

## La inutilidad del placer: la música y la vanidad de la vida Uselessness of pleasure: music and vanity of life

Alberto CAÑAS PÉREZ  
Universidad Complutense de Madrid  
[acanas02@ucm.es](mailto:acanas02@ucm.es)

Recibido: 10/01/2016

Aceptado: 15/02/2016

**Resumen:** El término *vanitas* ha estado muy presente a lo largo de la Historia del Arte, siendo la base de un género cuyo mensaje principal giraba en torno al desprecio de la vida terrenal, debido a que lo único certero en este mundo es nuestra muerte. Este género se desarrolló a través de una serie de elementos de gran carga simbólica, como la calavera, las flores, los instrumentos de medición del tiempo y, no menos importante, los instrumentos musicales. El presente artículo tratará de demostrar la importancia de este género y de los elementos que lo componen durante la Edad Media y la Edad Moderna, prestando especial atención a los instrumentos de música. Para finalizar, se mostrará el análisis iconográfico-musical de dos lienzos de *vanitates* del llamado Siglo de Oro español, como ejemplo de otro punto de vista desde el que analizar este tipo de cuadros.

**Palabras clave:** Vanitas, Música, Calavera, Instrumentos musicales, Siglo de Oro, España

**Abstract:** The concept *vanitas* has been present to the course of History of Art, being the base of a gender whose main message was about despising earthly life, because our only certainty is our own death. This gender was developed due to a variety of symbolic objects, such as skull, flowers, clocks and last but not least, musical instruments. This article will try to demonstrate the importance of this gender and its elements in the Middle Ages and Modern Age, focusing on the presence of musical instruments. To finish, it will be showed the musical iconographical analysis of two *vanitates* paintings belonging to the so called Spanish Golden Age, as an example of another point of view to analyze this kind of pictures.

**Key Words:** *Vanitas*, Music, Skull, Musical Instruments, Golden Age, Spain.

**Sumario:** 1. La vanidad y su presencia en el arte. 2. La música y la vanidad de la vida. 3. Análisis iconográfico-musical: *Don Miguel de Mañara leyendo la Regla de la Santa Caridad*. Fuentes y Bibliografía.

\* \* \*

El presente artículo ha surgido como respuesta al importante papel que tiene la música dentro de la historia del arte y el papel secundario que se le ha otorgado dentro del análisis artístico. De esta manera, se ha querido mostrar dicha importancia en un tipo de pintura específico, conocido comúnmente como pintura de *vanitas*.

Para demostrar el interés que tiene el elemento musical dentro del género de la vanidad de la vida, se ha optado por estructurar el discurso en torno a tres puntos: un primer apartado versará acerca de la importancia que el tema de la *vanitas* tiene como género compuesto por una serie de objetos de gran complejidad simbólica, desarrollados durante la Edad Media y la Edad Moderna; el segundo apartado tratará sobre el nexo de unión existente entre música y vanidad, tratando de dar explicación a la introducción de elementos musicales dentro de este tipo de pinturas; y, por último, en el tercer punto se mostrará el análisis realizado

sobre la iconografía musical de dos lienzos de *vanitates* del Siglo de Oro español, siendo una muestra de ese otro punto de vista que se puede tener al prestar atención a los lienzos con presencia de música.

## 1. La vanidad de la vida y su presencia en el arte

«¡Vanidad de vanidades! – dice Cohélet -, ¡vanidad de vanidades, todo es vanidad! ¿Qué saca el hombre de toda la fatiga con que se afana bajo el sol? Una generación va, otra generación viene; pero la tierra permanece donde está»<sup>1</sup>.

Con estas palabras se da comienzo al Libro del Eclesiastés, obra atribuida al propio Salomón. La sentencia que aquí se expone, *vanitas vanitatum et omnia vanitas*, supuso el origen de un género artístico que ha gozado de gran éxito a lo largo de toda la historia del arte, desde la Antigüedad hasta nuestros días.

El concepto *vanitas* recibió una gran carga simbólica, girando en torno al desprecio de la vida terrenal y la consideración de que lo único certero que encuentra el ser humano en su existencia es la misma muerte<sup>2</sup>. A pesar de que esta actitud hacia la vida ya aparece en la Antigüedad grecolatina, con prácticas como el hedonismo o el estoicismo<sup>3</sup>, puede resultar más relevante la postura que surge durante la Edad Media, una época caracterizada por la sucesión de epidemias y hambrunas. Será este el momento de la difusión del *Ars Moriendi* o la *Danza de la Muerte*, géneros artísticos destinados a mostrar al fiel cuál era la muerte idónea y cómo la Parca y su séquito se encontraban acechando tanto a ricos como a pobres para conducirlos a la otra vida.

El primer ejemplo, las *Artes del bien morir* [Fig. 1], como se tradujeron al español, consistían en un tratado en el que se mostraba al fiel todos los acontecimientos que le sucederían en los últimos días de su vida. Junto a una serie de grabados que ilustraban lo escrito, el autor advertía al lector acerca de las tentaciones que el demonio le pondría en su lecho de muerte (tales como la vanagloria por los logros conseguidos en vida), así como le mostraba la disputa entre ángeles y demonios por la obtención del alma del difunto.

Dentro de este género, el Maestro ES, como es conocido tradicionalmente, realizó las xilografías de un tratado datado en torno al año 1450. Como muestra de estos grabados, las *Tentaciones por falta de fe*, donde el convaleciente se encuentra postrado en su lecho, rodeado por su familia y por una serie de

---

<sup>1</sup> *Nueva Biblia de Jerusalén*, UBIETA LÓPEZ, José Ángel (director edición española), Bilbao, Editorial Desclée de Brouwer, 1998, p. 957.

<sup>2</sup> Luis Vives-Ferrándiz definía la vanidad así: «...la *vanitas* trata de la fugacidad del tiempo, de la belleza que se marchita, del carácter igualitario de la muerte hacia todas las clases sociales, de la inutilidad del poder, del despego del mundo o la fragilidad de la vida», véase VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, LUIS, “Cuerpos de aire: retórica visual de la vanidad”, *Goya*, No. 342, Enero-Marzo 2013, p. 44.

<sup>3</sup> Ambas prácticas, que gozaron de gran difusión durante la época romana, consideraban la vida terrenal como algo pasajero, donde el hombre se mostraba impotente ante su destino.

demonios que le instigan e intentan encarecidamente que su fe flaquee, todo ello bajo la atenta mirada de la Virgen, Jesucristo y el propio Dios.



Fig. 1 MAESTRO ES, *Tentación por falta de fe*, c. 1450, Imagen tomada de Wikimedia Commons (Último acceso 03/12/15)

Por el contrario, en las danzas de la muerte, se difundieron una serie de imágenes de la *morte secca*, como la definió Huizinga en su *Otoño de la Edad Media*<sup>4</sup>. Esqueletos danzantes o tañedores de instrumentos (membranófonos o aerófonos mayoritariamente) que interactuaban junto a ricos y pobres, ya que la muerte no distingue entre estamentos sociales y es común para todos. A pesar de no pertenecer a la Edad Media, dos de los ejemplos más célebres de este género son los realizados por Michael Wolgemut en 1493 aprox., o por Hans Holbein *el Joven*, entre 1524-1526.

Wolgemut es el autor de esta xilografía [Fig. 2] protagonizada por cinco esqueletos: tres de ellos danzan alegremente al son de una chirimía que se encuentra en manos de un cuarto esqueleto, mientras el quinto trata de salir de su sepultura. A pesar de que estos *alegres* personajes no interactúan con ningún ser humano, Wolgemut optó por realizar una imagen que impactase en el espectador para conseguir adoctrinarlo. Para ello, introdujo algunos detalles escabrosos, como el esqueleto de la derecha, en pleno proceso de descomposición, al que se le salen los órganos durante la ejecución de su danza.

De esta escena, es destacable la simbiosis de la calavera con el aerófono, unión que será retomada en época posteriores, como el s. XVII. Esta unión tiene un gran poder sugestivo, pues, para poder emitir sonido en un aerófono, es necesario insuflar aliento, algo de lo que carece este personaje.

<sup>4</sup> Johan HUIZINGA, *El Otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, 3ª reed.



Fig.. 2. MICHAEL WOLGEMUT, *Danza Macabra*, c. 1493. Imagen tomada de Wikimedia Commons (Última consulta: 03/12/15)



Fig.. 3. HANS HOBEIN EL JOVEN, *La noble señora*, c. 1524-26. Imagen tomada de Web Gallery of Art (Última consulta: 03/12/15)

En el siglo XVI, Hans Holbein *el Joven* realizó diversas series de xilografías que representaban danzas macabras, donde una variopinta selección de esqueletos asaltaba tanto a hombres y mujeres durante sus actividades cotidianas. De esta colección, *La noble señora* [Fig. 3] puede ser considerada como un resumen del mensaje que las danzas de la muerte escondían.

En una escena de interior, una pareja noble avanza, ataviada con elegantes galas sin percatarse de su funesta compañía, un esqueleto absorto en golpear el pandero que lleva colgado de un cinto. A pesar de la aparente sencillez de la imagen, un objeto ayuda a comprender la acción de estos tres personajes: el reloj de arena. Este elemento anecdótico, situado en la parte inferior derecha de la escena, es un motivo recurrente en las imágenes de las danzas macabras. Símbolo del paso inexorable del tiempo, el reloj de arena es fiel compañero del esqueleto, el cual marca los minutos y las horas que conducen a esta infeliz pareja hacia su fatídico día, fecha desconocida y a la que no prestan atención mientras consumen su vida entre festejos y boato.

Como indica Jan Bialostocki en su libro *Estilo e iconografía: contribución a una ciencia de las artes*<sup>5</sup>, mientras en los países de habla germana se preservó la importancia del esqueleto en el arte (tal y como se ve en las diversas danzas de muerte o en las impactantes imágenes de la Muerte y la doncella, siendo excelentes ejemplos los realizados por Hans Baldung Grien o Alberto Durero), en el Renacimiento italiano se produjo un *edulcoramiento* de la imagen de la muerte. De esta manera, en Italia se rechaza la podredumbre y la calavera, surgiendo así un lenguaje de gran carga simbólica que tendrá una larga vida en el arte. Un ejemplo son las pompas de jabón, consideradas reflejo del carácter

<sup>5</sup> Jan BIALOSTOCKI, *Estilo e Iconografía: contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, Barral, 1973.

perecedero de la vida humana, o la representación del dios Cronos, entendido como imagen alegórica del Tiempo.

Dentro de esta tendencia italiana, Domenico di Michelino, a mediados del s. XV, realizó el *Triunfo de la Fama*, *Triunfo del Tiempo* y *Triunfo de la Eternidad* [Fig. 4]. En esta imagen, se desarrolla una procesión de carros triunfales: el primero de ellos, el carro de la Fama, está destinado a transportar la imagen alegórica de la Fama. El segundo carro, el destinado al Tiempo (el más relacionado con el tema expuesto), lleva a un anciano barbudo y alado que tiene un reloj de arena situado sobre su espalda (representación renacentista de Cronos). Por ende, el reloj de arena recibe una fuerte carga simbólica, pues está ligado a la concepción del paso inexorable del tiempo que no se detiene ante nada. Cerrando la composición, la efigie de Jesucristo sentado, acompañado por un cortejo de ángeles músicos que ensalzan su gloria.



Fig. 4 DOMENICO DI MICHELINO, *Triunfo de la Fama, Triunfo del Tiempo y Triunfo de la Eternidad*, med. s. XV. Imagen tomada de: Web Gallery of Art (Última consulta: 04/12/15)

Un siglo después, Agnolo Bronzino retomó la misma representación del dios Cronos, destinada a protagonizar una escena rodeada de un halo de misterio, *Venus, Cupido y el Tiempo* [Fig. 5]. En el centro, se encuentran Venus y Cupido, madre e hijo completamente desnudos, unidos por un beso; tras ellos, aparece Cronos, barbado y con el reloj de arena sobre sus hombros, aportando una segunda lectura a la imagen. Como dios del Tiempo, se puede entender este cuadro como una Alegoría de la Lujuria, de ahí que se le haya denominado también de esta manera, ya que Cronos asalta a ambos para indicarles cuán efímera es la naturaleza del Amor, al relacionarse ambos dioses con este sentimiento.

Esta distinción entre las dos regiones europeas sufrió un cambio en la época conocida como Barroco. Mientras que en países como Holanda se defendía la vanidad de la vida y la corrupción de la Naturaleza, en los países católicos se buscaba la plasmación de la corrupción del cuerpo humano y su naturaleza efímera. Será en este momento en el que se asienten las bases del género de las *vanitates*, compuesto por una serie de objetos de gran contenido simbólico que fueron analizados por Ingvar Bergstrom en *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Bergstrom realizó un estudio de la pintura holandesa del s. XVII, donde clasificó los objetos que aparecían en estos cuadros, aunque puede extrapolarse a la pintura de vanidades en general. De esta manera, estableció una clasificación basada en tres grandes grupos: elementos



Fig. .5 AGNOLO BRONZINO, *Venus, Cupido y el Tiempo*, 1548-50, National Gallery (Londres).  
Imagen tomada de: Web Gallery of Art (Última consulta: 04/12/15)

Gracias a estudios como los de Bërgstrom se puede apreciar la importancia que tienen los elementos integrantes de los lienzos de vanidades. Pero, mientras algunos de ellos han sido muy estudiados, como la presencia de calaveras, libros o relojes de arena, otros han pasado más desapercibidos, como los instrumentos musicales o las partituras. Por ello, se hace necesario su estudio para una mayor comprensión de este tipo de pinturas.

## 2. La música y la vanidad de la vida

Si se presta atención a esa introducción de elementos musicales en la pintura de *vanitas*, quizás pudiera parecer de gran lógica la introducción de violines, laúdes o guitarras en este tipo de pinturas, al quedar asociada a la naturaleza efímera de la música. Pero resulta irónico que, en una época en la que la música instrumental adquiere un gran desarrollo y donde las capillas musicales tienen tanta importancia para los actos oficiales y la vida cotidiana, se denuncie el arte sonoro como algo indeseado por asociarse con la vanidad.

Durante la Edad Moderna se produjo todo un programa de crítica de vanidades terrenales, a través de la literatura emblemática, de la tratadística ascético-moral y de los sermones de los predicadores. Así, se instaba al feligrés a renunciar al

---

pertenecientes a la esfera terrenal (objetos que aluden a conocimiento y la práctica intelectual, como libros, plumas y lienzos; símbolos del poder y la riqueza, como coronas, cetros y tiaras; símbolos de placeres y sabores, como vino, comida e instrumentos de música), elementos que aluden a la transitoriedad de la vida (calaveras, velas apagadas o burbujas) y símbolos de la vida futura (coronas de laurel o mariposas).

placer sensorial que producía el arte sonoro, mientras la Iglesia seguía invirtiendo en las capillas eclesíásticas y la renovación de sus músicos.

Fray Diego de Estella, en la temprana fecha de 1562, escribió su célebre *Tratado de las vanidades del mundo*, donde dedicó un apartado a la denuncia de músicas y bailes. En dicho apartado, hace referencia a la práctica musical de la ciudad de Babilonia, comparándola con su tiempo y estableció una diferenciación entre géneros musicales, favoreciendo la música religiosa, como se ve en el siguiente fragmento:

«Si miras al lugar donde estás, hallarás, que mas convienen lagrimas, y tristezas à los que moran en las confusas aguas de Babylonia, que musicas, y cantares mundanos. No quieras tañer, ni cantar vanidades en el presente destierro... no te alegres en la felicidad y musicas de este mundo, como hacen los hijos de él, pero está siempre en el temor de Dios, y en el conocimiento de tu flaqueza»<sup>7</sup>.

Junto a esta declaración, en el mismo apartado, el fraile dominico indica que la única práctica musical aceptada es la música celestial, practicada por los ángeles al tañer *vigüelas* durante el Juicio Final. Estas *vigüelas* pueden ser interpretadas como *vigüelas de arco*, denominación española para las *violas da gamba*:

«En el Cielo dice San Juan, que oyó una voz como de muchas aguas, y como de un grande trueno; y la voz, que oyó como de tañedores, que tañian con viguelas...De esta música gozaban solamente aquellos, que subieron de la gran tribulación, cuyas lágrimas enjugó Dios, que estaba asentado en el trono. Si quieres gozar de aquellas musicas celestiales, desprecia los vanos cantares, y musicas de este mundo»<sup>8</sup>.

Estos ángeles tañedores de *vigüela* eran considerados como ejemplos modélicos, pues practicaban músicas celestiales destinadas a ensalzar la gloria de Dios. Esto podría responder a la situación irónica planteada hace un momento, debido a que la denuncia hacia la práctica musical focalizaba su atención en el repertorio profano, que buscaba la consecución del placer sensorial en el oyente.

De la misma forma, Antonio de Alvarado, en pleno s. XVII, escribió *Arte de vivir bien y guía de los caminos al cielo*. Junto a una serie de consejos que debe seguir todo cristiano, dedica su escrito a advertir de una serie de cosas *inservibles* que pueden ofrecerse a los sentidos. A este respecto, al oído se le pueden ofrecer cantos y músicas, destinadas a agrardarle, pero solo si se trataba de piezas del repertorio religioso:

---

7 Fray Diego de ESTRELLA, *Tratado de la vanidad del mundo, dividido en tres libros con sus índices muy copiosos de los puntos predicables, discurriendo por todas las dominicas del año*, Barcelona, Imprenta de la Viuda e hijos de J. Subirana, 1883 (Edición original: Toledo, 1562), fol. 101.

<sup>8</sup> ESTRELLA, 1883: 101.

«Las cosas indiferentes que pueden ofrecerse al oído, son los cantares y músicas, no de cosas profanas, y deshonestas (porque estas son malas, y en ninguna manera se han de oír) sino de cosas que sirven para solo deleitar el oído, y de éstas se debe privar el siervo de Dios por su amor, acordándose de que le premiará Dios (a privación breve del gusto de estas músicas, con la de los Ángeles, que durarán eternamente)<sup>9</sup>.

Junto a estos ejemplos de literatura ascético-moral, otra fuente de inspiración para los pintores de vanidades fue la emblemática. Los libros de emblemas constituyeron un género que gozó de gran importancia en la Europa de los siglos XVI y XVII, debido al elevado número de producciones y al efecto que tuvieron en los artistas, quienes tomaban sus imágenes como modelos para introducir motivos de gran carga simbólica en sus obras.

Desde la historia del arte, se ha estudiado con un profundo interés el papel que la emblemática jugó en la difusión de los elementos que constituían las *vanitates*. Pero, en este caso, interesante es la presencia de elementos musicales en la emblemática, destinados a advertir al lector acerca del carácter nocivo que producía la música. Para ejemplificar esta emblemática musical, se pueden mostrar tres ejemplos<sup>10</sup>.

El primero de ellos pertenece a los *Emblemas Morales* de Horozco, se trata del Emblema 30 del Libro 2 [Fig. 6]. En este caso, Horozco optó por representar a una solitaria sirena que tañe un instrumento cordófono, quizás una viola, aludiendo al modo en el que en la Antigüedad se representaba a estos seres mitológicos. Siguiendo esta tradición, la música representa el vicio, oculto bajo un placer aparente que conduce a los oyentes a su perdición.

El segundo ejemplo es el Emblema 34 del Libro II, perteneciente también a los *Emblemas morales* de Juan de Horozco [Fig. 7], donde se representa al rey Damocles sentado bajo la espada, mientras escucha los sonidos producidos por lo que parece ser una guitarra y una pandereta<sup>11</sup>. Si se lee el epigrama, Horozco indica que Damocles se había procurado todo tipo de placeres a lo largo de su vida, entre ellos la música, hasta que apareció la espada sobre su cabeza, lo que le conllevó a considerar la naturaleza efímera de su vida y el carácter vano de los placeres de este mundo.

---

<sup>9</sup> Antonio de ALVARADO, *Arte de bien vivir y guía de los caminos del cielo*, Tomo I, Valladolid, Imprenta de Francisco Fernando de Cordoua, 1613, fol. 389.

<sup>10</sup> A pesar de la existencia de varios emblemas destinados a denunciar el efecto que la música producía en el oyente, se han escogido estos tres por su aplicación para el análisis iconográfico-musical los dos lienzos del tercer epígrafe.

<sup>11</sup> Debido a la calidad de la imagen no se puede apreciar con claridad qué instrumentos escogió Horozco para este emblema.



Fig. 6 JUAN DE HOROZCO, Emblema 30, Libro II, *Emblemas Morales*, 1604,

Imagen tomada de: Biblioteca Digital de Emblemática Hispánica (Última consulta: 25/01/16)



Fig. 7 JUAN DE HOROZCO, Emblema 34, Libro II, *Emblemas Morales*, 1604,

Imagen tomada de: Biblioteca Digital de Emblemática Hispánica (Última consulta: 25/01/16)



Fig. 8 JUAN FRANCISCO DE VILLAVA, Empresa 17, Libro 2, *Empresas espirituales*, 1613,

Imagen tomada de: Biblioteca Digital de Emblemática Hispánica (Última consulta: 25/01/16)

Por último, la Empresa 17 del Libro 2 de las *Empresas espirituales* de Juan Francisco de Villava [Fig. 8]. En este caso, como se puede observar, en el cuerpo del emblema no aparece ningún instrumento musical, ningún manuscrito ni objeto que haga referencia al sonido, simplemente cuatro líneas que convergen en un mismo punto. Pero, al prestar atención a la descripción, se percibe lo siguiente:

«... es Naturaleza tan amiga de la paz que no está la corrupción de cada cosa sino en dividirla y hazerla piezas. La división consume las

cosas. Y el dolor no se causa sino del rompimiento del continuo, y, en consecuencia, todo cuanto suena por el mundo, dende el trueno espantoso de las nubes hasta la voz de la música más suave, no es otra cosa sino un gemido que da el aire porque lo rompen y dividen»<sup>12</sup>.

Sobre esta descripción, Luis Robledo explica que «todo sonido, hasta la música más excelente, es para Villava un símbolo de alteridad... del alejamiento de la Divinidad, del centro. El *gemido del aire* es la señal cierta de que nos encontramos en el reino de lo perecedero»<sup>13</sup>.

### 3. Análisis iconográfico-musical: *Don Miguel de Mañara leyendo la Regla de la Santa Caridad*

Como se ha mostrado en el apartado anterior, la música era el instrumento idóneo para provocar al fiel, para procurar que cayese en pecado (si se trataba de música profana) o salvarse y alzar su vista a Dios (en el caso de la música religiosa). Pero, si bien es cierto que el elemento sonoro ostentaba una gran importancia en este contexto socio-cultural, también el silencio era digno de consideración en la España del s. XVII, y, en concreto, en la Sevilla del llamado *Siglo de Oro*.

Es en esta ciudad donde se alza el complejo del Hospital de la Santa Caridad, en cuyo interior se puede encontrar un programa iconográfico de gran interés para el estudio de la historia del arte. Es en la Sala de Cabildos donde se conserva el lienzo de *Don Miguel de Mañara leyendo la Regla de la Santa Caridad* [Fig. 9], realizado por Juan de Valdés Leal en el año 1682 aproximadamente, cuando ya había fallecido el retratado.

Tradicionalmente, se ha explicado esta escena como una simple representación teatral ligada al gusto barroco, donde el espectador se integra al interrumpir la lectura de la normativa de la hermandad (este es el motivo por el que Mañara y el monaguillo miran fijamente hacia el que contempla la obra).

Sin embargo, como ocurría en España y en el resto de países europeos durante el s. XVII, la obra de arte era susceptible de someterse a diversas lecturas simbólicas. Por consiguiente, se le puede dar una mayor importancia al monaguillo, en síntesis con el *Discurso de la Verdad*, el lienzo del *Juicio Final* y los elementos de la vanidad dispuestos en penumbra. Tanto el reloj, como la calavera o las flores, aluden al paso inexorable del tiempo, que no se detiene, conduciendo a todos los seres humanos hasta el día de su muerte y al Juicio Final (presentado a través del cuadro que está colgado en la estancia).

---

<sup>12</sup> Cita extraída de Luis ROBLEDO ESTAIRE, “Gemido del aire. Nostalgia del centro. Música. Silencio y cosmos en la emblemática española de los siglos de oro”, en LÓPEZ POZA, Sagrario (dir.), *Florilegio de estudios de emblemática*, Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies, La Coruña, Sociedad de Cultura Valle

Inclán, 2004, p. 568-69.

<sup>13</sup> ROBLEDO ESTAIRE, 2004: 570.



Fig. 9. JUAN DE VALDÉS LEAL, *Don Miguel de Mañara leyendo la Regla de la Santa Caridad*, c. 1682, Salón de Cabildos del Hospital de la Caridad, Sevilla. Imagen tomada de Ciudad de la pintura (Última consulta: 25/01/16)

Fig. 10. Juan de Valdés Leal, *Don Miguel de Mañara leyendo la Regla de la Santa Caridad* (detalle del monaguillo), c. 1682, Salón de Cabildos del Hospital de la Caridad, Sevilla.

Pero, para poder realizar esta segunda lectura, se debe prestar atención ahora al gesto del monaguillo [Fig. 10]. A pesar de no encontrarse tañendo un instrumento ni emitiendo sonido, el monaguillo se integra en los estudios de la iconografía musical por representar el silencio, que es la no música<sup>14</sup>. Es más, este simple gesto de llevarse el dedo a los labios puede convertir al monaguillo en símbolo del silencio, siguiendo a Cesare Ripa en su *Iconología* (1593), quien definía la representación del Silencio de la siguiente manera:

«Un joven, que se lleva el dedo índice a la boca en acto de hacer una seña, mandando callar, y con la mano izquierda sostiene un pérsico<sup>15</sup>. Esta rama es símbolo de Harpócrates, dios del silencio, porque tiene hojas similares a la lengua humana y el fruto se asemeja al corazón. Quizás se convirtió en símbolo del silencio en tiempos funestos...<sup>16</sup>.

Siguiendo a Ripa, Andrea Alciato, en su *Libro de Emblemática* (1531), aludía al carácter de necedad de aquél que no sabe guardar silencio, así como

---

<sup>14</sup> La música debe ser entendida como una combinación de sonidos y silencios, donde ambos elementos tienen la misma importancia. La reivindicación del silencio como un elemento clave para el discurso sonoro gozó de gran éxito con la labor de John Cage (1912-1992), quien, en el año 1952, compuso su célebre obra conocida como *4' 33''*, obra que giraba en torno al silencio y su interrelación con la respuesta del público.

<sup>15</sup> Especie arbórea de la familia de las rosáceas, originaria de Persia → Extraído de [www.rae.es](http://www.rae.es) (Última consulta: 25/01/16)

<sup>16</sup> Introducción mía del original italiano, extraído de Cesare RIPA, *Iconologia, ovvero descrizione di diversi imagini cavate dall'antichità, e di propria inventiones*, MANDOWSKY, Eina (introduzione), Darmstadt (Alemania), George Olms Verlag, 1984, p. 454.

aconsejaba seguir «la figura de aquel sabio que a callar muestra con el dedo al labio»<sup>17</sup>.

El silencio, en este lienzo, puede tener un significado de mayor importancia. Así, si se consulta una obra del sevillano Padre Alonso Rodríguez, *Exercicio de perfección y virtudes cristianas, parte segunda: de varios métodos para alcanzar la virtud y perfección* (1609), se encuentra esta cita:

«Grande y excelente cosa es el silencio, porque es madre de santos y levantados pensamientos...Si queréis tener siempre buenos pensamientos, y oír las inspiraciones de Dios, tened silencio y recogimiento; porque así como unos son sordos por impedimentos que tienen en el órgano del oído, otros por haber gran ruido no oyen; así también el ruido y estruendo de las palabras, y cosas y negocios del mundo, impide y nos hace sordos para oír las inspiraciones de Dios, y caer en la cuenta de lo que nos conviene»<sup>18</sup>.

Gracias a esta cita, síntesis del pensamiento ascético español del s. XVII, puede dilucidarse esa segunda lectura de esta escena. El monaguillo, representación del silencio, permanece intrínsecamente relacionado con la calavera, el reloj de arena y el lienzo del Juicio Final, lanzando un mensaje encriptado al espectador: el silencio es un elemento de gran necesidad para la meditación, la cual debe realizarse para poder ascender la vista hacia Dios y el día del Juicio, y así conseguir el desengaño de esta vida y el desprecio de todos los bienes terrenales.

Llegados a este punto, es pertinente establecer una relación entre este lienzo de Valdés Leal y otro que se conserva en la misma Sala de Cabildos. Se trata de *La muerte y el caballero* de Pedro de Campobín [Fig. 11], que, aunque no fue realizado originariamente para este complejo hospitalario (fue donado al hospital en el año 1863, según indica Enrique Valdivieso<sup>19</sup>), puede quedar perfectamente integrado dentro del mismo programa iconográfico.

De esta composición, especial interés para este estudio tiene la guitarra, dispuesta por encima de todos los objetos de la mesa [Fig. 12]. Gracias a la vista que ha introducido el pintor, se percibe que es una guitarra barroca de cinco órdenes dobles, común en las guitarras del s. XVII. Si se presta atención a la tapa armónica, se observa una excelente decoración, situada tanto en los bigotes laterales como en los arabescos que se sitúan por debajo y alrededor del oído central (este oído central aparece cubierto por una roseta realizada en pergamino

---

<sup>17</sup> Andrea ALCIATO, *Emblemas*, Madrid, Editora Nacional, 1975, p. 53.

<sup>18</sup> Padre Alonso RODRÍGUEZ, *Exercicio de perfección y virtudes cristianas, parte segunda: de varios métodos para alcanzar la virtud y perfección*, Barcelona, Imprenta de Pablo Ribera, 1861, (Edición original: Sevilla, 1609), fol. 90.

<sup>19</sup> Enrique VALDIVIESO, *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, p. 125.

labrado). Esta guitarra, debido al grosor de la caja armónica, puede relacionarse con las guitarras de Francisco Sanguino, violero sevillano del XVIII<sup>20</sup>.



Fig. 11. PEDRO DE CAMPROBÍN, *La Muerte y el caballero*, fines s. XVII, Salón de Cabildos del Hospital de la Caridad, Sevilla, Imagen tomada de: Ciudad de la pintura (Última consulta: 03/12/15)



Fig. 12. PEDRO DE CAMPROBÍN, *La Muerte y el caballero* (Detalle), fines s. XVII, Salón de Cabildos del Hospital de la Caridad, Sevilla, Imagen tomada por: Alberto Cañas

Prestando atención ahora a las figuras *humanas*, especial interés despierta la figura femenina [Fig. 13], asociada a la dualidad *eros-thanatos* que tan presente ha estado en la historia del arte. El carácter engañoso de la muerte fue tratado por numerosos autores durante el Siglo de Oro, como Francisco de Quevedo, quien describió la muerte de la siguiente manera:

---

<sup>20</sup> Información aportada por Cristina Bordas en una entrevista personal.



Fig. 13 PEDRO DE CAMPROBÍN, *La Muerte y el caballero* (Detalle), fines s. XVII, Salón de Cabildos del Hospital de la Caridad, Sevilla, Imagen tomada por: Alberto Cañas

«En esto entró una que parecía mujer, muy galana y llena de coronas, cetros...tiaras, caperuzas, mitras, monteras, brocados, pellejos, seda, oro...Un ojo abierto y otro cerrado, vestida y desnuda de todas colores; por el un lado era moza y por el otro vieja... Preguntéle quién era y díjome: La Muerte»<sup>21</sup>.

A pesar de lo atractivo que podría resultar la introducción de la guitarra como mero elemento decorativo, puede relacionarse con esta figura *femenina* de la escena. Gracias a la información ofrecida por Pepe Rey en su web *veterodoxia*<sup>22</sup> y José Deleito y Peñuela en su libro *La mala vida en la época de Felipe IV*<sup>23</sup>, esta figura debe interpretarse como una *mujer de la vida*. En la España del XVII, era común la presencia de las *tapadas* por las calles urbanas, cortesanas que se cubrían con un velo negro a manera de distinción, dejando un único ojo al descubierto. Además, algunas de estas mujeres tañían guitarras u otros instrumentos cordófonos para atraer a sus clientes.

Por consiguiente, el vínculo entre esta guitarra y la mujer tapada es muy estrecho, si se asocia al resto de objetos de la mesa. A través de esta escena,

<sup>21</sup> Francisco de QUEVEDO, *Los Sueños*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 32.

<sup>22</sup> Pepe REY, *Veterodoxia* [en línea] <http://www.veterodoxia.es/> (Consultado el 03/12/15).

<sup>23</sup> José DELEITO Y PIÑUELA, *La mala vida en la España de Felipe IV*, Madrid, Alianza Editorial, 2014, 3ª ed.

Pedro de Camprobín realizaba una crítica a los galanes de la época, advirtiéndoles de los peligros de las relaciones extramaritales, pues, bajo el velo negro, no se encuentra una dama común, sino la propia Muerte.

\* \* \*

## Fuentes y Bibliografía

### 1. Fuentes

- ALCIATO, Andrea, 1975, *Emblemas*, Madrid, Editora Nacional.
- ALVARADO, Antonio de, 1613, *Arte de bien vivir y guía de los caminos del cielo, Tomo I*, Valladolid, Imprenta de Francisco Fernando de Cordoua.
- ESTRELLA, Fray Diego de, 1883, *Tratado de la vanidad del mundo, dividido en tres libros con sus índices muy copiosos de los puntos predicables, discurrendo por todas las dominicas del año*, Barcelona, Imprenta de la Viuda e hijos de J. Subirana.
- QUEVEDO, Francisco de, 1991, *Los Sueños*, ARELLANO, Ignacio (Editor), Madrid, Cátedra (Edición original: Barcelona, 1627).
- RIPA, Cesare, *Iconología I y II*, 2007, Madrid, Akal.
- RODRÍGUEZ, Padre Alonso, 1861 *Exercicio de perfección y virtudes cristianas, parte segunda: de varios métodos para alcanzar la virtud y perfección*, Barcelona, Imprenta de Pablo Ribera.

### 2. Bibliografía

- ARIÈS, Philippe, *El hombre ante la muerte*, 1987, Madrid, Taurus, 3ª ed.
- BERGSTRÖM, Ingvar, 1983, *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, Nueva York, Hacker Art Books.
- BIALOSTOCKI, Jan, 1973, *Estilo e Iconografía: contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, Barral.
- BIDISO: Biblioteca Digital del Siglo de Oro [en línea]. <http://www.bidiso.es/> (Consultado el 06/12/15).
- BORDAS IBÁÑEZ, Cristina y ARRIAGA, Gerardo, "La guitarra desde el Barroco hasta ca. 1950", en *La Guitarra Española/The Spanish Guitar*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, p. 69-94.
- BROWN, Jonathan, 1980, *Imágenes e ideas de la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza.
- DELEITO Y PIÑUELA, José, 2014, *La mala vida en la España de Felipe IV*, Madrid, Alianza Editorial, 3ª ed.
- ESTEVE, Eva, "Los sonidos de las calles de Toledo de 1577 a 1614", en ESTEVE ROLDÁN, Eva, MARTÍNEZ GIL, Carlos y PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor (dir.), *El entorno musical del Greco*, Actas del Simposio celebrado en Toledo (30 de Enero-2 de Febrero de 2014), Toledo, Musicalis, 2015.
- FLÓREZ ASENSIO, María Asunción, 2005, "La música en la pintura española del siglo XVII", *Goya*, nº 306, Mayo-Junio, pp. 155-168.

Alberto CAÑAS PÉREZ, *La inutilidad del placer: la música y la vanidad de la vida*

- GÁLLEGO, Julián, 1984, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra.
- HUIZINGA, Johan, 2004, *El Otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza Editorial, 3ª reed.
- MARAVALL, Juan Antonio, 2007, *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 10ª ed.
- MCALISTER, Alex, 2010, *The lute in the seventeenth-century Dutch brothels: A study of selected genre paintings*, California, UMI (University Microfilms International).
- REY, Pepe, *Veterodoxia* [en línea] <http://www.veterodoxia.es/> (Consultado el 03/12/15)
- ROBLEDO ESTAIRE, Luis, 2004, “Gemido del aire. Nostalgia del centro. Música. Silencio y cosmos en la emblemática española de los siglos de oro”, en LÓPEZ POZA, Sagrario (dir.), *Florilegio de estudios de emblemática*, Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies, La Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán, pp. 567-578.
- VALDIVIESO, Enrique, *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.
- VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis, “Cuerpos de aire: retórica visual de la vanidad”, *Goya*, No. 342, Enero-Marzo 2013.