Al lado derecho se encuentra una vela apagada. El peso visual cae sobre la calavera que descansa sobre los libros, igualmente la iluminación enfatiza la presencia de los motivos mencionados.



Naturaleza muerta de vanitas

Artista
Harmen van Steenwijck

Fecha
1640

Procedencia
Países Bajos

Símbolos de la Existencia Terrena (Sabiduría)	Símbolos de la Existencia Terrena (Poder)	Símbolos de la Existencia Terrena (Indulgencias)	Símbolos de la Mortalidad Humana	Símbolos de la Resurrección a la Vida Eterna	Otros símbolos
Libros o volúmenes	Armas, Lámpara de incienso , Reloj de plata, Tela fina	Instrumentos musicales, Contenedor de agua o bebidas (jarrón)	Calavera, Reloj	Ninguno	Caracola de mar, Objeto desconocido (posiblemente escopeta o boca de instrumento musical)

Análisis compositivo:

Los elementos de la composición se acumulan hacia el extremo derecho del cuadro. En la cima de este montón se encuentra un jarrón contenedor de agua o bebidas y la cola de un instrumento musical, seguido por unos cuantos libros. Solo se encuentra una calavera, ubicada casi al centro del cuadro dándole mayor protagonismo, detrás de esta hay una lámpara de incienso y una espada, por debajo encontramos otro instrumento musical. En toda la esquina izquierda, cerca al borde de la tabla en la que están ubicados los motivos se encuentra de nuevo una caracola de mar.



Naturaleza muerta con calaveras

Artista
Albert Jansz van der Schoor

Fecha
1650

Procedencia
Países Bajos

Símbolos de la Existencia Terrena (Sabiduría)	Símbolos de la Existencia Terrena (Poder)	Símbolos de la Existencia Terrena (Indulgencias)	Símbolos de la Mortalidad Humana	Símbolos de la Resurrección a la Vida Eterna	Otros símbolos
Libros o volúmenes	Sellos	Ninguno	Calavera, Reloj de arena, Vela prendida, Flores, Huesos	Ninguno	Ninguno

Análisis compositivo:

Predominan los símbolos de la mortalidad humana, principalmente representados por la presencia de varias calaveras y algunos huesos situados en todo el centro de la composición. En la esquina derecha hay una lámpara con la vela aún prendida, al otro lado un reloj de arena. Dos flores se sientan cerca a la lámpara mencionada. Sobre una repisa en el extremo derecho superior del cuadro se encuentra una serie de libros o volúmenes (símbolos de la sabiduría) y lo que parece ser unos sellos en lacre de algún manuscrito o documento, considerados en este caso como símbolos del poder ya que su función es identificar de donde proviene la documentación dentro de la jerarquía social.



Autorretrato con símbolos de la vanidad de la vida

Artista
David Bailly

Fecha
1651

Procedencia
Países Bajos

Símbolos de la Existencia Terrena (Sabiduría)	Símbolos de la Existencia Terrena (Poder)	Símbolos de la Existencia Terrena (Indulgencias)	Símbolos de la Mortalidad Humana	Símbolos de la Resurrección a la Vida Eterna	Otros símbolos
Libros o volúmenes, Pergaminos	Perlas, Retratos, Monedas, Estatuas, Estructuras u objetos en plata (estatua), Jarrones decorativos	Instrumentos musicales, Copas de vino, Instrumentos artísticos, Pipa de tabaco, Retratos realizados por el mismo artista	Calavera, Reloj de arena, Vela apagada, Flores, Burbujas, Autoretrato del artista en su vejez	Ninguno	Ninguno

Análisis compositivo:

Antes de todo se debe mencionar que se trata de una obra de autorretrato, por lo tanto el pintor autor del cuadro es el sujeto principal de la obra y participante de ella también. Vale identificar que en su autorretrato el pintor se representa a si mismo durante sus años de juventud. Se encuentra de nuevo una distribución uniforme de elementos, igualmente el peso visual parece estar bien distribuido pues se siente armonía entre todos los motivos y las tres categorías, igualmente no predomina una serie de motivos más que otros. Los símbolos de las riquezas y el poder están compuestos principalmente por objetos decorativos, algunas monedas y perlas. Hay varios retratos y estos deberían entrar a esta misma categoría simbólica, sin embargo algunos de los retratos parecen haber sido dibujados por el autor. Se encuentra algunos motivos propios de las indulgencias, instrumentos artísticos, un instrumento musical, una pipa de tabaco y una copa de vino. Los retratos dibujados por el autor podrían entrar en esta categoría simbólica, pues más allá de la representación de su oficio como artista o su conexión a los sujetos retratados (lo que conduce a pensar que se trata de motivos del poder), se podría decir que en el caso del pintor todo producto artístico funciona como resultado de una actividad placentera y se dispone igualmente como el medio para una contemplación gustosa. Entre los símbolos de la mortalidad humana encontramos una calavera, un reloj de arena, flores y una vela apagada. Adicionalmente, dentro de este autorretrato el sujeto sostiene con una de sus manos otro autorretrato (representación dentro de una representación) pero el sujeto se encuentra en sus años de vejez. Este autorretrato dentro del autorretrato entraría a la categoría de símbolos de la mortalidad humana ya que el pintor autor y el pintor autor sujeto dentro del cuadro hace reconocimiento de su propia mortalidad.



Alegoría de la muerte del almirante Tromp

Artista
Pieter van Steenwijck

Fecha
1653

Procedencia
Países Bajos

Símbolos de la Existencia Terrena (Sabiduría)	Símbolos de la Existencia Terrena (Poder)	Símbolos de la Existencia Terrena (Indulgencias)	Símbolos de la Mortalidad Humana	Símbolos de la Resurrección a la Vida Eterna	Otros símbolos
Libros o volúmenes, Pergaminos, Globos terráqueos	Armas, Contenedor de pólvora, Vestimenta fina, Tapete	Instrumentos musicales, Pipa de tabaco	Calavera, Vela apagada	Ninguno	Hojas de laurel alrededor del globo terráqueo, Caracola de mar

Análisis compositivo:

Al igual que el cuadro anterior, la composición es sencilla e identificativa de las pinturas de naturaleza muerta. Sobre un mesón cubierto en un tapete fino se dispone dos libros, un sermón fúnebre seguramente para el almirante Tromp, su retrato en papel, y un globo terráqueo justo detrás. Entre el sermón fúnebre y el libro más grande se encuentra un instrumento musical y una espada. Por encima del libro y ligeramente cubierta por el sermón se encuentra una calavera la cual lleva puesta un gorro fino. Al borde de la mesa, al toda la izquierda de la composición se encuentra una vela apagada y una pipa con tabaco envuelto en un papel. Al lado derecho de la composición, detrás del libro en el cual está sentada la calavera hay un contenedor de pólvora. Situada a la derecha también se encuentra un nuevo elemento inesperado, una caracola de mar la cual no se ha podido categorizar hasta el momento.



El sueño del caballero

Artista
Antonio de Pereda

Fecha
1655

Procedencia
España

Símbolos de la Existencia Terrena (Sabiduría)	Símbolos de la Existencia Terrena (Poder)	Símbolos de la Existencia Terrena (Indulgencias)	Símbolos de la Mortalidad Humana	Símbolos de la Resurrección a la Vida Eterna	Otros símbolos
Libros o volúmenes, Globos terráqueos	Armaduras, Armas, Banderas, Vestimenta religiosa: mitra, báculo episcopal, Cadenas de oro o plata, Cajas de joyería, Perlas, Retratos, Monedas, Monederos, Estructuras u objetos en oro, Anillos, Corona	Naipes, Partituras, Máscaras de teatro, Instrumentos musicales	Calavera, Reloj, Flores, Vela apagada	Ángel	Hojas de laurel

Análisis compositivo:

Los motivos se encuentran reunidos empezando desde el centro hacia el extremo derecho de la composición, tal vez presentados en un juego de aislamiento del personaje principal de la obra, el caballero dormido. La figura del ángel ejecuta su papel como símbolo de precaución contra las vanidades del sueño del caballero (riquezas, poder, placeres). De nuevo, los motivos están integrados y no del todo aislados unos de otros. Se encuentra en su mayoría elementos representativos de la riqueza y el poder, los símbolos de la mortalidad humana parecen visualmente débiles en comparación. Aparecen motivos que no se tuvieron en cuenta durante la indagación sobre las obras pictóricas vanitas. Este motivo son hojas de laurel, parece ser una corona sentada entre la calavera más visible en la composición y una corona de oro justo detrás. Se alcanza a tocar una mitra y dos libros.



Alegoría de la Corona de la Vida

Artista
Juan de Valdés Leal

Fecha
1660

Procedencia
España

Símbolos de la Existencia Terrena (Sabiduría)	Símbolos de la Existencia Terrena (Poder)	Símbolos de la Existencia Terrena (Indulgencias)	Símbolos de la Mortalidad Humana	Símbolos de la Resurrección a la Vida Eterna	Otros símbolos
Libros o volúmenes	Ninguno	Ninguno	Reloj de arena, Flores	Ángeles, Referentes pictóricos de escenas religiosas, Corona de la vida	Rosario

Análisis compositivo:

Se presenta una disminución en la cantidad de motivos representativos de cada categoría de símbolos. Se encuentra principalmente un solo motivo referente a la sabiduría pero en gran abundancia (libros), dos motivos de la mortalidad humana (reloj de arena, flor), y tres motivos de la vida eterna (referente pictórico, ángel, corona de la vida). La composición es casi igual a la del cuadro anterior, los elementos se encuentran separados y no distribuidos como en las pinturas de Antonio de Pereda. Se encuentra otro participante dentro de la obra, casi como en “El sueño del caballero” excepto que aquí se presenta como participante activo ya que se encuentra leyendo un libro. De todas maneras, al igual que en la obra de Pereda, este personaje se ve totalmente aislado ya que él no hace ningún reconocimiento de la figura del ángel justo detrás de él quien apunta hacia arriba a la corona de la vida. Igualmente el ángel sostiene en su mano un reloj de arena. Aparece otro motivo previamente no considerado durante la indagación y es lo que parece ser un rosario enredado en la mano del hombre.



Vanitas

Artista
Juan de Valdés Leal

Fecha
1660

Procedencia
España

Símbolos de la Existencia Terrena (Sabiduría)	Símbolos de la Existencia Terrena (Poder)	Símbolos de la Existencia Terrena (Indulgencias)	Símbolos de la Mortalidad Humana	Símbolos de la Resurrección a la Vida Eterna	Otros símbolos
Libros o volúmenes, Instrumentos (estructura en el centro, reglas, compas)	Vestimenta religiosa: mitra, báculo episcopal, Cadenas de oro o plata, Cajas de joyería, Perlas, Monedas, Anillos, Reloj de plata	Naipes, Dados	Calavera, Vela apagada, Reloj, Flores, Burbujas	Ángeles, Referentes pictóricos de escenas religiosas	Corona de laurel sobre calavera

Análisis compositivo:

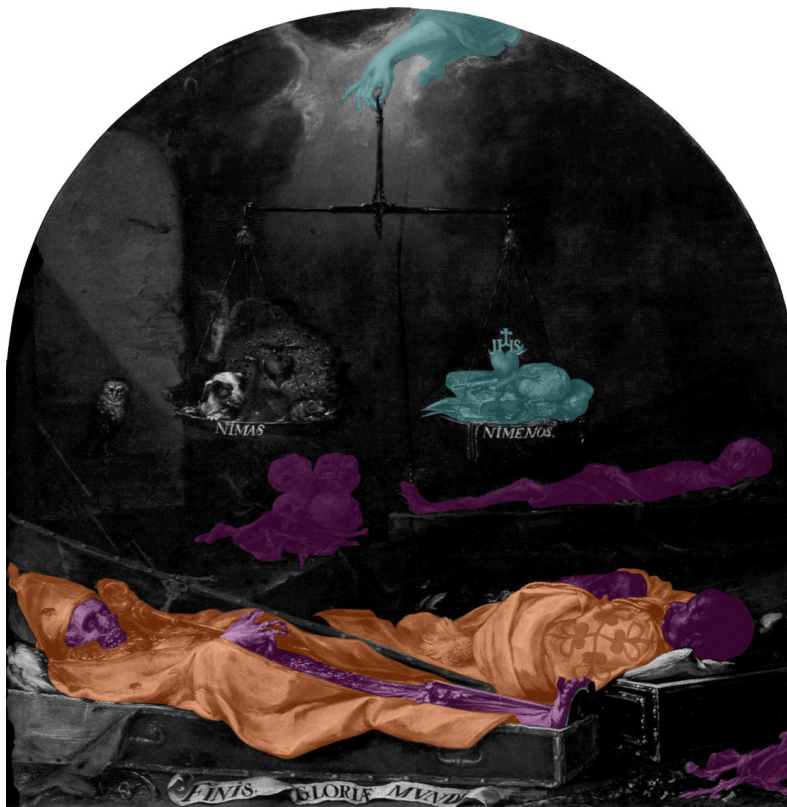
Los motivos parecen estar separados dentro de la composición por categoría a la cual pertenecen, aunque no están totalmente aislados de los demás. Al contrario, parecen complementarse cada categoría a la otra mientras se mantiene una ligera distancia entre si. En todo el centro se dispone los símbolos de la sabiduría, al lado derecho de la obra aquellos de las riquezas y el poder, justo detrás y parte de la izquierda se encuentra símbolos de la vida eterna, y a todo el extremo izquierdo frontal al igual que el extremo derecho de la obra se encuentra ubicados símbolos de la mortalidad humana, igualmente acompañados de algunos motivos de las indulgencias (naipes). De nuevo encontramos la corona de laurel sobre la calavera. Vale la pena identificar que de uno de los motivos referentes a la resurrección a la vida eterna, el querubín, nace un motivo de la mortalidad humana, la burbuja.



Naturaleza muerta de vanitas con un tulipán, cráneo y reloj de arena

Artista Philippe de Champaigne	Fecha 1671	Procedencia Bélgica (Escuela francesa)			
Símbolos de la Existencia Terrena (Sabiduría)	Símbolos de la Existencia Terrena (Poder)	Símbolos de la Existencia Terrena (Indulgencias)	Símbolos de la Mortalidad Humana	Símbolos de la Resurrección a la Vida Eterna	Otros símbolos
Ninguno	Ninguno	Ninguno	Calavera, Reloj de arena, Flores	Ninguno	Ninguno

Análisis compositivo:
Composición de tres motivos, todos pertenecientes a los símbolos de la mortalidad humana. En el centro del cuadro se encuentra una calavera, a su lado izquierdo un florero con una flor, al lado derecho un reloj de arena. La obra es extremadamente sencilla en composición, se dispone a representar el memento mori más que a las vanidades.



Jeroglíficos de nuestras postrimerías – Finis gloriae mundi (El fin de las glorias mundanas)

Artista
Juan de Valdés Leal

Fecha
1672

Procedencia
España

Símbolos de la Existencia Terrena (Sabiduría)	Símbolos de la Existencia Terrena (Poder)	Símbolos de la Existencia Terrena (Indulgencias)	Símbolos de la Mortalidad Humana	Símbolos de la Resurrección a la Vida Eterna	Otros símbolos
Ninguno	Banderas, Vestimenta religiosa: mitra, báculo episcopal	Ninguno	Calaveras, Huesos, Cadáveres en estado de descomposición	Sagrado corazón, Brazo con estigma en la mano, Biblia, Cruz, Pan (cuerpo de Cristo)	Búho, Perro, Sapo, Cerdo, Cabra, Corazón apagado, Ataúdes, Balanza

Análisis compositivo:

Se cuenta principalmente con símbolos de la mortalidad humana, aunque en esta pieza no se limitan a manifestarse sólo en cráneos y huesos. Encontramos tres cadáveres, cada uno representativo de una etapa diferente de la descomposición. Uno de los cadáveres viste en prendas religiosas, símbolos de estatus y por tanto, el poder, mientras que el otro está envuelto en un manto blanco que lleva en sí la cruz de una orden militar, por lo tanto se trata de un caballero. Los dos cadáveres previamente mencionados se presentan en el frente de la composición, el tercer cadáver más descompuesto que los otros dos descansa aún más dentro de la bóveda en la que se sitúa la pieza. La obra no utiliza los motivos en abundancia, e igualmente solo presenta muy pocos motivos representativos de cada categoría. Sin embargo, la distribución de los elementos permite una relación muy directa entre los símbolos de la existencia terrena con la mortalidad humana, mientras que símbolos de la vida eterna se presentan aislados y superpuestos sobre los otros (jerarquía). Igualmente se presenta una serie de elementos hasta ahora no aplicados a otras obras del género vanitas: una balanza que sostiene en el lado izquierdo animales representativos de cuatro pecados capitales, mientras que en la balanza derecha se encuentra otros motivos de la resurrección a la vida eterna como el sagrado corazón, el pan cuerpo de Cristo, una cruz y una biblia. Se encuentra además un búho tal vez representativo de la sabiduría o de la oscuridad y la muerte. Vale mencionar que los cadáveres descansan en ataúdes, enfatizando aún más la presencia de la muerte y la mortalidad humana.



Jeroglíficos de nuestras postrimerías – In ictu oculi (En un abrir y cerrar de ojos)

Artista Juan de Valdés Leal **Fecha** 1672 **Procedencia** España

Símbolos de la Existencia Terrena (Sabiduría)	Símbolos de la Existencia Terrena (Poder)	Símbolos de la Existencia Terrena (Indulgencias)	Símbolos de la Mortalidad Humana	Símbolos de la Resurrección a la Vida Eterna	Otros símbolos
Libros o volúmenes, Globos terráqueos	Armaduras, Armas, Vestimenta religiosa: mitra, báculo episcopal, Cadenas de oro o plata, Coronas	Ninguno	Vela apagada, Esqueleto, Ataúd, Guadaña	Ninguno	Posiblemente una tumba

Análisis compositivo:

Predominan los elementos representativos de la existencia terrena, aquí compuestos de vestimenta religiosa, armas, partes de armaduras, coronas y cadenas de oro. Los elementos mencionados se disponen sobre lo que parece ser una tumba sellada. En el extremo izquierdo se encuentra un montón de libros, al extremo derecho un globo terráqueo. De los símbolos de la mortalidad se destaca un candelabro cuya vela es apagada con la palma de la mano de un esqueleto. Es importante reconocer la presencia del esqueleto no solo como representativo de la mortalidad humana, pero más bien como personaje dentro de la obra; la muerte. En su brazo izquierdo sostiene un ataúd cubierto en un manto blanco al igual que una guadaña. Se encuentra de pie sobre el globo terráqueo y algunos de los objetos representativos de la existencia terrena. Como en otras obras del mismo autor, los motivos se reúnen por la categoría a la cual pertenecen, sin embargo no son totalmente aislados de los otros fuera de su campo de representación.

5.2 Conclusiones de análisis de las obras tradicionales

En primer lugar, hay una clara diferencia en las decisiones de composición realizadas por los artistas españoles y los artistas holandeses. Las pinturas *Vanitas* holandesas todavía siguen las pautas de composición tradicionales de las obras de naturaleza muerta y se caracterizan por el uso de un número mínimo de elementos simbólicos y una disposición muy organizada y sencilla de los elementos. La iluminación es muy importante y parece ser el objeto de estudio más significativo debido a la forma en que su implementación aumenta el estado de ánimo de la obra y ayuda a identificar rápidamente el objeto protagonista principal de la pintura, tal visto en la obra de Pieter Claesz, Pieter van Steenwijck y Harmen van Steenwijck. Sin embargo, David Bailly y Albert van der Schoor hacen una excepción ya que ambos recogen diversos elementos en sus obras, Bailly haciendo un uso excepcional de los símbolos de la existencia terrena mientras que van der Schoor hace un uso muy fuerte y grotesco de los símbolos de mortalidad.

Mientras tanto, las pinturas de motivos *Vanitas* hechas por los dos artistas españoles estudiados han dado un paso fuera de las barreras de la composición tradicional que a menudo se encuentran en los bodegones de naturaleza muerta. Los elementos que se encuentran son numerosos y su disposición no es tan limpia y organizada en comparación. La disposición de ciertos elementos sobre otros da la impresión que hay una lucha de poder visual entre las categorías simbólicas que los elementos representan, sin embargo más allá de esto se logra entender que todos los elementos se complementan y enriquecen el mensaje de la obra en función de la temática de este género. Además, encontramos la presencia de figuras humanas, personajes que interactúan de una manera u otra con los objetos simbólicos a su disposición a través del tacto o el señalamiento.

En cuanto a los elementos simbólicos, según la matriz de peso para evaluar en cuantas de las 16 obras que se estudiaron aparecen los motivos encontrados, predomina la presencia de los símbolos de la existencia terrena en particular aquellos referentes a la sabiduría ya que la presencia de libros o volúmenes en las obras es totalmente indispensable. Dentro de esta misma categoría también es numerosa la cantidad de símbolos referentes al poder que se encuentran en las obras, en especial dentro de las obras hechas por Valdés y Pereda en las cuales se identifica el uso preciso

de monedas, armas, armaduras, retratos y artículos de oro. En cuanto a los símbolos referentes a las indulgencias predomina los instrumentos musicales seguido por los naipes de juego aunque su presencia no es tan cargada como la de los elementos previamente mencionados.

La calavera es el motivo visual de los símbolos de la mortalidad humana dominante en las obras *Vanitas* estudiadas, apareciendo en cada una de ellas excepto en dos obras de Valdés Leal: “Alegoría de la Corona de la Vida” en la cual la calavera se sustituye con la presencia del reloj de arena y flores, y en la obra “Jeroglíficos de nuestras postrimerías - In ictu oculi (En un abrir y cerrar de ojos)” en la cual la calavera se presenta como esqueleto completo representativo de la muerte personificada tal como se logra apreciar en obras antecedentes de la *danza macabra*. Las flores y velas apagadas también se presentan de manera recurrente en las obras como motivos acompañantes a la calavera. Vale mencionar que las flores no se presentan marchitas o muertas, al contrario, éstas aparecen jóvenes y vivas tal vez en un intento de representar la vida como algo bello, frágil, a veces estático pero a la vez gravemente afligido por el paso del tiempo ya que pronto marchitará y morirá.

Los símbolos de la resurrección a la vida eterna son un recurso frecuentemente utilizado en las obras españolas y para nada explorado en las obras holandesas. En las obras españolas se representa este aspecto religioso por medio de ángeles, personajes quienes desempeñan su papel como asesor sagrado, advirtiendo al espectador sobre el vacío excesivo de las vanidades terrenales y su inutilidad. Igualmente encontramos otros motivos simbólicos referentes a este aspecto tal como escenas pictóricas, aunque en las obras de Valdés se logra identificar que el artista decide darle más profundidad al incorporar otros símbolos como el sagrado corazón, la corona de la vida y criaturas representativas de los pecados capitales.

Finalmente se identificó otros símbolos que no se tuvieron en cuenta al inicio del análisis y los cuales no se lograron clasificar según las tres categorías simbólicas propuestas por el autor consultado (Triadó, 2000). Por ejemplo, la presencia de las hojas o las coronas de laurel se podría interpretar como símbolo de grandeza o de sabiduría, sin embargo cuando la encontramos puesta sobre un cráneo se podría interpretar como augurio de la muerte. El laurel en estas obras resulta ser un símbolo versátil. Por otro lado encontramos la caracola de mar, motivo tratado por los artistas holandeses en sus obras de naturaleza muerta. La concha de mar se puede interpretar como símbolo de las indulgencias ya que es el instrumento musical más antiguo y conocido por el hombre. Se podría incluso considerar como símbolo divino ya que es recurrente en las representaciones artísticas de dioses y diosas, igualmente se considera que el llamado de la caracola despierta los sentidos y por lo tanto de la ignorancia. La caracola se presenta también como símbolo del tiempo ya que su interior se desarrolla en sentido horario hacia la derecha como las agujas del reloj, y la profundidad de esta formación permite interpretarla como simbólico del infinito y la eternidad. Estos símbolos se pueden interpretar de diferentes maneras y saltan de una categoría simbólica a la otra, mientras que otros elementos encontrados como los ataúdes en las obras de Valdés se relacionan directamente a la representación de la muerte y la mortalidad

humana, dejando poco espacio para otras interpretaciones que salgan de esa categoría simbólica. Lo mismo se puede contemplar sobre el uso de animales como el búho en “Jeroglíficos de nuestras postrimerías –Finis gloriae mundi (El fin de las glorias mundanas)” el cual debido a su disposición en la obra se interpreta más que todo como criatura de la noche y por lo tanto de la oscuridad y las sombras más que a su representación de la sabiduría y el conocimiento.

A modo de conclusión, los motivos, tanto los tradicionales y propiamente característicos de las obras *Vanitas* como aquellos que de vez en cuando se encuentran en algunas obras contienen un significado único el cual se complementa ante la disposición de los demás motivos que se reúnen en la obra. El juego compositivo, la disposición de los motivos, permite que se pueda interpretar el papel de cada elemento en función a los demás. En tres obras de Valdés Leal se logra presenciar una división entre las tres categorías simbólicas pero el modo de lectura las une. En las pinturas de Pereda nos encontramos expuestos a un desorden de elementos visuales, cada categoría se dispone de manera dispareja aunque al final cada elemento se lee y se interpreta en relación a los otros motivos que se encuentran alrededor y sus respectivas categorías simbólicas. Lo llamativo de estas obras son las múltiples posibilidades de lectura e interpretación a disposición del espectador, no necesariamente se debe encerrar la expresión de la obra en un solo mensaje y es tal vez debido a lo contemplado durante el análisis de las obras que personalmente se logra entender la diversidad simbólica que el género consigue explorar.

5.3 Conclusiones de las obras *Vanitas contemporáneas*

Tal como se ha identificado durante el capítulo que trata las obras *Vanitas* contemporáneas, los artistas seleccionados acuden al género pictórico principalmente por motivos de inspiración, por un motivo de alusión al género *Vanitas* y por una pulsión artística y personal frente la temática que representa el género. En el caso de Damien Hirst se hace una intervención directa sobre el motivo simbólico de la calavera, transformando a este elemento en una vanidad. Al igual que Hirst, Dirk Staschke se aleja del medio pictórico al desarrollar su obra por medio de la escultura y es importante señalar que el artista decide no apropiarse de los motivos visuales y simbólicos de las *Vanitas* tradicionales, en vez él utiliza comidas extravagantes como elemento representativo de la vanidad.

Monica Malewska toma la misma decisión, se apoya en la representación de la vanidad por medio de comida popular (tocino) dándole trasfondo a su obra al representar un aspecto de la cultura de consumo presenciada en su contexto. Malewska conserva el motivo de la calavera en algunas de las obras de su serie, sin embargo reemplaza este elemento con la presencia de mariposas y flores por su belleza y su fugacidad.

Marion Peck se inspira en el género pictórico pero decide apropiarse del aspecto *memento mori* del género. En su obra la artista se apoya en la nostalgia presentando al espectador una serie de retratos de niños fallecidos que nos invita a recordar que la muerte es indiferente. Por último, la obra de Kirstin Lamb es tal vez la más cercana al género tradicional en términos de composición y uso de motivos simbólicos, a diferencia que ella se apoya en la representación de las indulgencias principalmente por el uso excesivo de comidas como postres, carnes y frutos. Encontramos animales muertos, calaveras y flores. La existencia terrena se representa con el uso de retratos de mujeres hermosas, algunas actrices y cantantes de Hollywood tal vez en un intento de hacer énfasis en los cánones de belleza.

Tal como se logra identificar, más que una eliminación de motivos *Vanitas* encontramos casos en los que estos elementos visuales son sustituidos o se transforman según la concepción del artista y su mensaje a transmitir. Es indudable que en la obra de Staschke, Malewska y Lamb predominan las indulgencias y deciden utilizar motivos que apuntan directamente al consumo excesivo de estas mismas complacencias.

Lamb decide sustituir elementos propios del poder como el dinero con retratos de damas hermosas porque hacen parte de elementos que ella misma colecciona (retratos de actrices, cantantes, tarjetas de pinup) y decide usar en su obra, y aunque tal vez no es intencional alude directamente a diferentes cánones de belleza que se tiene sobre la mujer e incluso al estatus que podría establecer. Hirst hace una intervención sobre el símbolo de la calavera y enlaza la muerte directamente con la vanidad tal representada en los 8,000 diamantes que conforman su obra. Por último, Peck decide apropiarse del *memento mori* más que las vanidades que conforman la temática de las obras *Vanitas*. Decide producir una sensación de inquietud al presentar el retrato de una niña que parece estar dormida pero que en realidad ha fallecido y nostalgia de lo que fue aquel personaje y el vacío de deja atrás.

A modo de conclusión, a pesar de encontrar gran influencia e inspiración en el género tradicional del siglo XVII, los artistas seleccionados deciden explorar el género a su manera y según su contexto e ideologías sobre la vanidad ligada a las culturas de consumo que logran presenciar en la actualidad. No todos seleccionan motivos tradicionales, más bien ellos deciden apropiarse de otros elementos para acercarlos a lo que tradicionalmente se considera un motivo *Vanitas*. Los artistas exploran un solo aspecto de las vanidades, particularmente aquel del consumo excesivo tal comprendido por el uso común y extravagante de comidas en las piezas. No se consigue capturar la advertencia sobre las vanidades terrenas como sucede en las obras tradicionales, por lo tanto se puede decir que como objetivo principal exponer el aspecto *memento mori* que el género tradicionalmente explora no parece ser tan importante como la contemplación sobre los excesos y la vanidad que al final cada artista decide desarrollar y exhibir en su obra. Sin embargo se puede identificar que la estructura de composición que cada uno aplica en su obra es bastante influenciada por las pautas de composición que se aprecian en los cuadros de naturaleza muerta, lo que a su vez permite reforzar la carga simbólica de los motivos utilizados de manera dinámica y supremamente agobiante para el espectador.

6 Propuesta

Al establecer relación entre el juego protagónico de la mirada en torno al desengaño del mundo y la carga simbólica detrás de los motivos recurrentes de las pinturas *Vanitas* se logra generar un diálogo entre estas dos características propias del género las cuales se consideran desde entonces insumos primordiales para la creación del libro álbum, formato que se aleja de los modelos de representación tradicionales del género pictórico.

Vale hacer la aclaración de que el libro álbum producto de la indagación del proyecto se presenta como una obra que refleja al lector las reflexiones propias del autor en torno a las vanidades mundanas y la muerte inevitable. La obra no se propone como libro de advertencia sobre las vanidades, tampoco hay una intención de alarmar al lector sobre el tema y mucho menos sobre el tema de la muerte. De cualquier manera, por su temática y las condiciones del formato es necesario asignarle a la obra un público lector el cual en este caso sería jóvenes entre los 14 a 16 años de edad.

6.1 *Descanso eterno bajo párpados en flor*

Descanso eterno bajo párpados en flor es una reflexión personal frente la muerte como destino inevitable y las vanidades mundanas que nos ciegan de la verdad. Esta reflexión se desenvuelve en forma de relato que cuenta el recorrido de la protagonista a lo largo de una especie de inframundo en el que se encuentra expuesta a las diferentes vanidades del mundo. La exposición de la protagonista a las vanidades y aquellos que todavía están vinculados ciegamente a la ilusión de vida la llevará a reflexionar sobre su propio destino, su aceptación del mismo y por último un profundo deseo de dejar atrás un fragmento significativo de su vida.

6.2 *Contexto*

El Bosque

El bosque con el que se encuentra la protagonista es un refugio transitorio en el que las almas de los difuntos deben aceptar la terminación de sus vidas y por consecuencia despertar para la aceptación del destino final, la muerte. En el relato se presenta como el más allá basado en el concepto de *Ábaton*, término que se deriva del sustantivo griego que significa “lugar inaccesible”, “por donde nadie pisa”.

En la mitología griega el término fue utilizado para indicar un lugar sagrado al que el acceso estaba estrictamente reservado a pocas personas autorizadas. Por lo tanto el concepto está también ligado a la idea de la otra vida, terreno donde los hombres no podían acceder, salvo en muy raras ocasiones tal visto en obras como *La Divina Comedia* de Dante Alighieri en la que Dante viaja al inframundo, un lugar de otro modo inaccesible para alguien de su edad. El término igualmente se vincula a la idea de un lugar para la práctica de rituales de iniciación.

Sin embargo, hoy en día el término adquiere el concepto basado en la religión griega clásica. Es aquí que el *ábaton* se considera un espacio sagrado en el interior de un templo en el que los enfermos son ingresados y eventualmente sanados. En estos santuarios, como en el santuario de Asclepio en Epidauro, se alentó la curación a través del sueño y el reposo. En una de las practicas los

pacientes entraban en un estado onírico inducido conocido como *enkoimesis* invitando a los pacientes a largos periodos de reposo.

En el relato se realiza una apropiación del concepto, por un lado tomando su denominación como un lugar inaccesible (el inframundo del relato), y segundo estableciendo el contexto como un sueño eterno del cual la protagonista despierta, desprendiéndose así de la ilusión del mundo, y encontrando la verdad tras la aceptación de su muerte. El bosque aquí se presenta como el espacio perfecto para el desarrollo del relato debido a su atractiva carga simbólica. Es un lugar de iniciación, repleto de desafíos y peligro. Traspasar la entrada a un bosque oscuro es traspasar el umbral de lo desconocido para descubrir secretos, la verdad o a sí mismo. Igualmente, encontrarse perdido en un bosque representa una carencia de claridad y dirección personal, es decir, encontrarse perdido dentro de uno mismo. Por último, se considera que aquella persona quien encuentra refugio en el bosque es una persona que elige una vida de contemplación, renunciando así al mundo y la vida activa.

El claro de las vanidades

El claro de las vanidades se presenta como varios segmentos continuos dentro del *Bosque* en los que las almas perdidas que aún no se desprenden completamente del mundo de los vivos permanecen bajo la ilusión de sus vanidades. Es aquí donde el relato se desarrolla. La protagonista se va encontrando con las diferentes vanidades mundanas a medida que va pasando de un segmento al otro.

El recorrido propone que debe pasar por las cuatro vanidades de la existencia humana establecidas tras el análisis de los motivos simbólicos recurrentes en las obras *Vanitas*. Primero se encuentra con las **vanidades de la riqueza**, segmento en el que se expone a las vanidades de carácter material. Segundo debe pasar por las **vanidades del poder**, aquellas que hacen mención de los esfuerzos por parte del hombre en dejar su huella en la historia como garantía de su memoria para la eternidad. Después la protagonista se enfrenta a las vanidades de las indulgencias, las **vanidades del placer** y el gozo individual que se presentan como una forma de distracción de la verdad. Por último se encuentra con las **vanidades de la sabiduría**, aquellas del espíritu humano en búsqueda de las verdades mundanas que más lo desvía de la aceptación de su destino.

Vale mencionar que el orden en el que se presenta las cuatro categorías de las vanidades de la existencia humana establecen una jerarquía en la cual se encuentra a primera instancia las vanidades de carácter estrictamente material a las vanidades que consisten de un carácter de experiencia individual o del alma por no decir estrictamente espiritual. Cada espacio expone las vanidades por medio de sus respectivos motivos seleccionados según el acercamiento realizado durante la indagación.

6.3 *Personajes*

La joven perdida

La protagonista del relato, una joven cuyo cuerpo desnudo está cubierto por su propio cabello y lleva puesta una máscara en blanco que esconde su rostro a lo largo de la historia. La protagonista es una peregrina sin nombre quien se encuentra con el *Bosque* y en el interior descubre el *Claro de las Vanidades* en donde se enfrenta con las vanidades mundanas a las que nos apegamos, las cuales contaminan su cuerpo hasta que ella logra comprender la naturaleza efímera de la vida y la vanidad de nuestros esfuerzos para prolongarla. Al finalizar el relato la protagonista decide enterrar su propio corazón tan pronto ella despierta y acepta la verdad, esto como un acto simbólico para devolver la vida que se le dio, sus experiencias terrenales y su propio ser como un todo con el fin de sembrar algo significativo y valioso para que otros puedan encontrar.

Originalmente se contempló que la protagonista peregrina estaría vestida de blanco y que su vestimenta se ensuciaba a medida que ella interactuaba con las vanidades del bosque. El blanco es simbólico del principio y el fin, de la pureza y la virginidad. Por esta razón se comprende su presencia en ceremonias de iniciación. En Asia se considera color de luto, igualmente se puede apreciar su presencia en decoraciones funerarias en el mundo occidental. En el relato, más allá de representar la pureza de la peregrina, la vestimenta blanca buscaba representar vacío y registrar visualmente su exposición a las vanidades.

De cierta manera, el acto de ensuciarse poco a poco por las vanidades sería simbólico del crecimiento de la peregrina, como si se tratara de rellenar el lienzo en blanco que es su cuerpo con su experiencia durante el viaje. Al final la vestimenta blanca quedaría completamente manchada de negro y ella al quitarse las prendas revelaría que su cuerpo también está manchado. Sin

embargo, después de mucha contemplación, se decidió que el cuerpo de la peregrina sería la superficie a través de la cual esta evolución tendría lugar, así haciendo hincapié en la experiencia y continua exposición de la peregrina a las vanidades mundanas.

Para tratar el asunto de la desnudez se decidió tomar el cabello de la peregrina para mantenerla cubierta e igualmente otorgarle ciertos rasgos característicos de su personalidad. Su cabello es largo y liso, segmentado en olas que dan la impresión de flujo. Con el concepto de flujo se intenta otorgarle a la peregrina ciertos rasgos de personalidad que se evidencian durante su recorrido por el claro de las vanidades. La joven está sumergida y enfocada en su acción, por lo tanto su recorrido es constante y continuo. El ondulado de su cabello emite suavidad y serenidad por lo que no parece enredado en una forma desordenada ni tampoco parece que ella lucha con él. Su cabello se amontona alrededor de su cuerpo, dando la impresión de que es pesado y que ella debe cargarlo con sus manos a veces. Sin embargo, a medida que ella se desplaza en su camino se afloja para revelar sutilmente su cuerpo manchado por las vanidades.

Se debe recordar que el rostro de la joven es cubierto con una máscara desde el inicio hasta el final de la historia. Después de un primer acercamiento a la protagonista se decidió que su rostro sería cubierto con una máscara por tres razones. La primera es por evitar que los gestos faciales presenten insinuaciones de cómo el lector debería contemplar las vanidades con las cuales la protagonista se enfrenta a lo largo de su viaje. Las expresiones emocionales de los gestos faciales podrían influenciar la posible contemplación del lector frente las vanidades expuestas, por lo tanto cerrando la posibilidad de que se acerque por su propia cuenta a los motivos. Segundo, se quería tratar la personalidad del personaje con rasgos activos del cuerpo más que por rasgos emocionales de su rostro, es decir que los gestos corporales son propios de las acciones y por extensión del proceso de pensamiento de la protagonista lo cual sería mucho más significativo que la expresión posiblemente sesgada de sus rasgos faciales.

Por último se quería resaltar las connotaciones funerarias de la máscara. “Las relaciones entre la máscara, la muerte y la imagen tienen su origen en la cultura romana ya que el *imago* era la mascarilla de cera que reproducía el rostro del difunto y que se colocaba en los nichos del atrio. La *imago* es una copia, un sustituto del muerto, su representación.” (Vives-Ferrándiz, 2011)

La muerte

En el relato la muerte se presenta como un ciervo con rostro de búho cuyas astas largas que brotan de su cabeza sirven como candelabros para guiar al recientemente fallecido a través del *Claro de las Vanidades* hasta su destino final. Es más que claro que cuando se personifica la muerte, por lo general es a través del uso común de un esqueleto, tal visto en las piezas de la *danza de la muerte*, mientras que en piezas de carácter *memento mori* y *Vanitas* se hace uso de la naturaleza pasiva de un cráneo. Para la representación de la muerte en el relato se decidió tratar una figura diferente por el deseo de evitar la asociación instantánea de la calavera o el esqueleto con la muerte.

El ciervo es simbólico del ciclo del nacimiento y la muerte. Es así que para los grecorromanos, los germanos y los celtas, el ciervo hace papel de guía acompañante para los difuntos, enseñándoles cómo hallar el camino del más allá. También es una criatura solar, de la luz, esto debido por la forma de su cornamenta.

El búho se presenta frecuentemente como ave de la sabiduría. Siendo nocturna también se relaciona potentemente a la oscuridad, la noche y las tinieblas, por lo tanto su simbolismo tiende a girar en torno a conceptos oscuros como la soledad, el abandono, el duelo, la desolación, las malas noticias y la muerte. A su canto se le llama la “canción de la muerte”, esto fortaleciendo su papel como representación y portador de la muerte.

La representación de la muerte en la propuesta proviene del binomio entre las dos figuras que la componen. El búho y el ciervo se relacionan por la cercanía simbólica a la muerte que se les otorga, sea como portadores o guías hacia ella. Paradójicamente, el ciervo como criatura del sol es el total opuesto

al búho, criatura de la noche y la oscuridad. La contradicción generada por la naturaleza de las dos criaturas se presenta como un oportunidad de complemento, la cual otorga a la representación de la muerte la idea de que se trata de un ser totalmente completo, sin vacío alguno.

En el libro álbum, el ciervo/muerte siempre está presente, ejerce su papel como guía dentro del bosque ya que la luz que proviene de las velas sobre sus astas iluminan el entorno. Sin embargo, nunca se desasocia de su papel como la muerte ya que por las mismas velas que carga sobre sus astas se presenta como el recordatorio de la fugacidad de la vida. Por otro lado, su rostro de búho reúne en sí la oscuridad de la muerte al igual que la sabiduría que lleva dentro.

Almas perdidas

Estas son las almas de los recién fallecidos quienes al entrar en el bosque se pierden en el *Claro de las Vanidades*. Son almas que todavía duermen bajo la ilusión del mundo engañoso por el apego a la vida terrenal, o específicamente a las vanidades mundanas. Por lo tanto estas conviven en un bucle vanidoso como esfuerzo en permanecer atadas al mundo terrenal. Sus cuerpos son translúcidos tan vacíos como las vanidades que llevan por dentro y que los mantienen persistentes en el Claro. Las almas carecen de rasgos que las diferencien las unas de las otras, también se debe señalar que todas llevan puestas una máscara en blanco similar a la de la protagonista peregrina.

6.4 *Relato y formato*

El formato de la obra es de 20 x 17 centímetros cerrado, abierto mide 40 x 17 centímetros en horizontal apaisado. Las dimensiones del formato hacen hincapié en el aspecto transitorio y la temporalidad de la narración, reforzando la idea del *tiempo* como una serie de instantes hacia la muerte como lo propone Vives-Ferrándiz. Por otro lado el formato exige al lector emprender en el ejercicio de mirar, observar y encontrar sin la necesidad de exponer directamente los simbólicos. Es decir, ejercer la *mirada* en función del desengaño y por consecuencia encontrar la *verdad*.

El relato inicia con la protagonista quien se encuentra con la entrada de un bosque oscuro “al final del camino”; al ingresar se da cuenta de que ella aún pertenece al mundo. Corresponde al lector interpretar la observación de la protagonista, ya que ella puede reconocer en realidad ha fallecido y debe ingresar al bosque para encontrar el descanso eterno; igualmente se presenta la posibilidad de que ella está por morir y debe recorrer el bosque con el fin de aceptar su destino y como resultado el descanso eterno.

Durante su viaje la protagonista es expuesta a los vínculos mundanos, ella nunca se detiene a pesar de que en algunas ocasiones decide prolongar su estadía dentro del claro de las vanidades. Sin embargo, las reflexiones que hace en cada segmento del bosque le permiten continuar hasta las profundidades del bosque. Aislada de las vanidades terrenales, ella se da cuenta de que éstas la consumen y como todo lo demás ella se convertirá en nada. Sin embargo, antes de que llegue ese momento ella desea dejar de su vida atrás por voluntad propia, sabiendo muy bien que ha vivido plenamente y ha llegado el momento para que siga adelante. Este es su despertar, su aceptación de la verdad. Al haber decidido quedarse con las vanidades y las otras almas, la peregrina se habría convertido en un alma perdida más dentro del claro. En cambio, ella acepta su muerte. A través del acto simbólico de enterrar su corazón bajo la tierra, la protagonista encuentra satisfacción en la idea de devolver su vida y sus experiencias. Su cuerpo desaparece y de su corazón brotan crisantemos blancos, flores que nacen en el otoño, símbolo del sosiego, permanencia, estabilidad, inmortalidad. Su máscara descansa sobre el pequeño campo de crisantemos hasta que la muerte por fin aparece y se la lleva.

7 Conclusiones

La creación de un libro álbum a partir de la carga simbólica de los motivos *Vanitas* resultó ser una experiencia bastante agradable en cuanto a la satisfacción personal del aspecto creativo que debe activarse en el momento de construir una obra, así sea de carácter artístico, narrativo o comunicativo. El uso primordial de símbolos en el libro álbum enriquecen su lenguaje visual, su lectura, su comprensión y por lo general la experiencia y el gozo que se siente tras absorber este género de la literatura. Los mensajes que se construyen por medio del lenguaje simbólico nunca son iguales, su potencial interpretativo es cambiante y se ajusta a las concepciones del lector. Emplear los símbolos en la construcción de un libro álbum implica dominar su lenguaje, tarea que requiere tiempo para realizar. También implica reconocer qué tan lejos se puede llegar, ya que las posibilidades comunicativas son prácticamente ilimitadas.

Por ultimo, la propuesta del libro álbum como formato alternativo para la expresión también resulta ser una experiencia bastante interesante ya que exige el uso del lenguaje escrito y un manejo fundamentalmente narrativo. El formato permitió aprovechar y hacer uso del componente narrativo del género pictórico estudiado a lo largo del proyecto, y como resultado, la apropiación de su lenguaje simbólico.

8 Bibliografía

ANDERSON, Kirsten (2007). "The Subterranean Art of Marion Peck", en: Hi-Fructose Magazine, Volume 6, 2007, pp. 53 – 61. (Article). Canada, 2007.

BERGSTRÖM, Ingvar (1970). "Los maestros de la pintura de *Vanitas*: Antonio de Pereda y Juan Valdes Leal", en: Ingvar Bergström, *Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII* (pp. 73 - 80). España: Insula.

CESEÑA, Carlos Correa (2004). "La «danza de la muerte» en Posada: un canto de amor desesperado a la vida." *Islas*, 46 (139), pp. 58-62, enero-marzo, 2004. Recuperado el 28 de noviembre de 2013 en la base de datos EBSCO.

CHECA CREMADES, Fernando; Morán Turina, José Miguel (2001). "El sentido Barroco de la muerte" en: *El Barroco* (pp. 244 – 251). España: Istmo.

DAUDY, Philippe (1970). "Elogio fúnebre de España", en: Schaeffner, Claude, *El siglo XVII : Parte II (v13) Historia general de la pintura* (p. 47). España: Editorial Aguilar.

DONCEL, Esmeralda Balleteros (2014). "Usos sociales de las velas. Aproximación desde el análisis de materiales visuales". *EMPIRIA. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*. N. 28, pp. 79-106.

DUCLOW, Donald F. (2002). "Memento Mori." *Macmillan Encyclopedia of Death and Dying*. Recuperado el 26 de marzo de 2014 en: <http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3407200191.html>

FREUD, Sigmund (2000). *Psicoanálisis del arte*. En Biblioteca del Autor, y Lopez-Ballesteros y de Torres, Luis (Traductor). España: Alianza Editorial, 2000. (Trabajo original publicado en El libro de bolsillo, 1970).

HANÁN DÍAZ, Fanuel (2007). *Leer y mirar el libro álbum: ¿un género en construcción?* Colombia: Norma.

HANÁN DÍAZ, Fanuel (2009). "Libros perturbadores: una categoría a la sombra", en: *Barataria*, Vol. 6, No. 1, pp. 2-11. Colombia: Norma. Recuperado el 15 de agosto de 2014 en: <http://es.calameo.com/read/000756052c8e3df04b06f>

KASTENBAUM, Robert (2003). "Danse Macabre." *Macmillan Encyclopedia of Death and Dying*. Recuperado el 26 de marzo de 2014 en: <http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3407200076.html>

MARTIN, Wayne M. (2005). "Bubbles and skulls: The phenomenological structure of self-consciousness in Dutch still-life painting". *The Blackwell Companion to Phenomenology and Existentialism*. Blackwell.

MORALES, José Luis ; Marín, Cristóbal Belda de Navarro. (1996) “El Barroco” en Historia Universal del Arte Tomo 7. Madrid: Espasa Calpe.

PONCE, Juan García (2002). *La aparición de lo invisible*. México : Editorial Aldus S.A.

SCHNEIDER, Norbert (1999). “*Vanitas*”, en: Norbert Schneider, *Naturaleza muerta: Apariencia real y sentido alegórico de las cosas. La naturaleza muerta en la edad moderna temprana* (pp. 76 - 87). Alemania: Taschen.

SÁNCHEZ VIVES-FERRANDIZ, Luis (2011). *Vanitas: Retórica visual de la mirada*. España: Ediciones Encuentro.

SÁNCHEZ VIVES-FERRANDIZ, Luis (2013). “Cuerpos de aire: retórica visual de la vanidad”. *Revista Goya*, No. 342, pp. 44 – 61.

SAN JUAN, Rose Marie (2012). “The Turn of the Skull: Andreas Vesalius and the Early Modern Memento Mori”. *Art History Special Issue: The Erotics of Looking: Materiality, Solicitation and Netherlandish Visual Culture*, Vol. 35, Issue 5, pp. 958 – 975.

SILVERMAN, Debora (2011). “Marketing Thanatos: Damien Hirst’s Heart of Darkness”. *American Imago*, Volume 68, Number 3, Fall 2011, pp. 391-424 (Article). Published by The Johns Hopkins University Press. Recuperado el 15 de noviembre de 2013 en la base de datos Project MUSE.

TAIANO C., Leonor (2012). “Persistencia y desacralización del concepto de Memento Mori en la cultura occidental”. *Isla Flotante Año IV*, No. 4, pp. 77-88.

TRIADÓ, Joan-Ramón (2000). “Bodegones y pintura de bodegón”, en: John Berger, Francisco Calvo Serraller, & Carlos Castilla del Pino, *El bodegón*. Barcelona: Círculo de Lectores.

USECHE, Alejandro. (2010). “Finales. Muerte y amor en el pensamiento artístico”. *Letras* (0459-1283), (83), pp. 124-135.

VOYNOVSKAYA, Nastia (2012). “Dirk Staschke”, en: *Hi-Fructose Magazine*, Volume 23, 2012, pp. 46 – 51. (Artículo). Canada, 2012.

WOODALL, Joanna (2012). “Laying the Table: The Procedures of Still Life”. *Art History Special Issue: The Erotics of Looking: Materiality, Solicitation and Netherlandish Visual Culture*, Vol. 35, Issue 5, pp. 976 – 1003.

Referencias digitales

[1] Seven Deadly Sins. Recuperado el 20 diciembre de 2013 de, <http://www.faust.com/legend/seven-deadly-sins/>

[2] Memento Mori: Contemporary *Vanitas* Exhibition. Publicado el 18 de septiembre de 2010. Recuperado el 12 de diciembre de 2013 de, <http://www.annstreetgallery.org/2010/09/past-events/memento-mori-contemporary-Vanitas-exhibition/>



UNIVERSIDAD DEL VALLE

Facultad de Artes Integradas

Departamento de Diseño

Diseño Gráfico

SANTIAGO DE CALI

2015

