

EL TRASFONDO CULTURAL DE LA MENTALIDAD NEERLANDESA EN LAS PINTURAS DE VANITAS

FIGURELLA SERRADOR MENA

FACULTAD DE HUMANIDADES, FILOSOFÍA Y LETRAS

EL TRASFONDO CULTURAL DE LA MENTALIDAD NEERLANDESA EN LAS PINTURAS DE VANITAS

LA REPRESENTACIÓN SIMBÓLICA
DE LA ELECCIÓN DEL SENTIDO DE LA VIDA

Fiorella Serrador Mena



Serrador Mena, Fiorella

El trasfondo cultural de la mentalidad neerlandesa en las pinturas de vanitas. La representación simbólica de la elección del sentido de la vida / Fiorella Serrador Mena.— México :

Universidad Anáhuac México, Facultad de Humanidades, Filosofía y Letras, 2017.

262 pp. : 23 × 17 cm

Bibliografía: pp. 255-260.

ISBN: 978-607-7652-84-7

1. Pintura barroca – Siglo XVII – Holanda. 2. Pintura holandesa – Siglo XVII.

3. Pintura de naturalezas muertas. 4. Naturaleza muerta en el arte.

L.C.

ND 646

S 47

2017

Dewey

ND 646

S 47

2017

Imagen de cubierta: Jan van Kessel, *Vanitas Still Life*,
1665-1670. National Gallery of Art, Washington.

Diseño de portada: VLA.Laboratorio Visual

Primera edición digital, 2017

ISBN: 978-607-7652-84-7

La presente edición de la obra

El trasfondo cultural de la mentalidad neerlandesa en las pinturas de vanitas.
La representación simbólica de la elección del sentido de la vida

le pertenece al editor mediante licencia exclusiva.

El editor autoriza el acceso a la totalidad de la obra para su consulta, reproducción, almacenamiento digital en cualquier dispositivo e impresión para uso personal y privado y sin fines de lucro. Ninguna parte de la presente obra podrá ser alterada o modificada ni formar parte de nuevas obras, compilaciones o colecciones. Queda prohibida su difusión y comunicación pública en plataforma digital alguna distinta a la cual se encuentra almacenada, sin permiso previo del editor.

Derechos reservados:

© 2017, Investigaciones y Estudios Superiores SC

Universidad Anáhuac México

Av. Universidad Anáhuac 46, Col. Lomas Anáhuac

Huixquilucan, Estado de México, C. P. 52786

Miembro de la Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana.

Registro núm. 3407

A Dios, quien es mi guía y me permite llegar
A Gerardo, quien es mi amor y mi par
A Fiorella, quien me motiva a seguir
A Catalina, de quien siempre aprendo
A mis maestros y amigos, quienes están allí en todo momento

Contenido

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I

EL SURGIMIENTO DE LA IDEA DE LA *VANITAS* PICTÓRICA EN EL CONTEXTO HISTÓRICO DEL SIGLO XVII NEERLANDÉS

I.1.	El contexto político-económico y socio-cultural del que surge la representación de la <i>vanitas</i>	46
I.2.	El Eclesiastés bíblico como génesis nominativo y antecedente conceptual	62
I.2.1.	El surgimiento del Eclesiastés. Su significación e influencia en escritores neerlandeses del siglo XVII	63
I.2.2.	Similitudes entre judíos del siglo III a. C. y neerlandeses del siglo XVII d. C.	72
I.2.3.	La influencia del Eclesiastés en los cuadros de <i>vanitas</i>	76
I.3.	Tomás de Kempis y el fundamento espiritual de la idea de la <i>vanitas</i>	85
I.4.	Erasmus de Rotterdam. La actitud del hombre en relación con las vanidades. Fundamentos filosóficos de la <i>vanitas</i> pictórica	92
I.4.1.	Los <i>Adagios</i> o el recuerdo del sentido de la vida	103
I.4.2.	El método erasmiano para evadir las vanidades	110
I.4.3.	La idea del hombre en relación con la temporalidad	113
I.4.4.	Muerte y vanidades	118
I.5.	El calvinismo en relación con la idea de <i>vanitas</i>	126
I.5.1.	Una aproximación a la ética calvinista	129
I.5.2.	El pensamiento de Calvino respecto a las vanidades	131
I.5.3.	El sentido de vida calvinista	135

CAPÍTULO II

UN DIÁLOGO CRÍTICO EN TORNO A LA ESTÉTICA INHERENTE
A LA PINTURA DE *VANITAS* NEERLANDESA DEL SIGLO XVII

II.1. La cultura del barroco y su relación con el subgénero pictórico de la <i>vanitas</i> neerlandesa	140
II.1.1. Análisis crítico a la propuesta de J. A. Maravall. Sus alcances y limitaciones	145
II.2. Las peculiaridades del estilo barroco en el arte de las Provincias Unidas	167
II.2.1. Heinrich Wölfflin y Arnold Hauser: dos posturas teóricas del estilo barroco frente a frente en el caso de las <i>vanitas</i> neerlandesas	173
II.3. Características distintivas del arte barroco neerlandés	180
II.3.1. La técnica pictórica del arte de las Provincias Unidas. La propuesta de Svetlana Alpers y sus limitaciones	193
II.3.2. El contenido de la pintura neerlandesa. El surgimiento de un subgénero pictórico: De la naturaleza muerta a la <i>vanitas</i> pictórica	198
II.3.3. El debate en torno al simbolismo de las pinturas de <i>vanitas</i> neerlandesas	205

CAPÍTULO 3

LA INTENCIONALIDAD SIMBÓLICA DE LOS CUADROS
DE *VANITAS* DE LAS PROVINCIAS UNIDAS

III.1. La función de las <i>vanitas</i> neerlandesas	219
III.2. La significación simbólica neerlandesa de los elementos representados en las <i>vanitas</i> . La relevancia del cráneo humano	223
III.2.1. Otros elementos simbólicos de las <i>vanitas</i> neerlandesas	231
Conclusiones	243
Bibliografía	255

Índice de figuras

FIGURA 1.	Jan Gossaert, alias Mabuse, <i>Díptico Carondelet</i>	14
FIGURA 2.	Harmen Steenwijck, <i>Still Life: An Allegory of the Vanities of Human Life</i>	15
FIGURA 3.	Willelm Claesz. <i>Heda, Still Life</i>	18
FIGURA 4.	Jacob de Gheyn II, <i>Naturaleza muerta con vanidades</i>	20
FIGURA 5.	Quirijn Gerritsz van Brekelenkam, <i>Interior of a Tailor's shop</i>	144
FIGURA 6.	Leidener Meister, <i>Vanitas-Stilleben mit zwei Violinen, Spiegel und Totenkopf</i>	151
FIGURA 7.	Pieter Boel, <i>Alegoría de la vanidad</i>	152
FIGURA 8.	Willem Claesz. Heda, <i>Vanitas with globe, skull, candle, tazza, and covered cup</i>	154
FIGURA 9.	Jan van Kessel, <i>Vanitas Still Life</i>	155
FIGURA 10.	Cornelius Norbertus Gijsbrechts, <i>Trompe l'oeil with Studio Wall and Vanitas Still Life</i>	156
FIGURA 11.	Pieter Claesz, <i>Vanitas Still Life with Violin and Glass ball</i>	171
FIGURA 12.	Jan van der Heyden, <i>Still Life with Rarities</i>	204
FIGURA 13.	Pieter Claesz, <i>Calavera</i>	212
FIGURA 14.	Aelbert Jansz. van der Schoor, <i>Vanitas Stillleben</i>	226
FIGURA 15.	Hendrick Goltzius, <i>Quis evadet?</i>	228
FIGURA 16.	Gerrit Dou, <i>Still life with Candlestick and a watch</i>	231
FIGURA 17.	Pieter Claesz, <i>Stilleben met nautilusbeker, schelpen, roemer et wierook-ketting</i>	236
FIGURA 18.	Pieter Claesz, <i>Still Life with skull and writing quill</i>	239
FIGURA 19.	Alberto Durero, <i>San Jerónimo en su estudio</i>	240
FIGURA 20.	Pieter Claesz, <i>Stilleben</i>	242
FIGURA 21.	Cornelis de Bryer, <i>Allegoria della vanitas</i>	242

Introducción

Es claro que cualquier aspecto concebible de la civilización puede verse, entre otras cosas, como síntoma de un clima mental o de una situación intelectual.

ERNST H. GOMBRICH

¿De dónde venimos? ¿Para qué estamos en esta vida? ¿Hacia dónde vamos?, son preguntas que el ser humano se ha hecho a lo largo de la historia desde el momento en que adquiere conciencia de su propia finitud. Con las respuestas que va encontrando a dichos cuestionamientos es como ha pretendido otorgar un sentido a su vida, basado en la única seguridad que posee: la muerte, el fin de su existencia terrena. De esta forma, la persona se va planteando, dada su capacidad de razonamiento, el camino que seguirá y va eligiendo ser y actuar durante el transcurso de su vida a partir del valor que asigna a su propio fin, lo cual podemos ver reflejado en las diferentes acciones y actitudes del hombre que pueden rastrearse históricamente por medio de los testimonios culturales que va dejando en su paso por el mundo, y que son un reflejo específico de su sentir, su pensar y su actuar en un espacio y un tiempo determinados. Como señala Ernst Cassirer, siendo un ser dotado del don de la creación, el hombre se distingue de los demás seres por su capacidad racional para simbolizar el mundo; gracias a la cual accede al mundo ideal que se le abre desde diferentes perspectivas y que entonces puede expresar a través de la religión, el arte en todas sus presentaciones, la filosofía y la ciencia.¹

Por medio de estas distintas manifestaciones de lo humano hemos visto cómo el hombre ha tratado de enunciar, exponer, comunicar, aquellos temas que de alguna manera inciden en él, aquellos que le inquietan, preocupan o angustian. Es decir, podemos ver que, a través de algunas de estas expresiones, el ser humano ha pretendido reflejar el sentido que otorga a su vida y, por ende, a su muerte. Cuando este sentido es trascendente, al asumirse como una unidad de cuerpo y espíritu, busca, por ese mismo sentido de trascendencia, re-ligarse de alguna manera con el absoluto y experimentar en su vida temporal lo sagrado.

Tenemos entonces filósofos, escritores, poetas y hombres de fe —que se han encargado de recordarnos que la vida es un instante fugaz y que el hombre, aunque dotado de razón, es un punto en medio del universo cuyo límite existencial lo marca la muerte—, invitando a encon-

¹ Cfr. Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*, trad. Eugenio Ímaz (México: FCE, 1992), 45-70.

trar el verdadero sentido al tránsito sobre este mundo. Séneca recrimina: “Que vivís como si tuvierais que vivir siempre; que nunca os viene a las mientes la idea de vuestra fragilidad...”², mientras que Marco Aurelio habla de la finitud y de la naturaleza dual del hombre, misma que le permite tener un sentido trascendente de vida: “Conviene, pues, que ahora por fin comprendas de qué soberano del mundo eres emanación, y que tu vida está circunscrita en un tiempo acotado”³, señalándonos entonces el para qué de la muerte: “Y no sólo la muerte es efecto de la naturaleza, sino aún conveniencia de la misma. ¿Cómo se une el hombre con Dios y por qué parte de sí mismo y, sobre todo, cómo está dispuesta esta parte del hombre?”⁴, mientras se nos recuerda que también somos unidad de cuerpo y espíritu, por medio de las palabras de Epicteto: “No eres más que una pobre alma, que arrastra un cadáver”⁵.

Por su parte, el evangelista San Mateo destaca que el propio Jesús dijo: “Por lo demás, ¿quién de vosotros puede, por más que se preocupe, añadir un solo codo a la medida de su vida?”⁶, con lo que nos enseña a mirar y ocuparnos de lo que realmente vale para la vida y no por la finitud ineluctable de la misma; y, en el mismo tenor, San Jerónimo nos hace presente que “fácilmente desprecia todas las cosas quien nunca olvida que va a morir”⁷.

Tomás de Kempis nos recuerda el verdadero sentido de la vida con estas palabras:

Mucho aprovecharás si te conservares libre de todo cuidado temporal; y muy menguado serás si alguna cosa temporal estimares en mucho. No te parezca cosa alguna elevada, ni grande ni agradable, sino Dios, o cosa que sea puramente de Dios⁸.

Sin embargo, frente a la conciencia de la finitud, el hombre no se limitó, en su comprensión del sentido de la vida, a manifestarla a través de la palabra, sino que también trató de señalar por otros medios la esencia del ser humano y su preocupación existencial. Así observamos que, dentro del legado cultural realizado por la humanidad, tenemos también al arte, conceptualizado como una creación humana consciente que permite expresar un contenido espiritual cuya finalidad pretende responder a una inquietud particular. De esta manera, el hombre ha utilizado otras formas para manifestar sus inquietudes, entre ellas el sonido o la

² Séneca, *De la brevedad de la vida*, III (Buenos Aires: Aguilar, 1974), 31.

³ Marco Aurelio, *Meditaciones*, II, 4 (Madrid: Debate, 2000), 36.

⁴ Marco Aurelio, *Meditaciones*, II, 12, 39.

⁵ *Ibid.* III, 41, 62.

⁶ San Mateo, 6, 27 en *Biblia de Jerusalén*, trad. equipo de traductores de la edición española (Bilbao: Desclée de Brower, 1999). Cabe aclarar que, a partir de esta cita, todas las demás referencias que aparecen en nuestra investigación en relación con el texto bíblico, a excepción del Eclesiastés, pertenecen a la versión y traducción arriba mencionada. Para este libro en particular se prefirió la versión electrónica de la página del Vaticano disponible en <http://www.vatican.va/archive/ESLo506/PMQ.HTM>, consultado el 4 de abril de 2013.

⁷ San Jerónimo, *Epístola* 53, 11, 3.

⁸ Tomás de Kempis, *Imitación de Cristo*, II, V, trad. Basilio Núñez (México: Nueva librería Parroquial de Clavería, 2004), 83.

imagen, siendo esta última cultivada por el hombre desde sus inicios en este mundo, como una manera de plasmar gráficamente sus ideas en un soporte bidimensional, utilizando para ello diversos pigmentos, materiales y herramientas.

Existen entonces diversas creaciones pictóricas que han sido realizadas a lo largo de la historia, entre las que podemos encontrar ciertas obras que nos permiten acceder al sentido trascendente que ha otorgado el hombre a su vida, reflejando a la vez el contexto espacio-temporal en el que fueron creadas; por lo que al estudiarlas, al investigar su génesis e intención expresiva, podemos conocer más acerca de esos sujetos que las crearon y de aquellos para quienes fueron realizadas y, por lo tanto, más de nosotros mismos como humanidad. De esta manera, han ido surgiendo diferentes estilos y géneros pictóricos producto de la conjunción de ciertos factores o circunstancias, que dan como resultado determinadas manifestaciones particulares que resaltan dentro de la historia del arte de la pintura.

Éste es el caso específico del subgénero pictórico conocido como *vanitas*, que surge en el siglo XVII en la República de las Provincias Unidas, actualmente conocida como Holanda⁹. Si bien es cierto que en siglos anteriores ya encontramos pinturas que incluyen elementos simbólicos que les son característicos, por lo que bien pudiéramos considerarlas como tales, estas representaciones están plasmadas al reverso de retratos realizados por encargo, es decir, se encuentran ocultas al espectador, por lo que el recordatorio de la condición finita del hombre y de la búsqueda de un sentido trascendente de la vida era exclusiva para el comitente, como es el caso del tríptico de Hans Memling *Vanidad terrena y salvación divina*, de 1485, que, pese a su título e intención compositiva, presenta figuras antropomorfas en su representación que impiden clasificarla como *vanitas*; del *Díptico de San Juan Bautista y Santa Verónica* del mismo autor, que data de 1483, en donde ya aparece en la portezuela izquierda la representación de una calavera; del *Díptico Carondelet*, obra hecha en 1517 por Jan Gossaert, alias Mabuse, en la que la representación de la finitud humana aparece al interior en el panel izquierdo (figura 1), o el reverso del *Retrato de Jane-Loyse Tissier* realizado por Barthel Bruyn el Viejo, en 1524¹⁰.

⁹ El nombre de Holanda es asignado para este territorio hasta el siglo XIX, durante la invasión napoleónica, cuando se le cambia de Provincias Unidas a Reino de Holanda, confiado a Luis Bonaparte, y que es el que pervive hasta la actualidad; sin embargo, cabe destacar que desde el siglo XVI el gentilicio utilizado comúnmente para esta región fue el de neerlandés.

¹⁰ Interesante destacar que los tres son pintores que desarrollaron su actividad en la región de Flandes, y que el arte flamenco es el antecedente directo del arte neerlandés. Podemos deducir entonces una relación directa entre la representación del esqueleto, o ya específicamente del cráneo humano, que realizan estos pintores flamencos y la creación de los cuadros de *vanitas* hechos en años posteriores por los pintores neerlandeses.

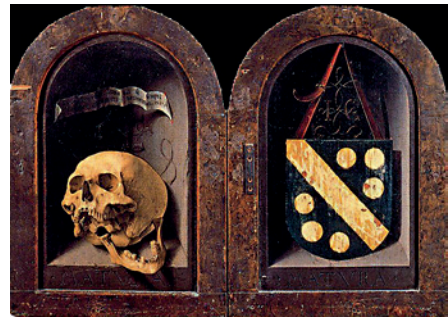


FIGURA 1. Jan Gossaert, alias Mabuse, *Díptico Carondelet*, 1517, exterior e interior, óleo sobre madera, 43 × 27 cm, Louvre, París, Francia.

Cabe destacar que el tema del *memento mori*, derivado de la conciencia acerca de la propia finitud corpórea y de la inutilidad del empeño por conseguir las vanidades de la vida, y del que se desprende la idea de la *vanitas* pictórica neerlandesa del siglo XVII que estudiaremos, ya había sido tratado en diferentes momentos de la historia de la humanidad a través de representaciones literarias y gráficas. De esta forma, bien podemos decir que el origen temático de la *vanitas* puede ubicarse en la Roma antigua cuando, durante un desfile triunfal, un siervo le recitaba esta frase al general victorioso recordándole su limitación humana, cuya traducción es *recuerda que morirás*. También la idea de las frivolidades terrenas está dentro del Eclesiástes bíblico que data del siglo III-II a. C., y en diversos textos y proverbios de algunos poetas y filósofos griegos y romanos de la antigüedad clásica, que fueron compilados en el siglo XVI d. C. por Erasmo de Rotterdam en su texto *Adagiorum Collectanea*.

Durante la Edad Media, surgieron las representaciones gráficas y literarias de la *Danza macabra* y el *Ars morendi*, ambas refiriéndose a la futilidad de la vida frente a un destino común e igualitario, como los emblemas y estampas moralizantes, representaciones de objetos que ilustran un concepto, que generalmente eran un medio visual para exponer una lección moral incluida en el lema explicativo y que, muchas veces, hacían referencia a la vanidad y transitoriedad de la vida. Sin embargo, dentro de este contexto, estimamos que la *vanitas* pictórica neerlandesa surgida en el XVII, conocido historiográficamente como el siglo de oro neerlandés, es una representación inédita hasta ese momento dentro del arte europeo.

Las pinturas de *vanitas* son representaciones que incluyen diversos objetos relacionados con las diferentes vanidades que tientan al hombre, y que podrían catalogarse como cuadros de naturalezas muertas de no ser porque incluyen un elemento característico: un cráneo humano, mismo que puede aparecer en cualquiera de los planos pictóricos del soporte, sea tabla o lienzo. En el caso de las obras originarias de las Provincias Unidas, que es donde surge este subgénero, otro rasgo distintivo exclusivo es que nunca aparece la figura humana como tal, mientras que, cuando se difunde este tipo de pintura por los demás países europeos, ya en

éstos se prefiere incluir una representación antropomorfa además del esqueleto completo, en lugar de solo la calavera (figura 2).



FIGURA 2. Harmen Steenwijck, *Still Life: An Allegory of the Vanities of Human Life*, c. a. 1640, óleo s/tabla, 39.2 × 50.7 cm, National Gallery, Londres, Inglaterra.

Existen algunas investigaciones acerca de este tipo de representaciones pictóricas que se centran en determinados aspectos relacionados, ya sea con la forma o con el tema de las mismas. Los primeros estudios apuntaron a establecer la pintura de *vanitas* como un subgénero de la naturaleza muerta, fijándose en su evolución formal y compositiva, como *La nature morte de l'antiquité à nos jours* escrito por Charles Sterling¹¹ y *Dutch still-life painting in the seventeenth century* de Ingvar Bergström¹², quien además ofrece una teoría sobre el origen de la *vanitas* planteando que el género de la naturaleza muerta, así como todos los subtemas derivados de ella, fueron desarrollados por la pintura de los Países Bajos desde el siglo xv dada su tendencia a dar a los objetos singulares la categoría de sujetos de la pintura a los que se les atribuye

¹¹ Charles Sterling, *La nature morte de l'antiquité à nos jours* (París: Pierre Tisné, 1952).

¹² Ingvar Bergström, *Dutch still-life painting in the seventeenth century* (London: Faber and Faber, 1956).

un significado simbólico recóndito; considerando que el antecedente decisivo de la *vanitas* neerlandesa del siglo XVII es el grabado de *San Jerónimo en su gabinete*, realizado por Alberto Dürero en 1514, pues esta obra conlleva un preciso intento moralizante a través de la representación del cráneo humano que aparece en ella.

También Norbert Schneider en su texto *Naturaleza muerta*¹³ estudia la *vanitas*, haciéndolo desde el punto de vista social, al considerarla como un documento historiográfico que indica la transformación de la sociedad a partir del análisis de su evolución estilística; además, al igual que Sterling y Bergström, insiste en que es un tema pictórico derivado del género de la naturaleza muerta, analizando las características particulares que lo diferencian de otros subgéneros relacionados con la misma temática genérica. Por su parte, Svetlana Alpers, en su texto *El arte de describir*¹⁴, enfoca estas obras desde el punto de vista técnico, dejando de lado cualquier simbolismo, y las considera como un ejemplo de la tradición representativa característica del arte neerlandés del siglo XVII, en la que demostrar la capacidad descriptiva y mimética del artista en los objetos representados a través del pincel era el motivo principal para realizar estas *vanitas*, lo cual refleja, para esta autora, el legado de la investigación científica en el campo de la óptica característica de esa región. Mientras, Luisa Scalabroni en su obra “*Vanitas*”¹⁵ señala la intención emblemática y moralizante que prevalece en la realización de estas obras, reflejo de la mentalidad religiosa barroca, y sitúa a este tipo de pinturas como una expresión plástica correspondiente a las catalogadas como *memento mori* que, como mencionamos anteriormente, es una frase latina utilizada como un recordatorio de la naturaleza mortal, finita del hombre, de la transitoriedad de la vida. Por último, no podemos dejar de mencionar a Erwin Panofsky que, en su libro *Early netherlandish painting: its origins and character*¹⁶, destaca que dentro de la pintura neerlandesa algunas obras poseen un simbolismo latente religioso encubierto por las apariencias, un mensaje disimulado que otorga a la obra realizada una profundidad conceptual que se aúna a su realismo descriptivo.

También encontramos investigadores que profundizan en la técnica utilizada por los pintores neerlandeses para vincularla con su intencionalidad simbólica. Lawrence O. Goedde señala en su artículo “A Little World Made Cunningly: Dutch Still Life and Ekphrasis”¹⁷, que la forma que percibimos en las obras de *vanitas* se relaciona con el discurso simbólico que conllevan; mientras que Hanneke Grootenboer establece en su texto *The Rhetoric of Pers-*

¹³ Norbert Schneider, *Naturaleza muerta*, trad. Sara Mercader (Colonia: Taschen, 2009).

¹⁴ Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, trad. Consuelo Luca de Tena (Madrid: Hermann Blume, 1987).

¹⁵ Luisa Scalabroni, “*Vanitas*”. *Fisionomia di un tema pittorico* (Torino: Edizioni dell’Orso, 1999).

¹⁶ Erwin Panofsky, *Early netherlandish painting: its origins and character* (Massachusetts: Harvard University Press, 1953).

¹⁷ Lawrence O. Goedde, “A Little World Made Cunningly: Dutch Still Life and Ekphrasis” en Arthur K. Wheelock Jr., Editor. *Still Lives of the Golden Age. Northern European Paintings from the Heinz Family Collection* (Washington: National Gallery of Art, 1989).

*pective. Realism and Ilusionism in Seventeenth-Century Dutch Still Life Painting*¹⁸, que la técnica es un elemento más de la retórica discursiva presente en las pinturas de *vanitas*, mientras que Arthur K. Wheelock, Jr., en su artículo “Still Life: Its visual appeal and Theoretical Status in the Seventeenth Century”¹⁹, destaca la importancia de la representación formal para la comprensión del significado de la obra de arte de las Provincias Unidas.

Otros estudios sobre el arte neerlandés dejan de lado el análisis formal y la técnica que presentan estas pinturas para centrarse solo en el simbolismo moralizante y religioso que contienen. Entre ellos hallamos las investigaciones de Omar Calabrese sobre la naturaleza muerta que aparecen en su texto *Cómo se lee una obra de arte*²⁰, la tesis doctoral de Filp Csaba, *Ipsa Facto Vanitas*²¹, el libro de Wayne Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting. Its Stylistic and Thematic Evolution*²², el libro de Anne W. Lowenthal *The Object as Subject*²³, o el libro de Tzvetan Todorov *Elogio de lo cotidiano*²⁴.

Localizamos asimismo, otras investigaciones que relacionan la temática pictórica neerlandesa con el contexto, principalmente económico, en el que se desarrolla. Tenemos así el libro de Jonathan I. Israel, *The dutch republic*,²⁵ el artículo de J. Michael Montias, “Cost and Value in Seventeenth-Century Dutch Art”,²⁶ o los libros de Mariët Westermann, *A Wordly Art. The Ducht Republic 1585-1718*,²⁷ y de Julie Berger Hochstrasser *Still Life and Trade in the Dutch Golden Age*.²⁸ New Haven and London: Yale University press, 2007.

Nosotros reconocemos que estos estudios son valiosos aunque se refieren solo a algunos de los aspectos que se relacionan con este subgénero pictórico neerlandés, por lo que pretendemos ir más allá y responder a una pregunta que consideramos fundamental para el análisis y comprensión de este tipo de pinturas: ¿para qué fueron creadas? Así, nos proponemos estudiar la *vanitas* pictórica neerlandesa a partir del contexto espacio-temporal particular en el cual surgió: Las Provincias Unidas en el siglo XVII, para entonces saber cuáles fueron los factores filosóficos, morales y religiosos, políticos y económicos, sociales y culturales, que con-

¹⁸ Hanneke Grootenboer, *The Rhetoric of Perspective. Realism and Ilusionism in Seventeenth-Century Dutch Still Life Painting* (Chicago: The University of Chicago Press, 2005).

¹⁹ Arthur K. Wheelock, Jr., “Still Life: Its visual appeal and Theoretical Status in the Seventeenth Century” en Arthur K. Wheelock Jr. Editor, *Still Lifes of the Golden Age*.

²⁰ Omar Calabrese, *Cómo se lee una obra de arte*, trad. Pepa Linares (Madrid: Cátedra, 1993).

²¹ Filp Csaba, *Ipsa Facto Vanitas. DLA dissertation Theses* (Budapest: Hungarian University of Fine Arts, 2010).

²² Wayne Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting. Its Stylistic and Thematic Evolution* (London: Yale University Press, 2004).

²³ Anne W. Lowenthal, Editor, *The Object as Subject* (Princeton: Princeton University Press, 1996).

²⁴ Tzvetan Todorov, *Elogio de lo cotidiano*, trad. Noemí Sobregués (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013).

²⁵ Jonathan I. Israel, *The dutch republic* (Oxford: Oxford University Press, 1998).

²⁶ J. Michael Montias, “Cost and Value in Seventeenth-Century Dutch Art”. En *Art History*. Vol. 10 No. 4. December 1987, Reino Unido: Blackwell.

²⁷ Mariët Westermann, *A Wordly Art. The Ducht Republic 1585-1718* (New Haven and London: Yale University Press, 1996).

²⁸ Julie Berger Hochstrasser, *Still Life and Trade in the Dutch Golden Age* (New Haven and London: Yale University Press, 2007).

tribuyeron para que la idea de esta modalidad representativa surgiera precisamente allí y en ese momento.

Al observar una *vanitas* realizada durante el siglo de oro neerlandés (figura 3), nos cuestionamos acerca de su intención compositiva y simbólica, puesto que, por su principal característica, la de incluir la representación de una calavera humana, es difícil entender en nuestros tiempos la intención de semejante símbolo, y más aún, comprender que la misma sociedad que habitaba las Provincias Unidas en ese momento las demandara para decorar las paredes del espacio público de sus hogares, habiendo disponibles otros géneros o subgéneros estilísticos en el mercado que podrían cumplir con esa función, tanto estética como moralizante dentro su entorno doméstico, sin tener a la vista tan macabro elemento.



FIGURA 3. Willelm Claesz. Heda, *Still Life*, 1621, óleo s/tabla, 45.5 × 69.5 cm, Museo Bredius, La Haya, Holanda.

Por lo anterior, este trabajo de investigación tendrá como objetivo encontrar la respuesta a este cuestionamiento, es decir, trataremos de examinar cuáles fueron las razones para que la idea de este subgénero pictórico, la *vanitas*, surgiera en ese determinado contexto biocultural²⁹, y cuál era su finalidad. De esta forma, realizaremos un estudio humanístico transdisciplinario que incluye no sólo el análisis estético sino que también nos vemos obligados a

²⁹ Por contexto biocultural entendemos en este trabajo el entorno natural y cultural que rodea e incide en un ser humano. El contexto natural, biológico, está determinado por el espacio geográfico que proporciona al individuo vivencias susceptibles de ser manifestadas; mientras que el contexto cultural abarca los conocimientos de identidades que relacionan al hombre con una sociedad y un modo de vida específicos, y que condicionan, en mayor o menor grado, su actuación en el mundo. Cfr., Fiorella Serrador Mena, *La recuperación subjetiva de la razón. La expresión simbólica de la muerte de Marat en el arte mexicano* (México: Universidad Anáhuac, 2007), 172.

comprender el panorama histórico, la respuesta al conflicto de fe de ese momento y el pensamiento filosófico, moral y religioso de la época para tener un contexto más amplio y lograr una mejor interpretación de estas obras de arte; todo ello a fin de encontrar respuesta al para qué planteado en párrafos anteriores. Pretendemos así comprender tanto las vivencias del autor como del espectador de las pinturas neerlandesas de *vanitas*, a partir del análisis de su propia realidad contextual, de su bagaje mental.

En otras palabras, lo que nos proponemos investigar es el hecho pictórico y su significación teleológica desde una perspectiva integral que contemple las variables relacionadas con la conducta concreta de dicho artista y espectador; es decir, a partir de una concepción de persona humana que se traduce en un determinado comportamiento del hombre en una circunstancia específica que encontramos reflejada en una obra de arte. Para ello, indagaremos acerca de la composición estética particular del subgénero pictórico *vanitas*, resultado del entorno en el que surge, interpretando su intencionalidad simbólica de acuerdo a su propio contexto que, y esta sería nuestra hipótesis, deriva entonces de una mentalidad específica, a fin de comprender el mensaje que encierran este tipo de obras y que finalmente, consideramos, se traduce en una representación que sirve como recordatorio de la finitud humana y, sobre todo, de la capacidad racional del hombre para elegir y actuar acorde al verdadero sentido que debe darle a la vida, es decir, teniendo presente su trascendencia como hijo de Dios en lugar de abocarse a la inmanencia puramente terrena, pues, de esta forma, estimamos que la calavera que aparece en estas obras significa simbólicamente la muerte pero, más aún, para los neerlandeses representa asimismo la sede del pensamiento humano.

Hemos mencionado que la intención de esta tesis contempla el análisis de las *vanitas* neerlandesas desde un contexto más amplio donde el discurso estético se apoye necesariamente en una reflexión sobre el momento histórico, el aspecto religioso y moral y la filosofía dominante en la época, es decir, pretendemos realizar una investigación de corte humanístico en la que se buscará un punto de encuentro en el que confluyan diversas áreas de las humanidades a partir del objeto de estudio en cuestión: los cuadros de *vanitas* creados originalmente en las Provincias Unidas, ya que las humanidades son, al final, todas aquellas disciplinas que tienen relación con el hombre.

Dentro de la historia del arte se clasifica la *Naturaleza muerta de vanidades*, óleo sobre tela realizado por el neerlandés Jacob de Gheyn II en 1603 (figura 4), como la primera obra de este subgénero, ya que presenta todos los elementos simbólicos relacionados con la misma; a partir de ella, nos basaremos para nuestro estudio en distintas pinturas de *vanitas* realizadas durante el siglo XVII por diferentes pintores neerlandeses, a fin de encontrar para qué fue creado este tipo peculiar de representación, que, desde nuestra perspectiva, refleja un determinado modo de vida, tanto para los creadores, los artistas, como para los consumidores de este subgénero artístico, es decir, una mentalidad particular.



FIGURA 4. Jacob de Gheyn II, *Naturaleza muerta con vanidades*, 1603, óleo sobre tela, 82.6 × 54 cm, Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, EUA.

Así, a partir de un espacio y un tiempo concretos, procuraremos comprender la intencionalidad simbólica de este subgénero pictórico en relación con el sentido de la vida dentro de ese contexto, ya que creemos que ese es el mensaje de este tipo de obras de arte, porque finalmente resultan ser el reflejo de una idea acerca de un principio de realidad específica, como nos dice José Antonio Fernández Arenas: “el hecho artístico transmite un significado profundo que comunica la actitud de un determinado momento sociocultural ante la problemática de la vida del hombre”³⁰.

Trataremos de comprobar que el subgénero pictórico de la *vanitas* neerlandesa del XVII surgió como respuesta a una necesidad específica de los habitantes de las Provincias Unidas de ese tiempo: en una sociedad rodeada por el bienestar y la abundancia, las *vanitas* venían a recordar la relación entre la caducidad humana y el verdadero sentido de la vida como creyente mediante una representación simbólica que evoca, con un objeto fúnebre, la transitoriedad y finitud materiales, a la vez que les concientiza sobre su naturaleza racional, la cual les permite reflexionar y elegir aquellos actos que los conducirán a alcanzar su verdadera felicidad. Al mirar continuamente durante el transcurso del día el cuadro en cuestión, los hombres podrían reflexionar y decidir entonces dar un sentido a la vida más allá de las vanidades y glorias terrenas, regresando así a la enseñanza espiritual asequible a su particular conformación mental, lo que les permitiría re-ligarse con lo sagrado, con lo realmente valioso de su existencia.

³⁰ José Antonio Fernández Arenas, *Arte moderno y contemporáneo* (México: UNAM, 1990), 168.

Dado que en nuestro trabajo planteamos comprender no sólo el significado simbólico de las *vanitas*, derivado sin duda de su conformación mental, sino también el contexto en el que surgen, vamos a partir de una metodología fundamental cimentada en los estudios culturales de arte³¹. Para esta investigación se basará primeramente en la revisión del contexto histórico, para pasar al análisis de las ideas que incidieron en el pueblo neerlandés, las que finalmente conforman su mentalidad filosófico-religiosa, para así relacionarlo con el análisis estético de este subgénero pictórico y encontrar la intencionalidad simbólica de estas obras para los neerlandeses. Este trabajo comprende entonces el estudio del arte que abarca la historiografía sociocultural del periodo, la literatura y el pensamiento que influía y sustentaba la mentalidad específica neerlandesa de la época, en la que, planteamos, confluyen el pensamiento espiritual de Tomás de Kempis, la filosofía de Erasmo de Rotterdam y la postura religiosa de Juan Calvino.

Basamos el fundamento teórico de este estudio de carácter humanístico-cultural en diversos autores, pues aun cuando se enmarca dentro de la teoría social del arte, no encontramos un autor específico que satisficiera de manera plena nuestro planteamiento. Más bien nos atrevimos a manejarlos de manera interdisciplinaria, tomando de cada uno lo que consideramos que sustentaría y aportaría de manera más adecuada a esta investigación³².

De esta forma, del texto de Hipólito Taine *Filosofía del arte*³³ tomamos su postura en cuanto a que la comprensión de la obra de arte se basa en la relación existente entre la misma y el contexto que la ve surgir. El filósofo John Dewey nos dice que el contenido moral de una obra de arte está directamente relacionado con el contexto en el qué y para el qué fue creada³⁴. Mientras que de los sociólogos del arte como F. Antal preferimos su idea de que una pintura es a la vez obra de arte y documento de época que nos habla de una determinada mentalidad por lo que conlleva entonces estilo, forma, y tema, fondo, que debe tomarse en cuenta al momento de analizarla³⁵. En la misma sintonía se encuentra Nikos Hadjinikolaou; de su texto *Historia del arte y lucha de clases*³⁶ acopiamos el concepto de ideología figurativa. Las ideas de Luigi Pereyson también fundamentan nuestro enfoque metodológico, pues en su libro *Estética. Teoría della Formatività* señala que a distintas formas de religión, filosofía y organización sociopolítica corresponden distintas formas de arte, sin por ello menoscabar la creatividad de cada artista individual³⁷. Jean Duvigneaud destaca en su texto *So-*

³¹ Vertiente analítica derivada del estudio social del arte.

³² Por ejemplo, la disciplina de la sociología del arte implica para su estudio el análisis estadístico del mercado del arte así como el seguimiento del destino de las obras dentro del mismo, lo cual finalmente no es de nuestro interés dentro de esta investigación, además de que no encontramos datos suficientes al respecto.

³³ Hipólito Taine, *Filosofía del arte*, s/t (México: Porrúa, 2010).

³⁴ John Dewey, *El arte como experiencia*, trad. Samuel Ramos (México: FCE, 1949).

³⁵ F. Antal, *El mundo florentino y su ambiente social. Siglos XIV y XV* (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1963).

³⁶ Nikos Hajinikolaou, *Historia del arte y lucha de clases*, trad. Aurelio Garzón del Camino (México: Siglo XXI, 1983).

³⁷ Luigi Pereyson, *Estética. Teoría della formatività* (Bologna: s/e, 1954).

*ciología del arte*³⁸ que, dado que existen variedad de posturas estéticas en una misma época, es perfectamente comprensible que en determinadas sociedades, como la neerlandesa, surja la ilustración de la vida cotidiana. Del planteamiento del sociólogo Alberto Senior tomamos la idea del carácter social del arte: una obra de arte es un producto de lo social, a la vez que es un fenómeno social y un factor de lo social³⁹.

De Arnold Hauser⁴⁰, principal representante de la vertiente analítica de la historia social del arte nos quedamos con que el artista crea sólo para su presente, que es finalmente lo que sabe, y que su obra es gozada y entendida por ello por sus contemporáneos. En un futuro, cuando alguien se pregunte por su intención expresiva, tendrá que indagar necesariamente sobre 'ese presente' de la obra, para entonces comprenderla desde su propio presente⁴¹. Por último, nos fundamentamos en Tzvetan Todorov, importante teórico de los llamados estudios culturales, cuando señala que es indispensable conocer el contexto histórico para poder interpretar el sentido simbólico que el autor quería dar a su obra. También lo seguimos cuando destaca que de la obra de arte se puede analizar tanto el estilo como su significación simbólica sin que una lectura analítica anule a la otra⁴².

Por otra parte, queremos señalar que durante el proceso de investigación de este trabajo tuvimos la oportunidad de consultar de manera directa sobre el tema en bibliotecas holandesas, como la *Biblioteca Pública Central de Amsterdam*, la más grande de Europa, y la *Biblioteca Central de Rotterdam*, destacando en esta última ciudad, de manera particular, la biblioteca del *Erasmus Center for Early Modern Studies*, donde se interesaron por el enfoque que estamos dando a la influencia de los escritos de Erasmo de Rotterdam sobre el arte de las *vanitas*. También pudimos visitar la *Fine Arts Library* de la Universidad de Texas, centro de estudios que se distingue en Estados Unidos por la calidad de sus investigaciones. Asimismo, contemplamos diversas obras neerlandesas de este subgénero en el *Museo Bredius* de La Haya, el *Museo de Arte Antiguo* de Bruselas, perteneciente a los *Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica*, y el *Museo Metropolitano de Arte* de Nueva York, lo que nos permitió percatarnos personalmente de la estética formal utilizada en estas obras.

En el primer capítulo *El surgimiento de la idea de la vanitas pictórica en el contexto histórico del siglo XVII neerlandés*, pretendemos establecer el principio de realidad histórica dentro del cual surge la idea de la *vanitas* pictórica neerlandesa, fundamentado desde el punto de vista de lo que hemos llamado estudio humanístico del arte, para después estudiar el origen de su denominación con el fin de captar su sentido nominativo específico. Luego analizare-

³⁸ Jean Duvignaud, *Sociología del arte*, trad. Melitón Bustamante, (Barcelona: Península, 1988).

³⁹ Alberto F. Senior, *Sociología* (México: Porrúa, 2005).

⁴⁰ El problema que encontramos en la postura de Arnold Hauser es que es una visión materialista histórica del arte con la que no estamos de acuerdo en su totalidad, aunque tiene ciertos conceptos innegables de sumo interés y vigentes hasta nuestros días, como la influencia del contexto en la obra de arte, como plantearemos más adelante.

⁴¹ Arnold Hauser, *Introducción a la historia del arte*, trad. Felipe González Vicén (Madrid: Guadarrama, 1969).

⁴² Tzvetan Todorov, *Elogio de lo cotidiano*.

mos el fundamento eidético, tanto filosófico y espiritual como religioso, que privaba en ese contexto espacio-temporal, centrándonos, por una parte, en los conceptos relacionados con el tema de la muerte, la fugacidad de la vida y la elección racional trascendente propuestos por Tomás de Kempis y Erasmo de Rotterdam, cuyas ideas tuvieron un gran influjo en la región neerlandesa. Y, por último, abordaremos la concepción religiosa planteada por Juan Calvino referente a la representación de imágenes y al sentido trascendente de la vida, ya que también influía en la mentalidad de los habitantes de dicha región por ser el culto adoptado por muchos neerlandeses después del movimiento reformista.

Dentro del primer subcapítulo “El contexto político-económico y socio-cultural del que emerge la idea de la *vanitas*”, haremos un estudio de corte historiográfico basado en varios autores para entender el contexto político, económico, social y cultural que imperaba en las Provincias Unidas para el siglo XVII, y que finalmente incidió en el surgimiento de este subgénero, ya que consideramos que éste nos proporcionará las claves de entendimiento para comprender la finalidad creativa de este tipo de obras. Nuestros autores fundamentales son los historiadores especializados en las Provincias Unidas Simon Schamma y su texto *The Embarrassment of Riches. An interpretation of Dutch culture in the golden age*⁴³; y el libro de Jonathan I. Israel, *The Dutch republic*⁴⁴. También recurrimos a otras investigaciones históricas más generales, como las publicaciones de Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte*⁴⁵; Ruggiero Romano y Dario Antiseri, *Los fundamentos del mundo moderno*⁴⁶; de Richard van Dülmen *Los inicios de la era moderna*⁴⁷ y de Geoffrey Parker, *El éxito nunca es definitivo*⁴⁸.

Además, consideramos que el contexto que rodea a las pinturas de *vanitas* contempla varios elementos, entre ellos el propio nombre con el que se las cataloga, ya que la denominación de un concepto incide en el significado que éste aporta al objeto nominado, y vemos que a este tipo de cuadros no se les catalogó simplemente como pinturas dentro del género de la naturaleza muerta, sino que se les asignó una división subgenérica particular, en la que al principio destacaba la inclusión de la calavera humana, y que se distinguió en años posteriores con un nombre específico: *vanitas*.

Hemos supuesto que éste deriva del libro veterotestamentario del Eclesiastés, por lo que en el segundo subcapítulo, que denominamos “El Eclesiastés bíblico como génesis nominativo

⁴³ Simon Schamma, *The Embarrassment of Riches. An interpretation of Dutch culture in the golden age* (New York: Random House, 1997).

⁴⁴ Jonathan I. Israel, *The Dutch republic*.

⁴⁵ Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte*, trad. Mauro Armiño (Madrid: Taurus, 1992).

⁴⁶ Ruggiero Romano y Dario Antiseri, “Los fundamentos del mundo moderno” en *Historia universal siglo XXI*, trad. Marcial Suárez, Volumen 12 (México: Siglo XXI, 1999).

⁴⁷ Richard van Dülmen, “Los inicios de la era moderna” en *Historia Universal siglo XXI*, trad. María Luisa Delgado y José Luis Martínez. Volumen 24 (México: Siglo XXI, 1999).

⁴⁸ Geoffrey Parker, *El éxito nunca es definitivo*, trad. Marco Aurelio Galmarini y Pepa Linares (Madrid: Taurus, 2001).

y antecedente conceptual”, procederemos a revisar dicho texto⁴⁹ con la intención de encontrar la causa de esta designación particular, además de considerar su significado literal acudiendo al origen etimológico de la propia palabra, pues el fiel cristiano europeo sabía que el bien supremo del hombre era el goce de Dios, mismo que en la vida terrena sólo podía experimentarse imperfectamente, por lo que su fin último únicamente lo podría realizar en la vida después de la muerte, para lo cual debía prepararse mientras estuviera sobre la faz de la tierra cumpliendo con los mandatos de Dios y las enseñanzas de Jesús; sin embargo, el hombre, naturaleza caída, era tentado de diversas maneras —y aquí entran las distintas vanidades temporales—, para que se apartase de su fin trascendente. A fin de profundizar más en este texto bíblico también acudimos a las *Antigüedades judías*⁵⁰ del historiador Flavio Josefo, y a las investigaciones especializadas de Martin Abegg Jr., *et. al. The Dead sea scrolls bible*⁵¹, Antonio Bonora con *El libro de Qohélet*⁵², Albert Gelin y *Las ideas fundamentales del Antiguo Testamento*⁵³, al *Libro de Kohelet*⁵⁴, José Vilchez, *Eclesiastés o Qohélet*⁵⁵, y de Gerhard von Rad, *La acción de Dios en Israel*⁵⁶.

También, como parte de nuestra investigación, estimamos que los neerlandeses presentan una mentalidad particular, pues si bien profesan el cristianismo, al mismo tiempo son herederos del pensamiento de una congregación religiosa laica surgida específicamente en los Países Bajos en el siglo XIV, que tuvo como fundador a Gerardo Groote: los hermanos de la Vida Común, quienes no piden votos sino santidad en medio del mundo, castidad, obediencia y trabajo y vida comunitaria, y que a su vez originaron la Congregación agustina de los canónigos regulares de Windesheim, fundadora de monasterios y conventos; estos hermanos fueron los impulsores de un movimiento conocido como ‘devoción moderna’⁵⁷ que recomendaba una actitud mucho más individual y vivencial hacia las creencias y la religión, y cuya influencia ideológica llegó incluso hasta el siglo XVIII. Cabe destacar el lugar que otorgan

⁴⁹ Cfr. Eccl, 1-12. Como se mencionó en el pie de página 6, en el caso particular de este texto todas las citas que utilizaremos en esta tesis provienen de la versión electrónica de este libro que se encuentra en la página del Vaticano, a menos que se indique lo contrario en alguna referencia específica al propio texto consultado. Asimismo, queremos aclarar que cuando utilizamos a lo largo de esta investigación la palabra Eclesiastés y su traducción Qohélet estamos señalando al probable autor de este libro sapiencial veterotestamentario, y no al texto en sí.

⁵⁰ Flavio Josefo, *Antigüedades judías*, Tomo II (Barcelona: CLIE, 1988).

⁵¹ Martin Abegg Jr., *et. al. The Dead sea scrolls Bible* (New York: Harper Collins, 1999).

⁵² Antonio Bonora *El libro de Qohélet*, trad. Marciano Villanueva Salas (Barcelona: Herder, 1994).

⁵³ Albert Gelin, *Las ideas fundamentales del Antiguo Testamento*, trad. Juan Estruch (Barcelona: Estela, 1967).

⁵⁴ *Libro de Kohelet*, trad. Rabino Marcos Edery (Tel-Aviv: Editorial Sinaí, 1999).

⁵⁵ José Vilchez, *Eclesiastés o Qohélet* (Pamplona: Verbo Divino, 1994).

⁵⁶ Gerhard Von Rad, *La acción de Dios en Israel*, trad. Dionisio Mínguez (Madrid: Trotta, 1996).

⁵⁷ Nombre dado por Jean Bush a este movimiento espiritual. Se le dio el adjetivo de *moderna* porque su objetivo era reaccionar contra el carácter de la devoción precedente, más especulativo y teórico. Se dirige contra la teoría y la ciencia misma hacia la práctica: imitar a Cristo, sintiendo más que entendiendo la espiritualidad, que se traduce así en interioridad y apartamiento de las vanidades del mundo.

al cristocentrismo práctico, la imitación de la vida de Jesús, pues la humanidad de Cristo es el eje central en torno al cual se mueve la vida espiritual, de tono ético y concreto del fiel; asimismo, impulsan la oración metódica individual, particularmente el examen de conciencia y la meditación. Es innegable su tendencia moralista y antiespeculativa. Para ellos, lo que más urge a los devotos es una vida virtuosa vivida en la trama de la existencia cotidiana, como una reacción en contra de una teología demasiado especulativa.

De esta forma, pensamos que las ideas de desprendimiento material y de lucha interior que proponía la ‘devoción moderna’ las podemos ver reflejadas en los escritos de dos figuras relacionadas con este movimiento: Tomás de Kempis y Erasmo de Rotterdam, por lo que para la comprensión de la mentalidad filosófico-religiosa relacionada con este subgénero pictórico nos interesa en particular abocarnos al examen del pensamiento de estas dos figuras, tomando en cuenta que, para los fines de nuestra investigación, lo que nos interesa señalar en particular es su enseñanza del desapego de las cosas terrenas, fugaces, efímeras, del desprendimiento material, del uso de la capacidad racional del hombre para elegir dirigir su vida terrena en pos de la vida eterna, que, estimamos, quedó grabada en la mente de los habitantes de los Países Bajos del siglo XVII.

Tomás de Kempis (1380-1471) es la figura más representativa y la que ejerció el influjo más vasto en cuanto a la ‘devoción moderna’. Su producción literaria es considerable y comprende libros devotos, sermones y tratados sobre la vida religiosa. Pero su fama va ligada hasta el día de hoy a una obra que, después de la Biblia, es el libro más difundido en todo el mundo religioso: *La imitación de Cristo*⁵⁸; este texto recuerda al hombre de todos los tiempos la pobreza y la inferioridad de la materia frente al espíritu, y cómo su desprecio es una auténtica gloria⁵⁹, por lo cual procederemos a estudiarla en el tercer subcapítulo, titulado “Tomás de Kempis y el fundamento espiritual de la idea de la *vanitas*”, tomando también como base el texto de Mauricio Beuchot, “Modernos y devotos”⁶⁰.

Por su parte, en el cuarto subcapítulo “Erasmo de Rotterdam. La actitud del hombre en relación con las vanidades. Fundamentos filosóficos de la *vanitas* pictórica”, abordamos a su coterráneo, Erasmo de Rotterdam (1466-1536), el humanista más conocido y leído de los siglos XV y XVI. Erasmo refleja en sus obras literarias la conjunción entre el humanismo, del cual es el máximo representante, y las ideas religiosas de la ‘devoción moderna’ que aprendió con los hermanos de la Vida Común, que predicaban la práctica activa de los principios religiosos enseñados por Cristo sobre lo que consideraban la pasividad de la oración y los rituales propios de la religión. De este autor hemos elegido analizar sus textos *Adagios del po-*

⁵⁸ Tomás de Kempis, *Imitación de Cristo*, s/t (México: Porrúa, 2013).

⁵⁹ Cfr. http://bibliotecacatolicadigital.org/VocTEO/D/devotio_moderna.htm Consultado el 10 de diciembre de 2013.

⁶⁰ Mauricio Beuchot, “Modernos y devotos”, en Tomás de Kempis. *De la imitación de Cristo*, trad. Agustín Magaña Méndez (México: Jus, 2000).

*der y de la guerra y teoría del adagio*⁶¹, *Enquiridion o Manual del caballero cristiano*⁶², *Elogio de la locura*⁶³, *Coloquios*⁶⁴, y *Preparación para la muerte*⁶⁵, ya que presenta en ellos las ideas de desprendimiento material y de lucha interior y la enseñanza del desapego de las cosas terrenas, fugaces, efímeras, el desprendimiento material, en pos de la vida eterna, que consideramos quedó grabada en la mentalidad neerlandesa diecisietesca, razón por la cual los neerlandeses de esa época podían comprender el mensaje encerrado en las pinturas de *vanitas*. Para una mejor comprensión de su pensamiento nos fundamentamos en los libros de los reconocidos historiadores Johan Huizinga, *Erasmus*⁶⁶; en el de Marcel Bataillon *Erasmus y el erasmismo*⁶⁷, y en Stefan Zweig, *Erasmus de Rotterdam, triunfo y tragedia de un humanista*⁶⁸.

Asimismo, estimamos que tenemos que tener presente que las creencias, y por ende el pensamiento de los neerlandeses del siglo XVII, se vieron tocadas por el movimiento reformista religioso, específicamente el desarrollado por Juan Calvino (1509-1564), que se instauró mayoritariamente en esa región de Europa, por lo que en el quinto subcapítulo “El calvinismo en relación con la idea de *vanitas*” analizaremos la doctrina religiosa calvinista relacionada con el tema de las vanidades temporales a través de su texto *Institución de la religión cristiana*⁶⁹, que nos permitirá también comprender el surgimiento de la idea de la *vanitas* como recuerdo del verdadero sentido de la vida, cimentando su comprensión en las investigaciones especializadas de Giuseppe Alberigo, *La reforma protestante*⁷⁰, y de Philip Benedict, *Christ's Churches Purely Reformed. A social History of Calvinism*⁷¹.

En el segundo capítulo de esta investigación, *Un diálogo crítico en torno a la estética inherente a la pintura de vanitas neerlandesa del siglo XVII*, abordaremos el análisis estético, tanto plástico como simbólico, del subgénero de la *vanitas* pictórica y trataremos su conformación representativa para comprobar la necesidad de representar de manera peculiar determinados objetos que estimamos contienen un significado simbólico dirigido

⁶¹ Erasmo de Rotterdam, *Adagios del poder y de la guerra y teoría del adagio*, trad. Ramón Puig de la Casa (Valencia: PRE-TEXTOS, 2000).

⁶² Erasmo de Rotterdam, *Enquiridion o Manual del caballero cristiano*, trad. Alonso Fernández de Madrid (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1998).

⁶³ Erasmo de Rotterdam, *Elogio de la locura*, trad. Pedro Voltes Bou (México: Espasa-Calpe Planeta, 1998).

⁶⁴ Erasmo de Rotterdam, *Coloquios*, prol. y ed. de Ignacio B. Anzoátegui (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947).

⁶⁵ Erasmo de Rotterdam, *Preparación para la muerte*, trad. Mauricio Beuchot (México: Jus, 1998).

⁶⁶ Joseph Huizinga, *Erasmus*, trad. J. Farral y Mayoral (Barcelona: Ediciones Zodiaco, 1946).

⁶⁷ Marcel Bataillon, *Erasmus y el erasmismo*, trad. Carlos Pujol (Barcelona: Crítica, 1977).

⁶⁸ Stefan, Zweig, *Erasmus de Rotterdam, triunfo y tragedia de un humanista*, disponible en <http://www.remq.edu.ec/libros/Stefan%20Zweig%20-%20Erasmus%20de%20Rotterdam%20Triunfo%20y%20Tragedia.pdf>, consultado el 24 de enero de 2013.

⁶⁹ Juan Calvino, *Institución de la religión cristiana*, trad. Eusebio Goicoechea (Buenos Aires: Nueva Creación, 1988).

⁷⁰ Giuseppe Alberigo, *La reforma protestante*, trad. Carlos Gerhard (México: UTEHA, 1961).

⁷¹ Philip Benedict, *Christ's Churches Purely Reformed. A social History of Calvinism* (New Haven: Yale University Press, 2002).

y captado por la cultura neerlandesa en particular, para que cumpliera así con la finalidad para la cual fue creado, acorde a su vez a la mentalidad de aquellos para quienes fue realizado.

Si bien este tipo de pinturas corresponde cronológicamente a la cultura denominada historiográficamente como barroca, se desarrolla en una región particular, cuyos habitantes se atreven a enfrentarse a la Corona más poderosa del momento en busca de su independencia, razón por la cual consideramos que en esa región presenta ciertas particularidades que no corresponden a las generalidades culturales de este periodo histórico. De esta forma, en el primer subcapítulo, titulado “La cultura del barroco y su relación con el subgénero pictórico de la *vanitas* neerlandesa”, precisaremos tanto las características barrocas que comparten con los demás pueblos de Europa, como aquellas que marcan la diferencia entre los neerlandeses y el resto de los europeos, aun cuando ambos se cataloguen genéricamente pertenecientes a la cultura del Barroco. En este apartado nos basamos en los historiadores culturales especializados en el periodo Barroco, José Antonio Maravall y su texto *La cultura del Barroco*⁷² y Juan Ramón Triadó Tur con su *Historia del arte*⁷³.

Si bien las *vanitas* neerlandesas se ubican sincrónicamente dentro del estilo artístico del barroco, muestran también, derivadas de su particularidad mental y cultural, ciertas características específicas, que por cuestiones estilísticas diacrónicas o religiosas difieren del arte barroco desarrollado en el resto de Europa, por lo que dilucidaremos también dichas diferencias en el segundo subcapítulo “Las peculiaridades del estilo barroco en el arte de las Provincias Unidas”, fundamentándonos para ello en dos autores que consideramos los máximos teóricos del arte barroco hasta nuestros días, mismos que confrontamos entre sí para poder llegar a establecer las particularidades del estilo barroco neerlandés: Heinrich Wölfflin, y sus *Conceptos fundamentales de la historia del arte*⁷⁴, y Arnold Hauser con *Introducción a la historia del arte*⁷⁵.

Procederemos después, en el tercer subcapítulo “Características distintivas del arte barroco neerlandés”, a definir el concepto de *vanitas* como representación pictórica, destacando las características que la distinguen de los demás subgéneros derivados del género de la naturaleza muerta del cual proviene, a fin de determinar los elementos específicos que la conforman; y estableceremos las peculiaridades técnicas desarrolladas por los pintores neerlandeses que permiten distinguir las obras realizadas en esta región geográfica de las demás representaciones pictóricas europeas, mismas que están presentes y podemos detectar en las obras de *vanitas*. En este apartado analizaremos la postura que la historiadora de arte Svetlana Alpers

⁷² José Antonio Maravall, *La cultura del barroco* (Barcelona: Ariel, 2000).

⁷³ Juan Ramón Triadó Tur, coord., *Historia del arte* (Barcelona: Editorial Norma, 1998).

⁷⁴ Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, trad. José Moreno Villa (Madrid: Espasa-Calpe, 2002).

⁷⁵ Arnold Hauser, *Introducción a la historia del arte*.

presenta al respecto en su libro *El arte de describir*⁷⁶, así como los planteamientos de los expertos Joan Sureda en su texto “La pintura de las cosas menores y la vida cotidiana”⁷⁷, Erwin Panofsky en *Early netherlandish painting: its origins and carácter*⁷⁸, Norbert Schneider con *Naturaleza muerta*⁷⁹ y Juan-Ramón Triadó Tur en “El espectáculo de las formas”⁸⁰, “La sociedad descrita”⁸¹ y “Barroco en Holanda”⁸².

Por último, en el tercer capítulo de este estudio, que titulamos *La intencionalidad simbólica de los cuadros de vanitas de las Provincias Unidas*, nos centraremos en interpretar la intencionalidad simbólica de los cuadros de *vanitas*. En el primer subcapítulo “La función de las *vanitas* neerlandesas” nos adentramos en la finalidad representativa que estimamos tenían este tipo de imágenes plásticas para los espectadores a quienes estaban dirigidas, pues consideramos que, en el tiempo en el que surgieron estas obras, los neerlandeses se estaban orientando hacia los placeres momentáneos de la vida, alejándose del verdadero sentido de la misma, dada su situación contextual, por lo que necesitaban que se les recordara tanto su finalidad en este mundo como su capacidad racional de una manera afín a su conformación mental. Por su parte, en el segundo subcapítulo, que titulamos “La significación simbólica neerlandesa de los elementos representados en las *vanitas*. La relevancia del cráneo humano”, tratamos de establecer que, en ciertos momentos de la historia de la humanidad, evocar la fugacidad de la vida, la mortalidad humana, la finitud del hombre, se hace necesario para volver a centrar al ser humano en lo que verdaderamente importa en su vida, a lo que debe dirigir realmente su esfuerzo y sus actos cotidianos en su paso por este mundo. Nosotros consideramos que la pintura de *vanitas* neerlandesa cumplía con este cometido: recordar al hombre el sentido trascendente de la vida, con el fin de que actuara acorde a éste, poniendo en juego su característica distintiva: la razón, para elegir entonces lo que era su verdadera felicidad como creyente, la gloria eterna; de ahí la representación del cráneo como elemento distintivo de estas obras.

Para sustentar este subcapítulo, acudimos en primera instancia a los textos aristotélicos *Acerca del alma*⁸³ y *Ética Nicomáquea*⁸⁴, para fundamentar el simbolismo que consideramos tiene la calavera para los neerlandeses, como sede del pensamiento, además del de la mortalidad humana.

⁷⁶ Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*.

⁷⁷ Sureda, Joan. “La pintura de las cosas menores y la vida cotidiana” en Joan Sureda, coord. *Summa pictórica*. Volumen VI (Madrid: Planeta, 2002).

⁷⁸ Erwin Panofsky, *Early netherlandish painting: its origins and character*.

⁷⁹ Norbert Schneider, *Naturaleza muerta*.

⁸⁰ Juan-Ramón Triadó Tur, “El espectáculo de las formas” en Joan Sureda, dir., *Ars Magna*, Vol. VIII (Madrid: Planeta, 2008).

⁸¹ Juan-Ramón Triadó Tur, “La sociedad descrita” en Joan Sureda, dir., *Ars Magna*.

⁸² Juan-Ramón Triadó Tur, “Barroco en Holanda” en Juan-Ramón Triadó Tur y Rosa Martínez, coords. *Historia del arte*, Volumen 10 (Barcelona: Océano, 2002).

⁸³ Aristóteles, *Acerca del alma*, trad. Tomás Calvo Martínez (Madrid: Gredos, 2008).

⁸⁴ Aristóteles, *Ética Nicomaquea*, trad. Julio Pallí Bonet (Madrid: Gredos, 2014).

Asimismo, partiendo de que, en principio, un símbolo es multívoco y, por lo tanto, puede tener varios sentidos dependiendo de lo que se pretenda comunicar, para justificar el significado simbólico que encontramos en los demás objetos que aparecen en una *vanitas* pictórica, susceptibles de ser interpretados por la mentalidad neerlandesa del XVII, nos basamos en Julie Berger Hochstrasser y su texto *Still Life and Trade in the Dutch Golden Age*⁸⁵, en el *Diccionario de los símbolos*⁸⁶ de Jean Chevalier y Alain Gheerbrandt, en Mario Praz y sus *Imágenes del Barroco*⁸⁷, en la *Iconología*⁸⁸ de Cesare Ripa, y en Seymour Slive y su libro *Dutch Painting 1600-1800*⁸⁹.

Finalmente, presentaremos una serie de reflexiones sobre el contenido de esta investigación a manera de conclusión.

⁸⁵ Julie Berger Hochstrasser, *Still Life and Trade in the Dutch Golden Age*.

⁸⁶ Jean Chevalier y Alain Gheerbrandt, *Diccionario de símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez (Barcelona: Herder, 2003).

⁸⁷ Mario Praz, *Imágenes del Barroco*, trad. José Ma. Parreño (Madrid: Siruela, 1989).

⁸⁸ Cesare Ripa, *Iconología*, trad. Juan Borja y Yago Borja (Madrid: Akal, 2002).

⁸⁹ Seymour Slive, *Dutch Painting 1600-1800* (New Haven: Yale University Press Pelican History of Art, 1995).

I. El surgimiento de la idea de la *vanitas* pictórica en el contexto histórico del siglo XVII neerlandés

Sería un error tratar de alinear los diferentes elementos que configuran la personalidad neerlandesa con una particular denominación religiosa o con determinadas categorías socioculturales. Estos elementos cohabitaron dentro del mismo ethos colectivo espacio-temporal.

SIMON SCHAMA

En el curso del tiempo, el arte ha sido, junto con la filosofía y la literatura, el medio que ha posibilitado al hombre no sólo la contemplación y la aprehensión del mundo sino también la comprensión de sí mismo. Así, la obra de arte nos posibilita entendernos a nosotros mismos como seres humanos.

A través del estudio de la expresión artística podemos encontrar una visión del mundo particular: aquella de la que surgió y para la cual fue creada. Artista y espectador comparten un contexto histórico, un espacio y un tiempo dentro del cual surge un vínculo entre ambos que es la propia obra, pues la dinámica del arte es la simple comunicación de lo que sólo puede ser dicho mediante un lenguaje específico, haciendo que aparezca algo más que lo simplemente técnico: un mensaje de un yo creador para un tú receptor. También, el estudio del arte puede encontrar, mediante la investigación acerca de dicho contexto, el mensaje que la obra de arte pretende comunicar para así poderlo comprender desde su propia circunstancia espacio-temporal, y enriquecer la visión del hombre y, por ende, su propia visión como persona.

Una obra de arte, creación humana al fin, no puede ser entendida sin relacionarla con el contexto que rodea al hombre, tanto desde el punto de vista de su génesis compositiva como desde la óptica de quien la recibe. Por ello es necesario analizar las múltiples conexiones que el hombre tiene desde y hacia su entorno para comprender la intencionalidad simbólica que se encuentra en ella.

De esta manera, consideramos que para comprender el mensaje que conllevan las pinturas de *vanitas* neerlandesas debemos vincularlas al contexto histórico-cultural en el que se circunscriben, planteamiento que sustenta nuestra investigación. La articulación que pretendemos hacer entre la obra de arte y el entorno al que pertenece inicialmente se fundamenta en los estudios de carácter social del arte¹, corriente que desde finales del si-

¹ Existen diversas corrientes dentro de estos estudios culturales sin que exista una postura teórico-metodológica unificada de la cual partir, ya que, a nuestro juicio, cada uno de los autores presenta aportaciones interesantes a la

glo XIX² se utiliza para estudiar al fenómeno artístico no sólo desde el punto de vista estético o estilístico, sino como expresión de y para un hombre que, de una u otra forma, pertenece a un determinado medio, por lo que se enfrenta a una serie de circunstancias particulares que finalmente van conformando su mentalidad.

Dentro de los pioneros en los estudios sociológicos sobre el arte, tenemos al filósofo Hipólito Taine, de quien tomamos la idea de que una obra de arte no está aislada; por lo que para gozarla, comprenderla y aprehenderla mejor hay que buscar el conjunto del que depende y que la explica. Para él los artistas,

poseedores de unos mismos hábitos, de unos mismos intereses, de unas mismas ideas, de unas mismas creencias, hombres al fin y al cabo de una misma raza, de una misma educación, de una misma lengua [...] en los asuntos importantes de la vida, se consideraban semejantes a sus espectadores³.

Por ello, Taine sostiene que “para comprender una obra de arte hay que representarse con la mayor exactitud posible el estado general del espíritu y de las costumbres del tiempo y espacio al que pertenecen”⁴. A partir de lo anterior, nosotros traducimos como el contexto espacio-temporal lo que este filósofo llama el estado general del espíritu y de las costumbres en el que surge la obra de arte.

Asimismo, señala este autor, entre tantas obras que manifiestan el carácter esencial de una época o de una raza, las hay que, por una extraña coyuntura, expresan además algún otro sentimiento, algún tipo común a casi todos los grupos de la humanidad⁵, lo que nosotros aplicamos a la pintura de *vanitas*, pues para el propio Taine, en Holanda, “el artista trata de manifestar una emoción religiosa, adivinaciones filosóficas, un concepto general de la vida”⁶, por lo que el cuerpo humano está sacrificado, subordinado a la idea, como podemos observar en este tipo de cuadros, una de cuyas características formales es la ausencia de figuras antropomorfas.

Por su parte, del filósofo John Dewey, pionero también en el análisis social del arte, tomamos la siguiente idea para nuestra fundamentación teórico metodológica:

Una obra de arte, sin importar lo antigua y clásica que sea, es actualmente, no sólo potencialmente, una obra de arte sólo cuando vive una experiencia individualizada. Como trozo de per-

vez que ciertas carencias que no nos convencen. Por esta razón, nosotros tomaremos los planteamientos de diversos autores que fundamenten de mejor manera nuestra investigación a fin de encontrar respuesta a nuestra pregunta inicial: ¿Para qué incluir una calavera dentro de un cuadro de ornato?

² De esta corriente de los estudios del arte han surgido diferentes vertientes, como la sociología del arte, la historia social del arte o los estudios culturales.

³ Hipólito Taine, *Filosofía del arte*, 5.

⁴ *Ibid.* 6.

⁵ *Cfr. Ibid.* 284.

⁶ *Ibid.* 304.

gamino, de mármol, de tela, permanece (sujeto a los estragos del tiempo) idéntica a sí misma a través de las edades. Pero como obra de arte es vuelta a crear cada vez que es experimentada estéticamente⁷.

Dewey también dice que el oficio moral y la función humana del arte sólo pueden ser discutidos inteligentemente en el contexto de la cultura en la que se realizó. El arte nos propone el sentido de las posibilidades que se abren ante nosotros, por lo que no existe un efecto moral directo de la obra de arte, sino que ésta plantea al hombre de su tiempo esa vía, de acuerdo al contexto en el que fue creada y para quien fue realizada en primera instancia.

De esta forma, para nosotros las *vanitas*, al plantear la fugacidad de la vida y la intemperividad de la muerte, están hablando a unos espectadores que saben, por las enseñanzas de Kempis, Erasmo y por las referencias bíblicas que como cristianos —católicos o calvinistas— conocen, que deben estar preparados para alcanzar la trascendencia espiritual, pues tal era el sentido de vida propuesto por las enseñanzas morales, filosóficas y religiosas recibidas, a través de dejarse conducir por la razón en todos los actos de su vida. Nosotros consideramos que ese mismo mensaje, hablando de bien moral, es aplicable, por la vía de la interpretación simbólica, a todos los hombres que contemplen dicha obra, pertenecientes a otro contexto espacial o temporal, siempre y cuando confiesen la creencia en la vida eterna.

Al respecto, Alfredo de Paz, en su texto *La crítica social del arte*, donde hace un recuento teórico que aborda diferentes estudiosos del análisis social del arte, menciona que, de acuerdo con F. Antal⁸,

no existe contradicción entre considerar al cuadro como obra de arte y considerarlo, al mismo tiempo, como documento de su época, puesto que ambos aspectos son complementarios y se integran recíprocamente. Por otra parte, una actitud como ésta no implica en absoluto una devaluación de los aspectos formales ni impide su plena apreciación⁹.

Así, según Antal, resulta importante la conciencia de que el argumento, los elementos temáticos de una obra de arte, no tienen menos importancia que sus elementos formales; así, si se considera cada *estilo* como una combinación particular de los elementos de contenido y forma, es innegable que los elementos temáticos nos permiten acercarnos directamente a las concepciones generales de la vida y a la filosofía de las que derivan las obras de arte en cuestión.

De acuerdo con lo anterior, para nosotros la resistencia a las tentaciones y al vicio, y el desapego de las vanidades de la vida habrá de ser premiada después de la muerte, según el

⁷ John Dewey, John, *El arte como experiencia*, 97.

⁸ Autor considerado como la figura más representativa de la metodología sociológico-dialéctica para estudiar la historia del arte de la primera mitad del siglo XX.

⁹ F. Antal, “El mundo florentino y su ambiente social. Siglos XIV y XV”, XXIII en Alfredo de Paz, *La crítica social del arte* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979), 51.

sentido trascendente de la vida del fiel cristiano expresado en los cuadros de *vanitas*, que finalmente deriva del pensamiento espiritual, moral, filosófico y religioso de la época en la que se crearon, es decir, de la mentalidad imperante en ese tiempo y espacio particulares.

También De Paz destaca el concepto de ideología figurativa creado por Nicos Hadjinikolau y que se define como “una combinación específica de elementos formales y temáticos de la imagen a través de la cual los hombres expresan la manera en que viven y las relaciones con sus condiciones de existencia”¹⁰, por lo que, de acuerdo con Hadjinikolau, podemos colocar a los cuadros de *vanitas* como representantes de la ideología¹¹ figurativa neerlandesa del siglo XVII, lo que sustenta también la intención teórica con la que afrontamos esta investigación.

Asimismo, De Paz menciona que Luigi Pareyson destaca que:

el arte se nutre de toda la civilización de su tiempo, reflejada en la reacción personal irrepetible del artista, y en esta se hallan actualmente presentes las maneras de pensar, de vivir y de sentir de toda una época, y la interpretación de la realidad, la actitud frente a la vida, los ideales y las tradiciones, y las esperanzas y las luchas de un periodo histórico¹².

Por lo que se puede ir buscando cómo a distintas formas de filosofía, religión, organización social y política corresponden distintas formas de arte, y todo ello se puede hacer sin temor a comprometer la autonomía del arte, pues únicamente después de que el artista, interpretando el espíritu de su tiempo y realizando su vocación formal, haya obrado de manera que su propia espiritualidad, rica en resonancias históricas y ambientales, se convierta en un singularísimo modo de crear, es decir, de plasmar la obra de arte; solamente entonces resultarán evidentes las correspondencias entre el estilo encontrado en tal forma y el espíritu individual del artista y colectivo de su tiempo, de manera que pueda reconstruirse, a través de la obra de arte, la espiritualidad del artista y de su época¹³.

Alfredo de Paz señala que, si bien es innegable que, por un lado, toda obra es un producto individual, por otro también lo es que esta dimensión individual de la obra se halla estrictamente relacionada con un contexto social (con la multiplicidad de ideologías y de visiones del mundo presentes en él) históricamente situado. Si bien son las predisposiciones individuales (que a su vez dependen de un conjunto de componentes no sólo naturales, sino también culturales y socioambientales) las que orientan al artista hacia uno u otro medio de ex-

¹⁰ Nicos Hadjinikolau, *Historia del arte y lucha de clases*, 63.

¹¹ Para los fines de esta investigación, nosotros entenderemos por ideología el conjunto de ideas de acuerdo al significado que encontramos en *Cfr.*, María Moliner, *Diccionario del uso del español* (Madrid: Gredos, 1998), 11, y no su significación histórico materialista. Asimismo, algunas veces utilizaremos como un sinónimo de esta palabra el término idiosincrasia, en su significado de los rasgos distintivos del temperamento y carácter de una comunidad. Al respecto, *Crf.*, <http://llemma.rae.es/drae/?val=idiosincrasia>, consultado el 18 de mayo de 2013.

¹² Luigi Pareyson, “Estética. Teoría della formatività”, 27 en Alfredo de Paz, *La crítica social del arte*, 82.

¹³ *Cfr.* Alfredo de Paz, *La crítica social del arte*, 82-83.

presión, hacia el género que mejor consiga expresar su propia capacidad formativa e imaginación productiva, son sin embargo las condiciones sociales, los contenidos culturales que comprenden la tradición artística, la ideología y la visión particular del mundo, y los distintos niveles de desarrollo sociotecnológico predominantes en determinado momento histórico, los que imponen a la producción artística una problemática definida y, por lo tanto, también determinadas formas de expresión¹⁴.

Sin embargo, menciona De Paz, no debe olvidarse la aportación de Karel Kosík al respecto cuando dice que la producción artística nunca es un reflejo fiel del ambiente social y de un periodo histórico determinado; eso sería reducirla, pero no se puede negar que es parte de la totalidad social. La obra será catalogada como arte si demuestra su propia vitalidad sobreviviendo a la situación y a las condiciones en las que ha surgido pues asume significaciones de las que no siempre se puede decir con absoluta certeza que el autor las haya concebido tal como se dan. Durante la composición de la obra, el autor no puede prever todas las variantes de significados e interpretaciones a las que se verá sometida ésta en el transcurso de su acción. Pero, por otra parte, la autonomía y desviación de la obra de las intenciones del autor siempre es aparente¹⁵.

Así, nosotros observamos a las *vanitas*, obras de arte del siglo XVII, desde el presente, desde nuestro propio contexto espacio-temporal, y tratamos de comprender su intencionalidad simbólica indagando las condiciones del pasado en el que surgieron, pero consideramos, concordando con Kosík, que esta dialéctica temporal no implica que nuestra interpretación se ubique en las antípodas de su intención expresiva original.

Por su parte, Jean Duvignaud¹⁶, sociólogo del arte, plantea que, dado que una obra de arte se sitúa a la vez en relación con las intencionalidades de una época, de un grupo, un individuo y dentro de los géneros de sociedades que presuponen unas experiencias cada vez diferentes en cuanto a las relaciones humanas, los sentimientos y las emociones, es necesario definir a la misma tanto en función de las posturas artísticas conscientes o implícitas, como en relación con la función que el arte asume dentro de un tipo particular de sociedad.

A partir de lo anterior, este autor deduce que existen una variedad de posturas estéticas que pueden encontrarse en una misma época, incluso cuando “dicha época postula oficialmente una imagen de expresión, un estilo”¹⁷. Una de estas posturas, que suele encontrarse en diversos tipos de sociedades es la ilustración voluntaria de la vida cotidiana. Ésta implica el dinamismo propio de un conjunto de hombres unidos por lazos comunes, un grupo social, que no necesariamente representa una clase en el sentido socioeconómico del término, que han sublimado la vida cotidiana y que puede arraigarse en marcos sociales muy diversos, pero que siempre implica una analogía situacional: la de un grupo social que se encierra en

¹⁴ *Ibid.* 145-146.

¹⁵ Cfr. Karel Kosík, “Dialektika del concreto” (Milán: s/e, 1965), 150-152, en *Ibid.* 153-164.

¹⁶ Cfr. Jean Duvignaud, *Sociología del arte*, 59-73.

¹⁷ *Ibid.* 60.

el espectáculo que se da a sí mismo acerca de su propia vida¹⁸. Es un grupo que se mira en un espejo, que hace del sistema de clasificación sobre el que se asienta su equilibrio, su seguridad momentánea, su actividad económica, un instrumento de exaltación, de contentamiento, de bienestar, de solidificación y de confirmación en su propia existencia, en su destino; pudiéndose hablar entonces de una sublimación personal de la vida privada, del establecimiento de una protección que le da al grupo la seguridad de perdurar, tal como hicieron los burgueses neerlandeses del XVII pues, para Duvignaud, esta sería la postura que se encuentra en los principados neerlandeses de religión reformada y dedicados al comercio, cercados por las monarquías católicas centralizadoras.

Para este autor, y convenimos con él pues consideramos que su planteamiento sustenta nuestra manera de abordar desde un punto de vista social la investigación, se trata de darle un marco a la existencia, de prolongar la vida mediante la representación de la misma, de magnificar un ambiente trivial imponiéndolo como único ambiente posible a la vista de quienes están inmersos en él.

Siguiendo con nuestra intención de presentar un fundamento teórico al estudio que realizamos sobre la pintura de *vanitas*, tenemos lo que Alberto F. Senior plantea respecto a la relación entre la sociología y el arte, pues dice que el carácter social del arte lo podemos encontrar desde diversos puntos de vista¹⁹:

- Como un producto de lo social, el arte, aunque producido por una sola persona, implica en su gestación la participación de las ideas, tendencias, problemas e ideales, condiciones y formas de vida, así como del contexto histórico, social, económico y político espacio-temporal en el que surge; todo lo cual es esencialmente colectivo, por lo que podemos decir que todas esas influencias son sociales por excelencia. De esta manera, la obra artística nace como resultado de una acumulación de experiencias interhumanas e influjos recíprocos que se han condensado en la vida y espíritu del artista; lo que significa que la obra de arte implica la participación del medio social en su creación: es el fondo o sustrato vital donde hunde sus raíces toda creación artística. El arte es, en suma, un producto de la vida interhumana. No es posible comprender a un artista o a una obra de arte fuera de su tiempo, de su sociedad. Por más personal y libre que aparezca la obra de arte, siempre tiene como base el espíritu de la colectividad en la que se gestó.
- Por su naturaleza social, el arte es un fenómeno eminentemente social, puesto que, al ser expresión, es finalmente comunicación. La necesidad de expresarse ante un otro implica que el artista en primera instancia desea establecer comunicación con sus con-

¹⁸ Cfr. *Ibid.* 71-73. Dentro de esta postura el autor también ubica a los persas de la época Chiraz, los pintores *zen* japoneses, las representaciones funerarias etruscas, las castas privilegiadas del imperio romano, la pintura china de la época Tang, los encargos privados de los mecenas del quattrocento, los franceses e ingleses del XVIII, la clase oficial de la época victoriana, y las representaciones del periodo staliniano de la URSS.

¹⁹ Cfr. Alberto F. Senior, *Sociología*, 349-377.

temporáneos, para quienes la obra tiene inicialmente el mismo sentido, y esto nos habla de que el arte significa un mensaje interhumano y, por ende, social. Así, aun cuando el arte se produce en soledad, no es sólo mismidad, sino que implica otredad pues involucra la existencia de otros hombres para que contemplen su función comunicativa interhumana, pues toda obra requiere, por su esencia, del espectador, en primera instancia, presente, aunque también puede establecer una comunicación distante en espacio o tiempo con otros seres humanos que la contemplen, ya que la obra de arte consiste en hacer trascendente, comunicar, una vivencia personal, pues toda obra de arte implica que su significado tiene sentido para un otro. De esta manera la obra de arte pone en relación a quien la produjo con aquel a quien se dirige, que, simultánea o posteriormente, recibe el mensaje que pretende expresar. Por ello, sociológicamente hablando, es un vehículo de comunicación.

- Y, por último, como factor de lo social, pues el arte, al tener una función comunicativa, constituye un poderoso medio de vinculación interhumana pues, aunque presente particularidades formales temporales, expresa básicamente sentimientos y emociones comunes a todos los seres humanos, lo que lo hace un lenguaje universal. Por lo tanto, es un factor de socialización o de acción interhumanizante, capaz de influir, dada su función educativa, en las distintas manifestaciones sociales, como la moral y las costumbres de una sociedad determinada que ve reflejada en él su mentalidad. Cada época tiende a resolver el problema de la creación artística de acuerdo con los rasgos que privan en ella; éstos reflejan un espíritu de tiempo y adquieren caracteres locales al influjo de ciertos factores que se traducen en elementos de la temática artística y de la técnica utilizada. Ahora bien, el carácter de una época se determina fundamentalmente por los factores de tipo social que influyen en la concepción del sentido de vida. El concepto de escuela artística equivale tanto a una unidad de carácter o estilo como a la forma didáctica de impartir una tradición estética. Cada escuela refleja el carácter interno, técnico y formal de una tendencia estética.

Con base en el planteamiento anterior, consideramos entonces que las obras de arte unen a la persona, el genio creador, con el espíritu de la época a la que pertenece. Así, la obra de arte resulta de la proyección individual del artista, de lo que piensa, siente e intuye de acuerdo al contexto espacio-temporal en el que vive, conforme a los lineamientos generales, temáticos y formales presentes en su momento histórico. La obra entonces expresa una concepción del mundo particular, sí, pero a la vez general, acorde con la sociedad en la que se lleva a cabo.

Por lo tanto, estimamos que para descubrir la intencionalidad simbólica de las *vanitas* tenemos que tomar en cuenta el contexto en el que fueron creadas, ya que éste se interrelaciona con la expresión artística específica que surge de y para él. Del contexto social brota la individualidad creadora del artista. Por ello, partimos en nuestra investigación de que no es posible comprender al arte sin ubicarlo en su época y en el espíritu del pueblo del que ha sur-

gido. El artista es capaz de captar, vivir, condensar y plasmar el complejo de tendencias espirituales de la colectividad a la que pertenece. Pero cabe aclarar que el conjunto de condiciones sociales no determina la obra de arte, sólo constituye sus factores propiciatorios o posibilitantes; si no fuera así, tendríamos un solo tipo de representación para cada sociedad.

Por otra parte, tomamos también como fundamentación teórica y conceptual la postura de Arnold Hauser, principal representante de la vertiente de los estudios de la historia social del arte, quien señala que las obras de arte son creaciones humanas históricas que nacen y desaparecen con el tiempo, que alcanzan y pierden su valor pero, a la vez, son configuraciones de sentido cuya validez, cuando alcanza a ser reconocida, es incondicionada e intemporal: universal. Estas creaciones no nos dicen la significación objetiva de los procesos históricos que representan, ni podemos deducir de ellas con seguridad el sentido preciso y el valor singular que poseyeron para sus contemporáneos. Tampoco sabemos si el valor que les atribuimos les corresponde veraz y totalmente; no las aprehendemos directamente, sino en la forma de nuestras propias categorías mentales, aun cuando nos esforcemos por ser objetivos al momento de estudiarlas.

El artista sabe únicamente de su presente contextual y crea para ese mismo tiempo; y el que goza del arte en ese presente sabe sólo de la obra artística singular y se halla dominado por ella. “No hay ninguna fase en la historia del arte [...] en la que el desarrollo sea totalmente independiente de las condiciones de vida económicas y sociales del momento”²⁰. Es después, cuando en un tiempo futuro el espectador de esa obra se pregunta sobre su sentido e intención expresiva, cuando indaga al respecto y trata de encontrar la respuesta, que también se volverá su propia respuesta.

Aun cuando Hauser da más peso al valor simbólico derivado del contexto social que a las características formales que presenta una obra, no se vuelca por alguno de los dos enfoques analíticos en particular. Para él, la obra de arte se crea para responder a interrogantes que apenas si tienen que ver con problemas formales o técnicos —aunque no por eso se tienen que dejar de lado—; más bien se realiza para tratar de hallar una respuesta a las preguntas acerca de la concepción del mundo, de la vida, de la fe y del saber; por lo que no basta con definir la estética particular relacionada con la obra de arte, sino que se tiene que tomar en cuenta qué respuesta pretendía dar el artista ante los cuestionamientos existenciales de su tiempo y su espacio, es decir, de su sociedad²¹.

Hauser señala que no se puede aislar el arte de su contexto material; aun cuando es indiscutible que la obra posee su propia lógica inmanente y que su peculiaridad se expresa en las relaciones estructurales internas entre sus distintos estratos y elementos formales, también es cierto que “todo arte auténtico nos retorna, de nuevo, a la realidad más o menos directamente”²².

²⁰ Arnold Hauser, *Introducción a la historia del arte*, 52.

²¹ Cfr. *Ibid.* 197-202.

²² *Ibid.* 15.

Según este teórico, las objeciones contra la historia social del arte proceden de que se le atribuyen intenciones que ni puede ni quiere tener, ya que ésta nunca trata de exponer al arte como expresión homogénea, comprensiva y directa de la sociedad del momento, dado que la sociedad tampoco es homogénea; el arte sólo puede ser expresión de un determinado núcleo social, sea este un estrato, un grupo o una comunidad de intereses y, por lo tanto, mostrará tantas tendencias simultáneas relacionadas con un mismo estilo como núcleos sociales haya. Toda forma artística es originaria y creadora, y no puede deducirse directamente ni de las presuposiciones materiales y formales ni, por otro lado, de las presuposiciones ideales de su tiempo, por lo que solamente existen correlaciones, conexiones, entre ambas presuposiciones y entre éstas y el arte²³. “Si no conocemos el fin que el artista ha perseguido con la realización de su obra, tendremos un acercamiento parcial a la misma”²⁴, para ello está el acercamiento al contexto social en el que se da la obra de arte, señalando que siempre hay que contestar de nuevo qué es lo que hay que hacer, qué actitud hay que adoptar ante las diversas posibilidades existentes; que hay que averiguar si el artista dijo ‘sí’ o ‘no’ a la dirección en la que los demás artistas se mueven y cómo se ha movido para destacarse entre ellos²⁵.

Hauser destaca que el arte es, independientemente de otras cosas, el producto de fuerzas sociales y el origen de efectos sociales. Es por ello que se puede hablar de una historia social del arte sin por ello demeritar su forma expresiva. Las mismas condiciones sociales pueden producir obras valiosas o sin valor; allí es donde entra en juego la creatividad, la individualidad del artista. “La historia social del arte no sustituye ni desvirtúa la historia del arte”²⁶. Por lo tanto, no pueden ignorarse la complejidad de variables que entran en juego en una obra, extrínsecas e intrínsecas a la misma²⁷.

El punto de vista sociológico sólo debe rechazarse, apunta este autor, en relación con el arte, cuando se muestra como la única forma legítima de consideración, confundiendo su significado sociológico con su valor artístico²⁸.

De esta forma, para fines de nuestra investigación, encontramos válido el enfoque que Hauser presenta para tratar de explicar la pintura neerlandesa del XVII, pues coincidimos en que hay que buscar en el contexto social para aclarar:

el nacimiento de dos direcciones artísticas distintas, el barroco flamenco y el naturalismo holandés, de una manera casi simultánea en inmediata contigüidad geográfica, sobre la base de tradiciones culturales iguales y de un pasado político análogo, y sólo precisamente bajo condiciones económicas y sociales diversas²⁹.

²³ Cfr. *Ibid.* 352-361.

²⁴ *Ibid.* 15.

²⁵ Cfr. *Ibid.* 41.

²⁶ *Ibid.* 23.

²⁷ Cfr. *Ibid.* 20-26

²⁸ Cfr. *Ibid.* 24.

²⁹ *Ibid.* 30.

Es cierto que no coincidimos con este autor en su postura histórico-materialista cuando señala que el pensamiento está determinado por las condiciones materiales de existencia³⁰, puesto que para nosotros está condicionado por ellas mas no determinísticamente. Lo que adoptamos de Hauser es que admite al pensamiento, a la mentalidad, como un factor para analizar el contexto en el que surge la obra de arte, puesto que es la posición desde la cual estamos planteando este estudio. “La idea a la que la sociología debe su posición clave es el descubrimiento de la posibilidad de que el pensamiento revista la forma de ideología”³¹.

Si bien para este autor la palabra ideología está inmersa en la postura mencionada, que consideramos superada, sí retomamos el concepto de ideología como mentalidad de un grupo de personas. La pintura de *vanitas* es reflejo del pensamiento de los neerlandeses, conformado por las ideas de Tomás de Kempis, Erasmo de Rotterdam y Juan Calvino³², pues el propio Hauser señala que:

Ganar claridad respecto a sí mismo, tener conciencia de las presuposiciones de nuestro ser, de nuestro pensar y nuestro querer, es la exigencia que se repite una y otra vez en [...] estas construcciones mentales [...] Los estudios sociológicos son sólo un medio para un fin, sólo el camino para un conocimiento más perfecto³³.

Elegimos también³⁴ su argumento acerca del carácter ideológico del pensamiento, que consiste en que las actitudes espirituales se mueven, desde un principio, en las categorías sociales y materiales del momento y de los intereses, aspiraciones y perspectivas vinculadas a aquellas, y no en que éstas se adecuan sólo posteriormente, externa e intencionadamente, a la situación económica y social³⁵.

Así, la premisa de que “Todo arte está condicionado socialmente, pero no todo en el arte es definible socialmente”³⁶ es la propuesta de la que partimos para tomar a este autor como fundamento teórico. La postura de Arnold Hauser nos parece acorde a nuestra visión sobre la preponderancia de los factores mental y económico en el desarrollo del arte neerlandés del siglo XVII, en particular en el surgimiento de la pintura de *vanitas*.

Para nosotros, Hauser expresa en estas líneas lo que nos proponemos al estudiar la expresión simbólica de los cuadros de *vanitas*: tomar en cuenta la sociedad en la que surgen, la mentalidad que les da origen y que les permite que sea captado su mensaje, sin dejar de lado

³⁰ Cfr. *Ibid.* 33.

³¹ *Ibid.* 31.

³² Permeadas también por las palabras del *Eclesiástes*.

³³ *Ibid.* 32.

³⁴ Con las debidas precauciones metodológicas respecto al materialismo histórico.

³⁵ Cfr. *Ibid.* 42.

³⁶ *Ibid.* 19.

la forma, estilo, en la que fueron realizadas. “Si no conocemos el fin que el artista ha perseguido con la realización de su obra, tendremos un acercamiento parcial a la misma”³⁷, fin que, de nuevo, se interrelaciona con el contexto particular (histórico, económico, político, filosófico, moral y religioso) que les da origen.

Por último, recurrimos también al planteamiento de Tzvetan Todorov, a quien podemos ubicar dentro de la vertiente de los estudios culturales, para quien es indispensable conocer el contexto histórico para no malinterpretar el sentido que el autor quería dar al cuadro. “Este sentido surge de la interpretación que hace el pintor de un tema que el espectador conoce de antemano”³⁸. La interpretación de una obra de arte implica una historia concreta que es indispensable conocer. Nosotros consideramos que los neerlandeses captaban el significado de una pintura de *vanitas*, puesto que la reflexión acerca del sentido trascendente de la vida era inherente a su mentalidad; y de allí que se preocuparan por pensar y elegir un sentido acorde a dicho fin, otorgando a las vanidades temporales su justo valor para no alejarse de la salvación eterna.

De esta manera, el tema no les era desconocido por haber sido tratado desde diversos ángulos dentro de su cultura pues, si bien es cierto que la temática flamenca se somete a lo real, a la representación fiel de las cosas que existen, no por ello deja de tener un valor, para nosotros, filosófico más que moral. Por eso, para conocerlo y entenderlo, es indispensable revisar el contexto en el que surgen este tipo de cuadros.

Para Todorov, las obras no reflejan directamente a la sociedad, aunque participan necesariamente de una ideología más o menos común, más o menos consciente, lo que nosotros llamamos mentalidad. Las obras no se reducen a ésta, pero no tenerla en cuenta equivaldría a pasar por alto las réplicas de uno de los interlocutores del diálogo artista-público.

Al referirse específicamente al arte neerlandés, este autor nos dice que, desde principios del siglo XIX, no se le ha dejado de relacionar con las circunstancias políticas y sociales. Así, el contenido del arte depende de elementos contextuales como la mentalidad nacional y la evolución cultural. Los autores que se dedicaron a analizar la pintura neerlandesa en ese siglo no se limitaron a considerarla producto de un pueblo, de un lugar y de un tiempo, sino que creen además que refleja fielmente el mundo que les rodeaba, por lo que a partir de estas representaciones pictóricas se puede hacer un análisis de corte sociológico a la obra de arte. Sin embargo, lo que Todorov propone y quiere destacar, y en eso coincidimos con él, es que esa fidelidad representativa que tantos elogios causó en el siglo XIX³⁹ no elimina la lección moral que contienen estas obras, pues en esa época se señalaba que “al parecer es tanto el realismo de la pintura, que en vano buscaríamos la menor lección moral. La única finalidad del cuadro es representar lo que hay”⁴⁰, destacando que los estudiosos del arte de ese siglo con-

³⁷ *Ibid.* 15.

³⁸ Tzvetan Todorov, *Elogio de lo cotidiano*, 16.

³⁹ Todorov menciona entre ellos a Hegel, Taine, Thoré-Bürger, y Fromentin.

⁴⁰ *Ibid.* 36.

sideraban que la escuela que se ha dedicado con mayor exclusividad al mundo real parece ser la que ha dado menos importancia al interés moral que pudiera estar implícito en la obra.

Al respecto, podríamos sugerir que esta idea nace de que en el siglo XIX se da una revalorización del mundo clásico⁴¹ en el que el hombre es el protagonista, el centro del mundo, por lo que es muy factible que no pudieran encontrar lecciones morales en objetos carentes de sujeto humano, como las naturalezas muertas neerlandesas en general y las pinturas de *vanitas* en particular.

Todorov señala que, en la primera mitad del siglo XX, se inician los estudios iconológicos que intentan corregir el olvido o la carencia de un estudio simbólico del arte, al observar que muchos elementos de la imagen evocaban para el pintor y para su público significados concretos, puesto que algunas de estas representaciones formaban parte de la memoria colectiva del público⁴². Sin embargo, este autor considera que se abusó de esta lectura simbólica o alegórica, reduciendo el estudio del arte únicamente a este aspecto de la obra, por lo que vino entonces la respuesta al regresar a plantear únicamente la dimensión realista de la obra, tal como hace Svetlana Alpers.

Actualmente, dice Todorov, el debate teórico del arte se formula en los siguientes términos: ¿relatos edificantes o fragmentos de vida?, ¿máscaras morales o espejos del mundo?, y al respecto se pregunta por qué plantearse dicotómicamente la lectura de la obra cuando ambas posturas analíticas se pueden abordar a la vez, pues el investigador no habría de desestimar el realismo por buscar la significación simbólica y viceversa; posición con la que estamos de acuerdo y que es la que utilizamos para este estudio, pues en el caso de las *vanitas* consideramos que admitir la presencia de un significado moral no reduce el placer que se siente al admirar la capacidad técnica de los neerlandeses para reproducir la realidad.

Estimamos que en las obras de arte neerlandesas el juicio filosófico, más que el simplemente moral, se insinúa a través de la representación realista del mundo que les rodea, a la vez que tenemos presente que la simbología de los diferentes objetos representados es multívoca, por lo que, para leer la obra de arte neerlandesa, para conocer su intencionalidad simbólica, tenemos que recurrir necesariamente al contexto en el que surge para comprender entonces la intencionalidad particular del autor.

Debido a lo anterior, consideramos que hay que leer cada uno de los objetos representados como parte de un todo intencional, que es el que nos da, al final, la intencionalidad representativa. Tenemos que tomar en cuenta tanto la forma como el fondo de la obra puesto que la sabiduría humana puede expresarse también a través de las formas artísticas. Por ello no basta con admirar la belleza de los cuadros, sino que debemos intentar descifrar el mensaje que nos lanzan o, cuando menos, rozar su secreto. En este sentido, pensamos que las *vanitas* neerlandesas, admirables desde el punto de vista técnico por su calidad representativa de la

⁴¹ De esta forma, en el arte surge el estilo neoclásico.

⁴² Cfr. *Ibid.* 37.

realidad, poseen un valor mucho mayor al hablar del sentido inmanente y trascendente de vida de los neerlandeses del siglo XVII.

Para Todorov, los significados que descubrimos en los cuadros neerlandeses tienen que ver con los valores morales, con lo que en los Países Bajos del siglo XVII se considera virtud o vicio⁴³. Nosotros vamos más allá al decir que su origen y significado tienen que ver no sólo con un planteamiento religioso, sino también con la conformación de toda una mentalidad en la que influyen varios tipos de ideas: espirituales, filosóficas y religiosas. De esta manera, las *vanitas* son tanto la expresión pictórica de las enseñanzas del Eclesiastés, por el gozo cotidiano de la vida al que invita el autor de este libro bíblico, como el reflejo de la reflexión acerca del verdadero sentido trascendente de la vida que propone Kempis, y del ejercicio continuo de las virtudes de la templanza y la humildad con las que nos proponen tanto Erasmo como Calvino, delinear el sentido de la vida, como el camino para alcanzar la gloria eterna.

Así, de acuerdo a lo planteado en estas páginas sobre la manera de abordar el análisis social de la obra de arte, en las que hicimos un recorrido muy general por las posturas teóricas que existen en nuestros días para analizar el arte en relación con la sociedad, consideramos que queda establecido el marco fundamental dentro del cual procedemos a analizar el significado simbólico de las *vanitas*, puesto que proponemos desarrollar nuestra investigación desde la perspectiva de los estudios culturales⁴⁴, ya que, a nuestro juicio, éstos ofrecen una visión transdisciplinaria que nos permite, como humanistas, analizar el fundamento filosófico del arte, además del histórico y cultural, no como teoría estética sino como parte del marco mental para la creación artística.

Tenemos que tener presente, en primer lugar, el contexto político, económico, social y cultural dentro del cual se desarrolla la idea de la que surge la pintura de los cuadros de *vanitas*, por lo que nos adentraremos en la historia del surgimiento de las llamadas Provincias Unidas neerlandesas y su proceso de independencia de la Corona española, ya que consideramos que incide en la creación y aceptación de este tipo específico de subgénero pictórico.

El siglo XVII neerlandés, conocido historiográficamente como el ‘siglo de oro’, es llamado así por el extraordinario desarrollo económico que alcanzan las Provincias Unidas, pese a los conflictos religiosos que enfrentaron y a la guerra independentista que libraron con España durante ochenta años para lograr su autonomía⁴⁵. Dado que es en este ámbito de bienestar que surge el subgénero pictórico de la *vanitas*, podemos decir, en términos generales, que fueron varios los factores que contribuyeron al éxito de las Provincias Unidas durante ese siglo:

⁴³ Cfr. *Ibid.* 43.

⁴⁴ Según nosotros, por una parte, no es factible realizar de manera exclusiva un estudio sociológico del arte puesto que, de acuerdo con su postulado teórico, necesitaríamos conocer estadísticamente el destino de las obras y las causas específicas por las cuales fueron adquiridas, cosa que nos resulta por el momento imposible, pero tampoco podemos ceñirnos a la vertiente de la historia social del arte ya que deja de lado el análisis formal y estético, que a nosotros nos parece sustancial para comprender la intencionalidad de este subgénero pictórico.

⁴⁵ Richard Van Dülmen, “Los inicios de la Europa moderna”, 349, 350.

1°. El político:

La república de las Provincias Unidas es única entre los demás sistemas europeos, cuando las monarquías eran la norma, y su Asamblea Nacional funcionó mejor llevada por una oligarquía burguesa que por una aristocracia terrateniente, pues estaban más conscientes de las necesidades legales del mercado y del comercio para su mejor funcionamiento, lo que mantenía el eslabón entre el Estado y la empresa. Además no podemos olvidar que este país enfrentó una de las guerras más largas para lograr su independencia, amén de que era contra el imperio más poderoso de Europa. Casi la primera mitad del siglo XVII, exceptuando la Tregua de los Doce Años, de 1609 a 1621, la pasó combatiendo al ejército español. Pese a los consabidos daños, la guerra también benefició a la república pues atrajo gran cantidad de personas, mano de obra, en muchos casos altamente calificada, y capitales que huían de los Países Bajos del sur y de las persecuciones religiosas dentro del propio imperio español. Al construir y establecer un marco jurídico que privilegiaba la economía sobre cualquier otro aspecto, las Provincias Unidas fueron capaces de enfrentar tan larga y costosa contienda y salir victoriosas de ella.

2°. El sociocultural:

Es interesante hacer notar que la sociedad neerlandesa estaba altamente urbanizada y alfabetizada, al contrario que el resto de Europa. El sistema de gildas era el centro de la vida urbana, reforzando la importancia del comercio al proteger a sus miembros de la competencia y estableciendo controles y estándares de calidad. La utilización de la riqueza excedente también difería de la del resto de Europa pues reinvertían el capital en nuevas empresas, incluido el comercio exterior, en lugar de adquirir tierras rurales y convertirse en terratenientes. Asimismo destaca la restricción⁴⁶ a destinar recursos a bienes suntuarios, lo que permitía aumentar el monto para la reinversión, sin por esto decir que los neerlandeses vivieran en la escasez, pues se permitían, con moderación, ciertos lujos, como la decoración de sus casas, en la que destaca el arte, principalmente el pictórico, que floreció durante ese siglo. En cuanto a la religión, ésta incide de una u otra forma en el comportamiento moral de una sociedad; aquí cabe destacar que, a pesar de estar inmersos en luchas de religión, finalmente se impuso la tolerancia, herencia del pensamiento de Erasmo, a fin de beneficiar al país en su conjunto. Al ser una sociedad abierta, favorecieron la llegada de creyentes de diversos cultos, que trajeron consigo su capital y experiencia, a un lugar donde no eran altamente perseguidos. Asimismo, el contexto geográfico los marca de una forma determinada pues, al estar orientados al mar por carecer de grandes extensiones de tierra, se volvieron expertos en asuntos y

⁴⁶ Aunque podría pensarse en principio que esta restricción es imputable de manera directa al calvinismo, nosotros vemos también, como ya mencionamos, la influencia del movimiento de 'devoción moderna', principalmente a través de Tomás de Kempis y del humanismo erasmiano.

negocios relacionados con el mismo. “En el dominio de los mares y en la conducción de la guerra naval reside la completa prosperidad de esta gente”⁴⁷, pues la ubicación de sus puertos los hacía el centro del comercio internacional, con lo cual estaban en contacto con diversas culturas y enfoques de vida.

3°. *El económico:*

Dados sus recursos marítimos —humanos y técnicos—, la república fue capaz de tomar ventaja del cada vez más creciente comercio ultramarino que caracterizó los siglos XVI y XVII, pudiendo negociar con los productos más diversos, incluidos los catalogados como bienes suntuarios, que dejaban grandes márgenes de ganancia. Las Provincias Unidas fueron en el ‘siglo de oro’ el principal centro exportador de dichas mercancías, a la vez que fundaron compañías comerciales para negociar con América, África y Asia. Esto, estimamos, indica que los neerlandeses del siglo XVII podían ser gravemente tentados por la gran oferta de vanidades que tenían a su disposición, de allí que los predicadores, moralistas y el Estado tuvieran especial cuidado de persuadir al ciudadano de cualquier denominación religiosa del peligro que éstas representaban para su felicidad y salvación eternas.

De la misma manera, resalta su espíritu empresarial; los neerlandeses no sólo eran excelentes comerciantes, sino que también añadían valor a esos bienes al desarrollar industrias especializadas para refinar los productos importados, así como el sistema financiero y bancario aparejado a ello. Los bancos de las Provincias Unidas ofrecían préstamos a las tasas más baratas de Europa, lo que redundaba en el desarrollo empresarial y el crecimiento económico de la república, que finalmente ayudó a financiar la larga guerra con España, aunque también acarreo burbujas financieras como la de los tulipanes de 1637⁴⁸.

Todos estos factores interrelacionados contribuyeron a que se diera este ‘siglo de oro’ de las Provincias Unidas.

Cabe aclarar que nosotros nos enfocaremos, dado nuestro tema de estudio, en estos factores únicamente desde la óptica de las vanidades terrenas y el sentido trascendente de la vida, para después proceder a comprender la mentalidad neerlandesa relacionada con las obras de *vanitas* surgidas y apreciadas en este siglo, por medio del análisis del pensamiento espiritual, moral, filosófico y religioso que priva en estos hombres, derivado, como planteamos, de las ideas vertidas en el *Eclesiastés*, de las meditaciones de Tomás de Kempis, de las reflexiones de Erasmo de Rotterdam y de la propuesta de Juan Calvino.

⁴⁷ Rowena Hammal, “The unpredictable past. Dutch tiger: the booming economy of the Dutch Republic” en *History Review* (December 2008), 18. [traducción propia]. A partir de este pie de página, la traducción al español de todas las demás citas en idioma extranjero que se encuentran referenciadas en esta investigación son mías.

⁴⁸ P. J. Rietbergen, *A Short History of the Netherlands* (s/c, The Netherlands: Bekking & Blitz Uitgevers b.v., 2011), 51-61.

I.1. El contexto político-económico y socio-cultural del que surge la representación de la *vanitas*

*Permite que aquellos que tienen abundancia
recuerden que están rodeados de espinas,
y concédeles puedan cuidarse de
no ser lastimados por ellas.*

JUAN CALVINO

Las pinturas de *vanitas* aparecen en las Provincias Unidas en la segunda década del siglo XVII, una vez que concluye la llamada Tregua de los Doce Años firmada con España. Sin embargo, para entender la mentalidad de los creadores y los consumidores de este subgénero pictórico consideramos preciso remontarnos casi dos siglos atrás, pues su concepción está ligada al proceso de independencia que llevaron a cabo las Provincias Unidas con respecto al imperio español.

Por lo anterior, intentaremos comprender el proceso histórico haciendo un recorrido que contemple los factores políticos, económicos, sociales y culturales, que incidieron en la población neerlandesa de ese tiempo, es decir, el contexto, ya que consideramos que los llevan a configurar una manera particular de ver el mundo. Como destaca Ernst Cassirer, estudiar la historia es comprender la vida humana, pues la historia considera todas las obras del hombre y todas sus acciones como resultantes de su vida, por lo que el estudio de los acontecimientos históricos permite comprender y sentir la vida de donde surgieron. El hombre no puede vivir su vida sin expresarla y dichas expresiones son el testimonio de una tendencia fundamental⁴⁹. Para nosotros, las *vanitas* son una de esas expresiones de la mentalidad particular de los neerlandeses, por lo que para interpretarlas, para conocer su significado, hay que recurrir a la historia del pueblo del que surgen.

Si bien las pinturas de *vanitas* se originaron en el siglo XVII, tenemos que partir de los siglos XV y XVI, cuando comienza a germinar la separación de las provincias que componían los llamados Países Bajos, que formaban parte del ducado borgoñón del imperio español, ya que correspondían a la herencia que recibe Carlos I de Habsburgo al ascender al trono, pues, desde nuestro punto de vista, las circunstancias que rodean dicho movimiento separatista están relacionadas con el mensaje pictórico que contienen las *vanitas*, ya que configuraron una forma específica de ser y hacer de los neerlandeses de ese tiempo.

Para un acercamiento a este contexto, nos limitamos a enfatizar los momentos clave de la historia de los Países Bajos durante los siglos XV, XVI y XVII, que inciden en la idiosincrasia de los neerlandeses, y que nos ayudarán a entender el propósito de las *vanitas*, y el significado que pensamos contienen para sus espectadores.

⁴⁹ Cfr. Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*, 270.

Cabe recordar que, para el siglo xv, la región neerlandesa estaba conformada por diversos principados y ducados, que por intereses económicos se habían unido al ducado de Borgoña sin menoscabo de sus prerrogativas como ciudades independientes, ya que Felipe el Bueno, duque de Borgoña, había respetado sus instituciones políticas y los privilegios de sus potentados, conformándose los Países Bajos como un territorio independiente en el ámbito político, financiero y legislativo. Esto ya nos ofrece una idea de la mentalidad autónoma de los neerlandeses, que se asumían a sí mismos independientemente de la corona a la que se hubieran anexionado, ya fuera por conveniencia propia, conquista, herencia o unión dinástica, y que repercutirá más adelante cuando, a fines del siglo xvi, deciden conformar una república soberana, movimiento que, como afirma Richard Van Dülmen:

Fue esencialmente el levantamiento de un sector dirigente, compuesto por los nobles y burgueses de la región y apoyado por el pueblo y los calvinistas, contra el sometimiento al absolutismo español, en el que influyeron tanto las crisis sociales como económicas, del mismo modo que las implicaciones internacionales determinaron en gran medida tanto la marcha como el éxito del conflicto⁵⁰.

Cabe destacar que las diecisiete provincias que conformaban el territorio eran lingüística, económica y socialmente diversas. Su nombre colectivo, Países Bajos, viene a sustituir “aproximadamente a mediados del siglo xvi, el embarazoso e inimaginativo título *les pays de pardeca*”⁵¹; ya que cada una de ellas tenía sus instituciones políticas y legales separadas, e insistían en que los propios lugareños ocuparan los empleos oficiales, e incluso podían pelear entre sí si creían que sus intereses eran afectados por alguna de las otras provincias. Sin embargo, ya desde el siglo anterior aparece entre ellas un fuerte e innegable sentido de unidad hacia la comunidad neerlandesa que conforman, sentido que entienden superior al sentido de lealtad hacia el soberano común que por anexión, matrimonio o herencia les correspondía⁵². Este sentido identitario autonomista les hace sentirse orgullosos de sí mismos y de sus logros, lo que reflejan en gozar los bienes que han adquirido por sí mismos.

⁵⁰ Richard Van Dülmen, “Los inicios de la Europa moderna”, 344.

⁵¹ H. G. Koenigsberger y George L. Mosse, *Europa en el siglo xvi*, trad. Juan García-Puente (Madrid: Aguilar, 1974), 224.

⁵² Para su historia posterior, fueron de mayor importancia las repercusiones que tuvieron para los Países Bajos el matrimonio entre María de Borgoña con Maximiliano de Austria, ya que, fascinado por el mar, la política de Maximiliano estuvo dominada, no por sus estados patrimoniales austriacos sino por los Países Bajos. A fin de estrechar la relación con Castilla, se concerta en 1496 el matrimonio de Juana de Castilla, heredera de las coronas de Castilla y Aragón por ser hija de Isabel y Fernando, y Felipe el Hermoso, heredero de Maximiliano. En el año 1500 nace en Gante el futuro emperador Carlos I de España, V de Alemania, que vendría a ser el heredero más rico de Europa, pues para 1520 concentra en su persona la herencia de cuatro dinastías: de su abuelo paterno, Maximiliano de Austria, heredó los territorios centroeuropeos de Austria y los derechos del imperio; de su abuela paterna María de Borgoña, los Países Bajos; de su abuelo materno Fernando, los reinos de Aragón, Sicilia y Nápoles; y de su abuela materna Isabel, la corona de Castilla, Canarias y el nuevo mundo descubierto. Para mayor información al respecto Cfr. P. J. Rietbergen, *A Short History of the Netherlands*, 51-52.

Ya en el siglo XVI, los Países Bajos son la tercera potencia económica europea cuya importancia se debía al impulso comercial portuario⁵³. Hacia finales del siglo, en la nueva economía europea, España tiene su riqueza en las colonias, Francia labra la suya en la industria, Inglaterra funda su prosperidad en su flota marítima, mientras que los Países Bajos se convierten en gran mercado de tráfico internacional, debido únicamente al impulso e interés de sus habitantes.

Carlos V, con una ideología imperialista y siguiendo la política de los duques de Borgoña, contraria a la que había aplicado inicialmente Felipe el Bueno en el siglo XV, como señalan H. G. Koenigsberger y George L. Mosse: “En 1500 los duques de Borgoña ya habían reducido grandemente las libertades de las ciudades neerlandesas”⁵⁴, dotó a los Países Bajos de organismos para el gobierno central, representado por tres consejos: el privado, el de hacienda y el de Estado y, para acabar con la autonomía de los principados, dividió la región en cuatro jurisdicciones financieras dependientes de los tribunales de cuentas de Lille, Bruselas, La Haya y Güeldres. Sin embargo, cosa notable, dejó intactos los privilegios de los Estados Generales creados en 1463, cuyos diputados, elegidos por los diferentes principados, continuaron votando los impuestos. Los Países Bajos ampararon las instituciones centralizadas en las libertades parlamentarias espontáneamente constituidas en el siglo XV y, de este modo, el liberalismo económico se alinea con la libertad política. Lo anterior para nosotros es otro indicio de la mentalidad independentista neerlandesa, ya que frente a Carlos V, representante de la centralización política, las comunidades de los Países Bajos representaban la libertad económica y la autonomía financiera, por lo que sus comunidades defendían la autonomía urbana, la política de monopolios y la política corporativa, a base del intervencionismo social y de privilegios comunales; el interés por el bienestar económico es el que fundamenta sus acciones⁵⁵, bienestar que se traduce en la adquisición de objetos suntuarios y placenteros y que podemos constatar a través de su representación en distintas manifestaciones artísticas neerlandesas, como las *vanitas*.

⁵³ Amberes, contrariamente a Brujas, Venecia y Londres, era un puerto franco, los negocios se trataban libremente y sin intervención de corredores locales y los extranjeros traficaban con la misma libertad que los propios ciudadanos. De este modo, el comercio logró adquirir rápidamente carácter cosmopolita y Amberes se convirtió en el centro de las finanzas, mientras que el mismo liberalismo económico creó la prosperidad de las provincias de Holanda y de Zelanda. La navegación, al acaparar el comercio de cereales del Báltico, hizo de Amsterdam, a partir de mediados del siglo XVI, el gran mercado internacional de trigo del norte. Los Países Bajos e Inglaterra tratan de imponerse por medio del comercio y la navegación a los mercados extranjeros y apelarán a la iniciativa individual y al liberalismo económico para su crecimiento. Así, el liberalismo de Amberes triunfaba en los Países Bajos sobre el proteccionismo de otros puertos. Cfr. Richard Van Dülmen, “Los inicios de la Europa moderna”, 16-82.

⁵⁴ H. G. Koenigsberger y George L. Mosse, *Europa en el siglo XVI*, 74.

⁵⁵ Como señalamos anteriormente, los Países Bajos no eran un territorio cerrado sino que estaban conformados por una federación de señoríos y ciudades independientes que no estaban unidos en ese momento más que por la misma dominación española. En tiempos de Carlos V eran una de las zonas más pobladas de Europa, con una floreciente industria textil, una productiva red comercial internacional y prósperas ciudades, donde la riqueza se acumulaba sobre todo en el sector de comerciantes nobles y grandes campesinos.

La mentalidad economicista y pre-nacionalista, las transformaciones tecnológicas por ellos desarrolladas, tanto en la agricultura como en la industria, y la insatisfacción social por pertenecer a una Corona que no sentían suya y que les oprime fiscal y monetariamente se añaden a que, en 1520, Carlos V decide llevar los tribunales de la Inquisición a los Países Bajos con el fin de contener la penetración de las ideas reformadas, pues, como señalan Ruggiero Romano y Darío Antiseri, “en ningún otro país de Europa se convierte la religión en instrumento del poder principesco de un modo más acusado que en el vasto reino ibérico...”⁵⁶. Se promulgaron edictos ordenando a los tribunales laicos que condenaran a muerte a quienes discutieran sobre asuntos de fe sin ser teólogos, en una región donde la libertad, incluyendo la de expresión, era un bien muypreciado. Los primeros mártires de esta decisión fueron dos agustinos de Amberes quemados en Bruselas. En los Países Bajos del norte, la Reforma, por razones más políticas que evangélicas, adquiría cada vez más adeptos entre el pueblo, los religiosos y los humanistas, que se van adscribiendo poco a poco a las ideas calvinistas pues, como señala Geoffrey Parker “la amenaza del enemigo católico hizo del anticatolicismo el cemento que mantuvo unidos a los estados protestantes”⁵⁷.

No obstante, resulta interesante destacar que, mientras Carlos V respetó los viejos derechos y libertades de los Países Bajos, no hubo una protesta fuerte ni, en general, una resistencia importante en contra de la represión del movimiento reformador ni de las medidas cada vez más absolutistas de la dominación española. Nosotros consideramos que, ante todo, los neerlandeses situaban la libertad en la gestión financiera y gubernamental, que es uno de los factores fundamentales de la mentalidad neerlandesa y de las acciones que tomaron para defenderla, por lo que los problemas religiosos fueron secundarios en tanto no afectaran dicha autonomía.

Con el tiempo, la prosperidad de Amberes, ciudad organizada con arreglo a los principios revolucionarios de libre cambio y de la libertad absoluta en los negocios, contrasta con la profunda crisis que pesaba sobre Brujas y Gante, fieles ambas a las viejas teorías esperanzadas en el retorno de su antigua prosperidad por medio del restablecimiento de las redes económicas y políticas que, en tiempos de la economía urbana, habían sido el origen de su florecimiento. Esta crisis culminó con la sublevación de Gante de 1530 contra Carlos V, que curiosamente era su ciudad natal. La lucha fue desesperada, porque las comunidades no disponían de medios financieros y militares comparables a las de los soberanos. Gante sucumbió y, ante la indiferencia general, algunas de las comunidades de los Países Bajos perdían, con su prestigio, la posición dominante que habían tenido en el territorio. En adelante los regidores, elegidos anteriormente por el pueblo, fueron nombrados por el soberano y el régimen de las comunidades quedaba barrido. El estatuto político de todas las provincias se manejaba ahora bajo la autoridad del rey. Esta situación comienza a cohesionar a los habi-

⁵⁶ Ruggiero Romano y Darío Antiseri, “Los fundamentos del mundo moderno”, 198.

⁵⁷ Geoffrey Parker, *El éxito nunca es definitivo*, 223.

tantes de los Países Bajos, frente a las medidas que toma el imperio español⁵⁸, viendo a España como el enemigo, con todo y la religión a la que representa.

En 1556 Carlos V entrega a Felipe II, su hijo, el trono, entre cuyos territorios destacan los Países Bajos; éste se apresta a restaurar la unidad de su imperio, para lo cual toma como bandera la defensa de la fe católica, sin embargo, cabe tener en cuenta que si España toma parte en las luchas de corte religioso, lo hace “ante todo, por razones de hegemonía político-económica”⁵⁹, como bien señalan Ruggiero Romano y Darío Antiseri.

Para empezar, rechaza los acuerdos de la Paz de Augsburgo, firmados por su padre en 1555, donde se establecía la libertad de culto para los príncipes alemanes, que podían escoger sólo entre el catolicismo y el luteranismo, estipulándose asimismo el principio de *cuius regio eius religio*, con el que se obligaba a los súbditos a profesar el credo que hubieran elegido sus príncipes.

Con el advenimiento de Felipe II comienzan en los Países Bajos grandes disturbios. Para 1564, la presencia de las tropas españolas en el territorio con objeto de hacer frente al protestantismo, los nuevos impuestos y, por consiguiente, la merma en los recursos obtenidos sin ninguna ayuda por parte del imperio que los reclama, incidieron en un descontento popular de tipo económico al que hay que sumar el descontento aristocrático de tipo político, ambos atizados por el conflicto religioso. Los Estados Generales habían adoptado una actitud hostil negando al rey el pago de los impuestos que reclamaba como contribución a la guerra que había iniciado contra Francia y, más aún, solicitando la evacuación del territorio de los tercios hispanos.

Durante el siglo XVI, los gobernantes habsburgueses en los Países Bajos empleaban como pretexto cualquier rebelión, incluso cualquier motín por hambre, para eliminar los últimos vestigios del gobierno popular medieval, la participación de los gremios en el gobierno de su ciudad. Un aspecto de la rebelión de los Países Bajos contra Felipe II fue el intento de las ciudades para revertir esa tendencia y recuperar algunas de sus antiguas libertades⁶⁰.

Bien podría decirse que los Países Bajos realmente nunca fueron españoles más que de nombre. Una región libre, con sus franquicias, sus garantías políticas y sus privilegios monetarios; y que, no obstante, sigue siendo más rural de lo que generalmente se cree, de ahí que conservara una poderosa aristocracia: la casa de Orange, la de Montmercy o la de Egmont, que Fernand Braudel cataloga como “esta aristocracia altiva, orgullosa de sus privilegios, y de sus intereses, deseosa de gobernar...”⁶¹. De esta forma, hay que distinguir las diversas corrientes que agitaban a los Países Bajos: había una agitación popular, religiosa y social, y una agitación aristocrática, que era esencialmente política y económica.

⁵⁸ Cfr. Israel, Jonathan I. *The dutch republic*, 63-64.

⁵⁹ Ruggiero Romano y Darío Antiseri, “Los fundamentos del mundo moderno”, 211.

⁶⁰ H. G. Koenigsberger y George L. Mosse, *Europa en el siglo XVI*, 74.

⁶¹ Fernand Braudel, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, (México: FCE, 1976), 518.

A la vez, debido a las persecuciones religiosas en el resto del continente, muchos protestantes, luteranos y calvinistas, se establecen en las provincias del norte de los Países Bajos, pues allí no se les perseguía ni condenaba pese a ser territorio español, ya que, además de que las autoridades locales consideraban que las diferencias religiosas no resultaban un problema real para sus actividades económicas, sentían que la persecución religiosa llevada a cabo por el gobierno central minaba su propia autoridad local, por lo que desde 1553 no hubo herejes condenados a la hoguera ni a la pena capital, y estos protestantes, principalmente los calvinistas, pronto se organizaron reclutando seguidores entre todas las clases sociales, convirtiéndose en una fuerza de importancia entre la población neerlandesa⁶². Así, es de destacar el apoyo que el calvinismo presta a la población neerlandesa en su enfrentamiento al poder proveniente de España pues “el calvinismo, con sus teorías del derecho a la resistencia y la soberanía popular, reforzaba los movimientos de oposición estamentales.”⁶³. Para nosotros, ésta es otra muestra de su mentalidad, ya que los neerlandeses se adscriben al protestantismo de corte calvinista, más por intereses políticos y económicos que por motivos religiosos; buscan defender su libertad de gestión por encima de todo, autonomía de la que se sienten orgullosos y que reflejan en el goce de los bienes terrenos de los que pueden disponer gracias al comercio.

En agosto de 1566 hubo una sublevación popular iconoclasta que condujo al saqueo de iglesias y a la destrucción de imágenes sagradas, propagándose con vertiginosa rapidez por todo el territorio. Cuatrocientas iglesias católicas fueron destruidas, principalmente debido a que se les relacionaba con el gobierno represivo español, del que querían liberarse, aunque también, en menor medida, para preparar los templos para el culto calvinista pues hay que destacar que el calvinismo se había difundido ampliamente en la región a partir de 1550, siendo la rama protestante de mayor aceptación en la región, y no admitía las imágenes sagradas⁶⁴.

Pese a la habilidad de Margarita de Parma, gobernadora de los Países Bajos y medio hermana de Felipe II, que para restablecer el orden en el territorio había comprometido la defensa del catolicismo, a la que estaba resuelto el rey, pues había aceptado, aunque de forma esbozada, el culto reformista prevaleciente, principalmente calvinista, allí donde ya se practicaba antes de los sucesos de agosto. La concesión era grave pues, en España, Felipe II se mostraba hostil a toda concesión real contraria al restablecimiento del catolicismo. El rey estaba firmemente decidido a emplear en el norte de sus territorios la remozada fuerza del imperio hispánico con grandes dotes de intransigencia e incomprensión; quería encerrar en sí misma y bajo su autoridad a una región que vivía ya del mundo entero y que era además imprescindible para la vida económica y comercial de Europa⁶⁵. En 1566 Felipe II envió una carta al embajador en

⁶² Cfr. P. J. Rietbergen, *A short history of the Netherlands*, 73-74.

⁶³ Richard Van Dülmen, “Los inicios de la Europa moderna”, 346.

⁶⁴ Cfr., P. J. Rietbergen, *A short history of the Netherlands*, 68.

⁶⁵ Felipe II trató, entre otras cosas, de darle una organización religiosa aparte, autónoma, como intenta al crear los nuevos obispados; o al tratar de oponerse a que sus estudiantes vayan a estudiar a París, por no citar más que

Roma para que le dijera al papa que, antes de sufrir la menor quiebra religiosa dentro de su territorio, prefería perder la vida, “porque yo ni pienso ni quiero ser señor de herejes”⁶⁶.

Para 1567 el rey decide realizar la más gigantesca operación de transporte de tropas que se había visto hasta entonces, y envía al duque de Alba con el objeto de acabar con el conflicto religioso que amenazaba con disminuir su territorio y, por ende, su poder. H. G. Koenigsberger y George L. Mosse dicen que “para Felipe II, por consiguiente, la defensa de la Iglesia y la razón de Estado española tendían a ser una misma cosa”⁶⁷. A su llegada a Bruselas, el duque de Alba implantó un régimen de terror; constituye un consejo llamado de Tumultos que en unos cuantos meses condena a cerca de 8,000 rebeldes a la hoguera o al patíbulo, además de elevar los impuestos con el fin de satisfacer la creciente demanda de recursos monetarios de España. La guerra terrestre fue ganada por el duque sin disputa hasta 1572, mientras que la guerra del mar fue, a partir de 1568, una lucha apretada, dura y decisiva entre españoles y neerlandeses calvinistas.

El duque de Alba mandó decapitar a los condes de Egmont y de Horn, acusados de haber presentado una petición de libertad de conciencia en nombre de la nobleza belga; al mismo tiempo y para afirmar su absolutismo, ya que Margarita de Parma había dimitido, implanta altos gravámenes españoles sin consultar a los Estados Generales que, obtusamente, servirían para pagar a los propios soldados españoles que los reprimían.

A pesar del régimen de terror implantado, la nobleza feudal, los burgueses y la población calvinista se unieron oponiendo un frente de resistencia común a partir de 1569. Nuevamente vemos aquí otra de las manifestaciones de la mentalidad neerlandesa: el incuestionable derecho que sentían tener para manejar la política y la economía de sus territorios, de gozar plenamente de los beneficios económicos que generaban, sin rendir tributo de ninguna especie a un soberano al que no le importaban más que para satisfacer la demanda creciente de recursos del reino. Es 1572 un año crítico; los llamados mendigos del mar, piratas neerlandeses bajo el auspicio de Guillermo de Orange, conocido como el Taciturno, toman el puerto de Brielle, en la desembocadura del Mossa, pues dejaron de contar con los puertos ingleses como base para sus operaciones, lo que los obligó a buscar en su propio territorio los puertos que necesitaban y que, coincidentemente, vieron que les serían estratégicos en su lucha contra el dominio de España.

La sublevación se extiende entonces por todo el norte y el este de los Países Bajos⁶⁸. Al frente de ésta se puso Guillermo el Taciturno, gobernador de los territorios de Holanda y Ze-

alguna de las medidas vanas y absurdas a las que recurrió.

⁶⁶ Vicente Palacio A., *Manual de historia universal*, tomo IV, (s/c: Espasa-Calpe, 1970), 220.

⁶⁷ H.G. Koenigsberger y George L. Mosse, *Europa en el siglo XVI*, 256.

⁶⁸ De esta forma, se pone en ejecución el plan Orange convenido con Francia para la invasión del territorio por tierra desde el sur. El duque de Alba se enfrenta de pronto con una terrible sublevación general que recibe ayuda del exterior. Tanto Francia como Inglaterra querían dar ayuda a los rebeldes neerlandeses y también Cosme de Médicis ofrece su ayuda, si bien todo este auxilio se encaminaba a satisfacer particulares ambiciones, pues pensaban repartirse entre ellos el codiciado territorio de los Países Bajos a fin de controlar el comercio internacional europeo.

landa, quien proclama la República y confisca los patrimonios eclesiásticos católicos a fin de proporcionarse recursos. Percatándose al fin del peligro, Felipe II releva al duque de Alba y envía primero a Luis de Requesens en tanto espera la llegada de Juan de Austria; pero es demasiado tarde, los estados del Brabante reclutan ya tropas y preparan abiertamente la resistencia contra los españoles. Las provincias de Holanda y Zelanda declaran en Delft su federación bajo la soberanía provisional de Guillermo de Orange y la exclusión de toda confesión religiosa contraria al calvinismo, y hacen un llamamiento a las otras provincias a que se unan a ellas⁶⁹.

Es de destacar que hasta esa fecha los insurrectos habían negado sumisión a las órdenes del rey, pero no se habían proclamado contra la soberanía de Felipe II, mientras que ahora sí lo hacen. Como señala Richard van Dülmen, “aun cuando la República no era en un principio el objetivo, sí fue resultado de la revolución”⁷⁰.

El 8 de noviembre de 1576 los estados católicos del sur firmaron con los calvinistas del norte la llamada pacificación de Gante, que exigía la salida de las tropas extranjeras y su remplazo por milicias locales. Don Juan de Austria tuvo que aceptar los hechos; las tropas españolas evacúan las provincias. Pero Guillermo de Orange no se somete. La proclamación de la República calvinista de la provincia de Holanda y la insurrección a cuyo frente se habían puesto los Estados Generales llevaron a una acción conjunta. Los Estados Generales, congregados espontáneamente en Bruselas, proclamaron asumir el puesto del soberano, siendo su primera resolución abolir la Inquisición y proclamar la libertad de conciencia. De esta forma, se habían unido todos los habitantes de los Países Bajos, católicos y protestantes, para defender conjuntamente sus libertades contra el rey de España.

El pueblo se apoderó del gobierno de las ciudades y constituyó un comité revolucionario en Bruselas donde entraba después triunfante Guillermo de Orange. Sin embargo, la nobleza y las gentes acaudaladas se acobardaron rememorando en aquellos actos los excesos de la revuelta iconoclasta. Las comarcas donde las ciudades jugaban un papel menos importante, y, por ende, tenían menos intereses autónomos, como en Flandes, se unieron bajo la dirección de la nobleza, en gran parte extranjera, y por la Unión de Arrás de 1579 se declararon dispuestos a obedecer a Felipe II, cuyos tercios al mando de Alejandro Farnesio acudían en su ayuda. En la liga de Arrás se unen Artois, Henao, Lille, Douai y Orchies, regiones católicas y de lengua francesa. Por el contrario, Flandes, Brabante, Holanda y Zelanda respondieron con la Unión de Utrecht que rompió definitivamente con el rey de España. El 25 enero de 1579 los territorios que conformaban esta unión adoptan la denominación de República de las Provincias Unidas y proclaman su independencia. En 1580 Guillermo de Orange afirmó el principio de la soberanía nacional. Las provincias

⁶⁹ Cfr., Richard van Dülmen, “Los inicios de la Europa moderna”, 347-349.

⁷⁰ *Ibid.* 350.

neerlandesas, desde aquel entonces, formaron un estado distinto⁷¹. Era la primera vez desde la proclamación de la independencia de los cantones suizos que una nación se organizaba por sí misma, atreviéndose a separarse del imperio más rico del momento: España. Había podido más el sentido de autonomía y los intereses económicos que el riesgo a enfrentar a la potencia del momento. En 1581, el Acta de La Haya selló la conjunción de las provincias sublevadas y creó sus propios Estados Generales⁷².

Así, estimamos que la libertad religiosa puede verse más como un motivo secundario y mejor como un pretexto que como un elemento fundamental para la separación, pues desde las ideas humanistas prevalecientes en la región se hablaba de la tolerancia religiosa, proclamada como una de las tesis fundamentales de Erasmo de Rotterdam, a fin de no impedir el crecimiento económico, asunto que, consideramos, era el que en verdad les interesaba.

Pero España no admitía esta independencia y continuó la lucha. En 1607, la marina española, bajo el reinado de Felipe III, fue batida por la marina de las Provincias Unidas en Gibraltar, obligando a España a firmar en 1609 la Tregua de los Doce Años, que reconocía el derecho de las Provincias Unidas de negociar con las Indias españolas. De esta forma, como destaca Jaques Pirenne, “Los mercaderes holandeses habían quebrado la potencia del rey de España, la mayor que entonces existía en el mundo”⁷³. Esta paz no solo consagraba la emancipación política de la nación, sino que al abrir al comercio neerlandés las colonias hispánicas les garantizaba una rápida y prodigiosa prosperidad: el siglo de oro neerlandés.

Sin embargo, ante la corriente de absolutismo monárquico que atraviesa Europa en ese tiempo, Mauricio de Nassau va a intentar el derrocamiento de la República de las Provincias Unidas para formar en su lugar un estado monárquico bajo la dinastía de los Orange. Pero, frente al poder político y militar de Nassau está la potencia burguesa del capitalismo liberal y republicano, que era el que finalmente sustentaba a la nación. Así, liberada de enfrentamientos con el exterior por la tregua firmada, la República se ve envuelta en una lucha interna que adopta el aspecto de guerra civil. Finalmente, se busca una transacción; en tanto que los Estados Generales conservan la plena dirección de los asuntos económicos y la administración interna, el estatúder⁷⁴ se hace con el mando de las fuerzas militares y toma las rien-

⁷¹ En cada provincia, y para ocupar el puesto del antiguo gobernador real, los estados generales eligieron un pensionario, entre los cuales el de Holanda asumió el papel preponderante, en tanto que Guillermo de Orange, que antes había sido gobernador de las provincias de Holanda y Zelanda, y que se puso al frente de los insurrectos, era mantenido en calidad de estatúder como jefe de estado.

⁷² En el seno de estos Estados generales los cuerpos provinciales, dotados de votos, estaban representados por sus diputados. La República, desde entonces, tomaba la forma orgánica de una república federal directamente surgida de la antigua autonomía de los principados medievales de la época de Felipe el Bueno. Las siete provincias sublevadas, que en un principio fueron Holanda, Zelanda, Utrecht, Güeldres, Frisia, Overisel y Groninga, aunque después Güeldres se pasó al lado del rey de España, se habían agrupado como repúblicas soberanas y en el seno de cada uno de los estamentos sociales establecían poderes gubernamentales que suplantaban al poder real.

⁷³ Jaques Pirenne, *Historia universal*, tomo III, trad. Julio López (México: Editorial Cumbre, 1983), 111.

⁷⁴ Término neerlandés que significa lugarteniente. Rango que tenía la función de dirigir la política y la milicia del territorio.

das del poder ejecutivo manteniendo incólume la fuerza del Estado, y con la burguesía, que proveía el capital, estos tres poderes pondrán a la República en condiciones de resistir victoriosamente a la monarquía absolutista española en 1621, cuando, una vez concluida la Tregua de los Doce Años, Felipe IV de España reinicia la guerra contra las Provincias Unidas, considerándolas rebeldes y tratando de reducirlas al rango de provincia española, como estaban los Países Bajos del sur. Estaba decidido a imponer la potencia española y la unidad católica en la región de los Países Bajos. Las Provincias Unidas se enfrentan a la guerra, mientras que el resto de Europa se ve envuelto en la guerra de los Treinta años, en la que también participa España.

En la República de las Provincias Unidas se establece un gobierno mancomunado en el que el estatúder, siempre de la casa de Orange, se encargará de la dirección de la guerra, mientras que los Estados Generales sostendrían las audaces iniciativas de las compañías marítimas y de los hombres de negocios que permitirían financiarla, pues al tener nuevamente el bloqueo español de su comercio marítimo, muchas industrias y negocios relacionados sufrieron una crisis económica aunada a una social por la plaga que azotó las principales ciudades, matando, entre 1624 y 1625, a 30,973 neerlandeses⁷⁵, a ello se añadió una de corte político entre las distintas facciones que apoyaban o rechazaban un costoso tratado de paz con España para resolver de una vez el asunto, y un enfrentamiento religioso entre los mismos calvinistas por el grado de implantación ortodoxa de sus presupuestos espirituales, que afectaban también la tolerancia religiosa hacia otras denominaciones. A finales de la década de los veinte la armada neerlandesa fue mostrándose superior a la española; asimismo se fue imponiendo poco a poco la idea de la tolerancia religiosa: “A partir de los años 1630 la mayoría de los regentes se inclinaban hacia una política de tolerancia”⁷⁶, liberando así la tensión para enfocarse a recuperar la economía, según nosotros, el verdadero objetivo de la lucha independentista de España, cuestión que se va logrando en la segunda mitad de la década de los treinta, para entonces volver a gozar de la época dorada del siglo XVII, interrumpida por la reanudación de la guerra con España.

Otra manera de observar la mentalidad neerlandesa, donde la economía priva sobre lo demás, situación que veremos representada en las pinturas de *vanitas*, es que cuando la revolución constituyó la República de las Provincias Unidas éstas eran una federación de principados dominados y gobernados por la burguesía negociante. No existía más potencia que la del dinero, a la que se supeditaba el poder político a fin de establecer las reglas de acción que les permitieran seguir creciendo: así, el poder económico recibió el apoyo del Estado para realizar negocios, obtener monopolios y hacerse proteger por las fuerzas navales de la República⁷⁷. De esta manera, sin ninguna ayuda financiera del Estado, la industria de las

⁷⁵ Cfr. Jonathan I. Israel, *The dutch republic*, tabla 32, 625.

⁷⁶ *Ibid.* 637.

⁷⁷ La concentración de capitales se llevó a efecto por sociedades de acciones que emitieron títulos tanto en el país,

Provincias Unidas llegó a ser la más floreciente de Europa. Las finanzas privadas administradas por la banca de Amsterdam fueron para la burguesía de la República un valioso instrumento de poder económico, pues encontró en la concesión de créditos a los estados extranjeros una nueva fuente de beneficios⁷⁸. Combinando el parlamentarismo con el poder personal, las Provincias Unidas crean un sistema de gobierno que contribuye a forjar su grandeza.

En 1647, España firma en Münster una paz separada con las Provincias Unidas con objeto de concentrar sus fuerzas contra Francia en la guerra de los Treinta años. Con este tratado, España reconoció definitivamente la independencia de las Provincias Unidas⁷⁹. La paz de Münster equivalía a un gran triunfo para las Provincias Unidas, ya que no sólo se reconocía su supremacía marítima, sino que, al cerrarse el Escalda y hacer de Amberes un centro inactivo, se revalorizaba todavía más la situación de Amsterdam, que se erigía ahora como única heredera del antiguo esplendor económico de Flandes. Para España, el territorio de los Países Bajos del sur era solamente una ruta de tránsito, quedando reducida a un espacio que podría ser utilizado como moneda de pago en caso de una futura derrota. En mayo de 1648 se firma en La Haya el tratado que reconocía la independencia y plena soberanía del Estado de las Provincias Unidas, ratificadas luego en el tratado de Westfalia. Sin embargo, la tolerancia religiosa y libertad de culto no fue total para sus habitantes, pues por el momento la fe católica fue relegada a practicarse en privado, aun cuando los católicos eran, como estiman H. G. Koenigsberger y George L. Mosse, “cerca de la mitad de la po-

como en el extranjero, los financieros que administraban dichas compañías eran los mismos que ejercían influencia preponderante en los Estados Generales y quienes lograron que las sociedades comerciales disfrutaran de poderes soberanos en las colonias que fundaban. Por ello, lejos de confiscar las fortunas de los particulares como sucedió en España para hacerse de recursos, el Estado puso sus energías e influencia a disposición de los hombres de negocios. Los beneficios obtenidos por las compañías, repartidos entre los accionistas, enriquecían a toda la población y, concentrados de nuevo por la banca de Amsterdam, sirvieron de base para la organización del crédito que, a su vez, fomentaba la iniciativa privada.

⁷⁸ Hacia 1640, los negociantes holandeses habían logrado explotar hasta tal punto las riquezas obtenidas en las colonias y las logradas por los corsarios, que el comercio de las Indias, a pesar de ser floreciente, no representaba más que una doceava parte de los ingresos totales obtenidos por el movimiento comercial de las Provincias Unidas. Tan inmensa prosperidad se consolidó con la victoria que los navíos neerlandeses consiguieron en aguas de La Mancha y que acabaron definitivamente con el poderío marítimo de España. La guerra terminó con el cierre del Escalda, con lo que la burguesía de las Provincias Unidas pudieron dominar el mercado económico de Amberes. Así, la autoridad casi monárquica de Federico Enrique de Nassau pudo contener la ofensiva terrestre y marítima de España.

⁷⁹ España les cedía todo el Brabante del Norte y la plaza fuerte de Maastricht, lo que dejaba indefensos a los Países Bajos del sur. Al mismo tiempo, sacrificaba la ciudad de Amberes al permitir el cierre del Escalda. Así, Felipe IV renunciaba a su mejor base marítima, a la urbe que había sido el centro económico del imperio de su bisabuelo Carlos V, tan sólo para poder proseguir las hostilidades contra Francia; al hacerlo, el rey español no solamente lesionaba los intereses sino que presionaba al pueblo de los Países Bajos del sur, del que continúa siendo legítimo soberano, pues devalúa lo que antes era un centro de riqueza, arte y cultura alrededor del cual giraba toda la vida de los Países Bajos. Para mayor información *Cfr.* Jaques Pirenne, *Historia universal*, 214.

blación total”⁸⁰, porque en las mentes de muchos neerlandeses representaban al enemigo, ahora vencido definitivamente⁸¹.

No obstante, como mencionamos anteriormente, aun cuando el calvinismo jugó un papel importante en la independencia de la República de las Provincias Unidas, finalmente no conformó una mayoría religiosa que pudiera intervenir en los asuntos del Estado, pese a convertirse en la religión de Estado. Sus propuestas políticas nunca fueron aceptadas por lo que no se instauró un sistema calvinista de poder, más bien se tendió a una libertad religiosa general dentro del marco de tolerancia por el que abogaron siempre los neerlandeses⁸².

Consideramos que debe quedar claro entonces que los motivos de la ruptura con España fueron, primordialmente, la autosuficiencia económica, aunada a las transformaciones políticas y administrativas por las que pasaron históricamente y por las cuales los Países Bajos fueron adquiriendo el estatus de una provincia periférica dentro del sistema absolutista español. Algo inadmisibles para el espíritu independiente de los neerlandeses.

Como hemos podido observar, el desarrollo de los acontecimientos relacionados con el territorio neerlandés nos muestran una especie singular de hombres, para quienes las libertades, la expansión económica, la autonomía política, y la tolerancia eran de vital importancia, y esto también incluía a la profesión de fe, pues si bien las autoridades se alinearon con el protestantismo de corte calvinista, fue más por intereses terrenos que trascendentes, y nunca obligaron a la población a convertirse, pues en el periodo que nos ocupa convivían católicos junto con calvinistas, sin que esto les impidiera relacionarse para satisfacer sus necesidades, pues, como vimos anteriormente, el fundamento ideológico común para esta economía era más bien una moral de corte humanista fundamentada en las enseñanzas del mismo Cristo, que una profesión de fe exclusiva y determinada.

Por otra parte, debemos considerar la importancia y la influencia del pensamiento de Erasmo de Rotterdam, mismo que analizaremos posteriormente, en la constitución de la República, no sólo en lo que respecta a la tolerancia religiosa: “su legado espiritual, su inmenso impacto en la mente y en la cultura neerlandesa continuó”⁸³, pues el humanismo que propuso, la filosofía cristiana a la que invitaba a seguir a sus lectores, imbuida del activismo en la vida diaria que preconizaba la ‘devoción moderna’, estaba en este punto en particular relacionado con las propuestas de la doctrina calvinista en cuanto a combatir el mal que acecha de continuo al hombre. A pesar de que Erasmo aborrecía el conflicto armado y nunca estuvo declaradamente a favor del bando reformista, su pensamiento estaba presente a la hora de sostener la lucha por la libertad y la identidad nacional, derivando el coraje y el heroísmo de

⁸⁰ H. G. Koenigsberger y George L. Mosse, *Europa en el siglo XVI*, 88.

⁸¹ Es hasta la Constitución de 1848 donde finalmente se establece la libertad absoluta de culto para los habitantes de las Provincias Unidas.

⁸² Cf. Richard van Dülmen, “Los inicios de la Europa moderna”, 348-350.

⁸³ Jonathan I. Israel, *The dutch republic*, 51.

los ancestros bátavos⁸⁴, utilizando sus escritos como fundamento de la lucha calvinista contra la ortodoxia católica con la que pretendía controlar España a la región. Así, las versiones neerlandesas del *Enchiridion* y de sus comentarios al Nuevo Testamento, y la propia versión erasmiana del mismo, fueron altamente efectivos para difundir actitudes pro-reformistas entre aquellos que se oponían al yugo español, tanto político y económico como religioso.⁸⁵ Erasmo define a sus coterráneos así:

Si tú observas el estilo de vida, los hábitos y costumbres cotidianos, no existe una raza más abierta a la humanidad y a la benevolencia o menos dada al comportamiento salvaje y feroz. Es una naturaleza buena, honesta, sencilla, sin perfidia y falsedad o engaño, y no propensa a ningún vicio serio, excepto quizás, un poco dada al placer, especialmente a los banquetes. La razón de ello es, creo, la maravillosa oferta que existe de todo lo que pueda tentar al disfrute; parte debido a la facilidad para importar bienes, parte a la fertilidad de la región...⁸⁶.

Donde podemos ver esa inclinación hacia los placeres mundanos, hacia las vanidades terrenas que adquirirían por su propio esfuerzo, a las que se debe procurar colocar en su justo lugar dentro del sentido de la vida.

Tampoco no se puede omitir la influencia de Erasmo en el desarrollo de la iconoclasia que posteriormente propusieron los calvinistas, pues el filósofo propugnaba por una piedad realmente sentida desde el interior del hombre y dirigida hacia Cristo en lugar de que el fiel se distrajera con las distintas imágenes que poblaban el culto religioso católico. Más fondo y menos forma solicita Erasmo de los cristianos. Los neerlandeses resintieron las consecuencias económicas de la dominación española, traduciendo su enojo y manifestando su profundo malestar al ir en contra de las imágenes religiosas católicas; de allí que la predicación calvinista, cuyo terreno ya estaba abonado en este sentido por la influencia de Erasmo, cae en tierra fértil y cunde entre los neerlandeses de las Provincias Unidas. Así, sus habitantes conjuntan el sentimiento contra todo lo español, contra el régimen imperial que representaba el rey de España y contra la religión católica que se les pretende imponer a la fuerza, y sus recursos antiprotestantes, como el tribunal de la Inquisición, para buscar su independencia.

⁸⁴ Esta historia tuvo gran acogida y fue muy comentada en los círculos humanistas de los Países Bajos alrededor del año 1500 d. C., para justificar que el deseo de independencia de la Corona española y la fuerza y el coraje para lograrlo provenía de sus propios orígenes como pueblo, pues en el fundamento primigenio de su mentalidad independentista estaba la sublevación de Cayo Julio Civilis, efectuada entre el 69 y 70 de n. e., pues, a pesar de la alianza con Roma, los bátavos quisieron separarse del Imperio romano dando cuenta de cuatro legiones en una humillante derrota del ejército imperial, aunque, posteriormente, un gran contingente romano los derrotó. Así, la idea de independencia y autodominio tiene sus orígenes en su pasado remoto. Cabe destacar que la escena de la insurrección fue pintada por Rembrandt, aunque no fue del gusto de los neerlandeses por lo que se quitó del lugar al que estaba destinada originalmente; ante este rechazo, Rembrandt la cortó en varias piezas, algunas de las cuales se perdieron.

⁸⁵ Cfr. Jonathan I. Israel, *The dutch republic*, 53-54.

⁸⁶ Simon Schama, *The embarrassment of riches*, 7.

No podemos dejar de mencionar entonces que, para nosotros, el espíritu de batalla neerlandés se fue conformando durante varios siglos —partiendo de su raíz báltica—, a través de la influencia de Tomás de Kempis, del propio Erasmo e incluso de Calvino. Los tres hablan de lucha, de combate contra el mal que de diferentes maneras acecha al hombre en su vida diaria, es decir, las distintas vanidades que le tientan y lo alejan del verdadero sentido de la vida; por ello el fiel siempre debe estar preparado con el auxilio de Dios para enfrentarlo. De acuerdo con ello, nosotros estimamos que identificaron el mal con España, y simplemente tradujeron la lucha interior propuesta por estos autores en una lucha exterior contra quien les hacía daño y limitaba sus libertades y, por ende, sus beneficios económicos y políticos, ya que el nivel de vida⁸⁷ de los habitantes de las Provincias Unidas era, en esos momentos, muy superior al del resto de Europa, por lo que depender fiscalmente de los deseos y necesidades de la Corona española incidía negativamente en su bolsillo.

Por otro lado, es interesante destacar que durante los años de lucha por su independencia el territorio de las Provincias Unidas se convierte en la zona de mayor esplendor comercial de la época, cruce de rutas mercantiles conectadas con todo el mundo, lo que permite a sus habitantes gozar de productos raros, exóticos e incluso lujosos, no sólo como materias primas sino también como exquisitas manufacturas por el desarrollo técnico que la propia economía del momento impulsa, mismos que podemos ver representados no sólo en los cuadros de género y bodegones sino también en las pinturas de *vanitas*, lo que nos remite a las ideas morales, filosóficas y religiosas que sustentan estas pinturas, que representan y contienen un mensaje acerca del peligro que el apego a las vanidades temporales, caracterizadas por dichos bienes, fácilmente asequibles para los neerlandeses en esos momentos, constituye para la salvación de su alma y la verdadera felicidad en la vida eterna.

Con la culminación de la Tregua de los Doce Años, durante la cual los habitantes de las Provincias Unidas gozaron de gran bonanza económica, el calvinismo imperante se preocupa en mayor medida por ‘reformar’ el estilo de vida y la moral de los neerlandeses, que tienden a desviarse fácilmente de los principios doctrinales de la moderación, sencillez, humildad, templanza, austeridad y sobriedad en el comportamiento acorde a las enseñanzas divinas provenientes de la sagrada escritura olvidando el sentido trascendente de la vida —preocupación que además comparten con los católicos, que seguían divulgando la filosofía cristiana erasmiana y la moral impulsada por Tomás de Kempis—, pues la consideran causa de las desgracias ocurridas al reasumir la guerra con España, cuando se enfrenta el desplome de la economía y la consecuente privación de bienestar. En este sentido, los moralistas religiosos calvinistas piensan que los desastres que la guerra trae consigo no significan otra cosa que el castigo divino por alejarse de los preceptos y la enseñanza de Dios, ya que, como afirma J. Israel, “eran signos de la cólera divina por el deplorable estado moral de la sociedad”⁸⁸, mien-

⁸⁷ Medido en términos salariales.

⁸⁸ Jonathan I. Israel, *The dutch republic*, 475.

tras que los católicos clamaban por el uso del libre albedrío para ejercer las virtudes de la templanza y la moderación. Esta preocupación trasciende el ámbito puramente religioso, al trasladarse al político, pues juntos, Iglesia⁸⁹ y Estado trabajan para la reconversión moral de la sociedad, y al culminar la guerra de ochenta años con España, en la que logran que al fin fuera reconocida su autonomía, los calvinistas continúan vigilando, aunque ya cada vez en menor medida, que el comportamiento de sus habitantes marche acorde con los principios filosófico-religiosos a fin de no volver a sufrir la ira de Dios, y que se traduzca en un nuevo declive económico⁹⁰.

Debemos mencionar que, a ojos de los extranjeros, los habitantes neerlandeses del siglo XVII, tanto hombres como mujeres, gozan de gran libertad, misma que tiene sus raíces tanto en la profunda preocupación por el orden, la disciplina y la vida moral derivada de las prédicas religiosas de los distintos credos que se enfocan en ellas a fin de satisfacer a Dios y no provocar el que enviara el azote de la guerra o de las plagas que inciden negativamente en la economía del país, como en el control y la disciplina social que el Estado y las distintas instituciones ejercían al respecto. En este sentido, el hogar, la escuela, las universidades, las iglesias, diversos grupos, organizaciones y comunidades sociales y las diferentes instituciones políticas, se encargan de custodiar del orden y el comportamiento de los neerlandeses⁹¹, por lo que el índice de criminalidad de diversos delitos era más bajo que en el resto de Europa.

Es por eso que los neerlandeses desarrollan una conciencia de sí mismos y de los otros en la consecución del bien común que significa un comportamiento acorde a la moral y la ética cristianas de diverso credo, a fin de gozar de libertad y progreso⁹². Dada la unión existente entre los habitantes de la República de las Provincias Unidas gracias al desarrollo económico, comercial y de infraestructura en vías de comunicación, se remarca la integridad cultural fundamentada en el proyecto ético-social que involucra a todos los ciudadanos. El éxito de la sociedad neerlandesa, su abundancia material, representa para los neerlandeses la recompensa por llevar una vida ordenada, moderada, alejada de los excesos que pudieran contravenirlo acarreando la ruina no sólo material, sino sobre todo moral de la sociedad, que enfrentaría entonces el castigo y alejamiento de Dios. Como reflejo de este bienestar aunado a la moderación tenemos una pintura de Jan Steen de 1660, *Oración de gracias antes de los alimentos* que contiene una oración basada en los Proverbios del Antiguo Testamento plasmada en la pared: “Tres cosas deseo y nada más: sobre todo, amar a mi Señor y Dios; no exceder-

⁸⁹ No olvidemos que el calvinismo se constituyó en la iglesia estatal neerlandesa, aunque el catolicismo también contribuyó a moralizar a la población.

⁹⁰ *Ibid.* 680.

⁹¹ Este es el tema del cuadro de Rembrandt llamado *Ronda de noche*, tal como nos lo señalan: Cfr. Carmen Cámara Fernández, *Rembrandt* (Madrid: LIBSA, 2009), 300-303; Ernst van de Wetering, “La Ronda de noche de Rembrandt” en *Summa pictórica*, coord. Joan Sureda (Madrid: Planeta, 2002), 357-372; Kira van Lil, “Pintura del siglo XVII en los Países Bajos, Alemania e Inglaterra” en Rolf Tolman, ed. *El barroco*, trad. Ambrosio Berasín Villanueva et.al. (Barcelona: Ullmann & Könemann, 2004) 436-437.

⁹² Cfr. Jonathan I. Israel, *The dutch republic*, 677-685.

me en el bienestar y la riqueza, y desear lo que el sabio pedía: una vida honorable en este valle de lágrimas”⁹³, lo que nos muestra la idiosincracia de los neerlandeses, quienes no se niegan a gozar de los bienes materiales que han adquirido por su trabajo, pero que a la vez tienen presente la virtud de la moderación —templanza— frente a ellos, pues el excedente de riqueza, una vez satisfechas sus necesidades, es para paliar el sufrimiento del otro que no ha sido bendecido en este mundo con grandes bienes materiales, lo que se traduce en un sentido trascendente de la vida.

De esta manera, entendemos que es este contexto histórico particular el que sirve de fundamento a la creación y aceptación de los cuadros de *vanitas*. Los neerlandeses del siglo XVII, tanto calvinistas como católicos, procuran en todo momento lograr un comportamiento moral, por lo que un objeto, en este caso una pintura, cuya finalidad utilitaria sería la decoración de sus hogares, representa también un estímulo que refleja simbólicamente la idea ya planteada en su contexto eidético por Tomás de Kempis, Erasmo de Rotterdam y Juan Calvino, como vamos a demostrar en páginas posteriores, de no perderse en conseguir y gozar las vanidades terrenales, efímeras y fútiles, porque, como el ser humano es también temporal, mortal, finito, éste debe enfocarse primeramente en observar un comportamiento moral que se convierta en su sentido de vida y así lograr alcanzar su fin trascendente tras la muerte. En este sentido, los cuadros de *vanitas* cumplen con la función de reforzar tanto las ideas, morales, filosóficas y religiosas que nutren el comportamiento de la sociedad, como los esfuerzos sociales e institucionales por garantizar dicho comportamiento a fin de gozar del crecimiento y progreso económicos, que redundan en su propio bienestar, sin que por ello se alejen de una conducta moderada, templada, humilde, sencilla y austera respecto a los mismos bienes materiales.

A continuación demostraremos la relación entre el significado simbólico que encontramos en las *vanitas* tanto con su intencionalidad denominativa proveniente del Eclesiastés bíblico, como con el pensamiento de Tomás de Kempis, Erasmo de Rotterdam y Juan Calvino, conjunto de ideas que para nosotros conforma la mentalidad neerlandesa inherente a este subgénero pictórico.

⁹³ Simon Schama, *The embarrassment of riches*, 47.

I.2. El Eclesiastés bíblico como génesis nominativo y antecedente conceptual

...y los llevó ante el hombre para ver como los llamaba, y para que cada ser viviente tuviese el nombre que el hombre le diera.
El hombre puso nombre a todos...

GÉNESIS 2, 19,20

Vanitas, vanitas pictórica, cuadro de *vanitas*, naturaleza muerta de *vanitas, vanitas still life, vanitas natura morta, vanitas still leben, vanitas ontbitje, vanitas bankjetje*; la historia del arte utiliza, entre otros, estos términos para clasificar al objeto artístico de esta investigación.

La palabra *vanitas*, vanidad, proviene del latín *vanus*⁹⁴, que significa vacío, hueco, y el contexto en el que se aplica generalmente es moral más que material. En relación con objetos físicos, hace referencia a cosas insustanciales y superficiales que sólo sirven para satisfacer el ego; mientras que cuando se aplica como adjetivo se utiliza para hablar de personas o situaciones frívolas, ligeras, vacías, que suelen ser admiradas por alguna clase de superioridad no fundamentada en valores morales.

Lo que llama nuestra atención es que, cuando se utiliza para catalogar al subgénero pictórico estudiado, la palabra latina *vanitas* no se traduce a ningún idioma en ningún momento. Así, el nombre⁹⁵ de *vanitas* queda siempre en la misma lengua en la que aparece la referencia escrita del que fue tomado: el Eclesiastés veterotestamentario, llamado *Libro de Kohelét* por los judíos⁹⁶, cuya traducción latina⁹⁷ es la que el cristiano del siglo XVII conocía, época en la que surge este tipo de obras. En cuanto a su raíz griega, el término *vanitas* procede de la palabra *mataiôtes* utilizada por los sabios judíos para traducir *hebel*⁹⁸ en la versión de los LXX.

⁹⁴ Cfr. Joan Corominas y José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Tomo V (Madrid: Gredos, 2001), 738.; María Moliner, *Diccionario del uso del español*, Tomo II, (Madrid: Gredos, 1998), 355.

⁹⁵ El nombre es la palabra o símbolo que denota un objeto cualquiera. En el siglo XVII Jungius definió al nombre como el símbolo o señal instituida para una cosa determinada y para la noción que representa la cosa.

⁹⁶ Ya que el autor se designa a sí mismo Qohelet o Eclesiastés, como puede observarse en Ecl., 1,12: "Yo Qohelet".

⁹⁷ Cfr. Julio Treballe Barrera, *La Biblia judía y la Biblia cristiana*, (Madrid, España: Trotta, 1998), 394-395. Conocida como la *Vulgata* y realizada por San Jerónimo a partir del 382 d. C. basándose en la traducción griega de los LXX que se llevó a cabo entre el siglo III y el I a. C. En el 398 d. C. el Santo tradujo Proverbios, Eclesiastés y el Cantar de los Cantares. Es de destacar que el propio San Jerónimo hace un comentario completo al Eclesiastés donde queda fijado el término *vanitas* como traducción del hebreo *hebel*.

⁹⁸ En el texto original aparece la palabra *hebel*, que se ha traducido como vaho, aliento, humo, y que indica lo ilusorio, inútil y efímero de las cosas por ser vanas y fugaces, como un soplo, pero también señala la necesidad, lo absurdo y lo que no tiene sentido. Esta palabra es la más representativa de todo el Eclesiastés, siendo que, de las

Debido a lo anterior, consideramos pertinente estudiar la posible relación que fundamentaría tal nominación; es decir, investigar el vínculo existente entre este nombre en particular, dado a una representación pictórica, y el texto del que surge, ya que estimamos que allí está una simiente del simbolismo de estos cuadros. Relacionando la escritura con la pintura podríamos comprender mejor el significado que tenían estas obras para los neerlandeses que las crearon y quienes las adquirieron, pues estimamos que en esta conexión encontramos reflejada la mentalidad de los neerlandeses de ese tiempo.

Cabe aclarar que en ningún caso nos proponemos realizar un estudio exegético o literario del libro sapiencial⁹⁹ en cuestión, ya que no es el tema de nuestra investigación. Lo que pretendemos analizarlo a la luz del contexto neerlandés del siglo XVII, para comprender mejor qué es lo que estas *vanitas* pictóricas¹⁰⁰ decían al hombre de ese tiempo y espacio en particular, a partir del libro bíblico que genera su nombre.

1.2.1. El surgimiento del Eclesiastés. Su significación e influencia en escritores neerlandeses del siglo XVII

Una cuestión que creemos fundamental para proceder a dicho estudio es establecer primeramente el significado de la muerte para el judaísmo del periodo en el que se escribió el Eclesiastés¹⁰¹, que difiere completamente de su significado para el cristianismo profesado en las Provincias Unidas, ya que al tenerlo en mente podemos comprender más el sentido de la vida que plantea el texto, tanto para el contexto espacio-temporal en el que fue creado, como para el de sus receptores del siglo XVII neerlandés¹⁰².

73 veces que aparece mencionada a lo largo del Antiguo Testamento, 38 se ubican en el texto sapiencial. Asimismo, *Cfr.* José Vilchez, *Eclesiastés o Qohélet*, 143-147, 431-441, donde el autor señala que Qohélet la utiliza por su poder de evocación como metáfora o símbolo de todo lo que pueda relacionarse con lo efímero, con algo cuya existencia será fugaz acercándose a la nada, y por lo tanto absurdo. Para este autor, la tradición cristiana es la que le ha dado un contexto moral más que objetivo, a partir de la traducción griega de los LXX, pues la palabra *mataiôtes* se relaciona más con la imperfección moral y la vanidad del carácter del hombre, que el sentido de *soplo*, *vaho*, que se refiere a la debilidad creatural del ser humano cuya existencia, origen y fin dependen de la voluntad de Dios, entendiéndose que su vida es un soplo. Nosotros, dado que estudiaremos la influencia de este libro en la mentalidad neerlandesa del XVII d. C., tomaremos en cuenta el sentido moral del término ya que estimamos que es el que se le daba en ese tiempo, dado que lo que se conocía era la traducción latina de la versión griega.

⁹⁹ La literatura sapiencial veterotestamentaria incluye tres libros: Job, Proverbios y Eclesiastés, y su principal finalidad era orientar la vida práctica de acuerdo a la fe, de modo que se asegure encontrar el verdadero sentido de la vida, indicando que, para ello, los principios de la Ley moral revelada por Dios deben llevarse a cabo en la vida afectando toda la conducta del hombre en cada momento de su vida.

¹⁰⁰ Recordemos que son obras cuya composición comprende diversos objetos que hacen referencia a las vanidades o placeres de la vida terrena, como serían las pinturas del género de las naturalezas muertas, pero que además incluyen una calavera humana, que es el objeto de esta investigación.

¹⁰¹ La opinión más generalizada de los distintos comentaristas y estudiosos del texto establece el siglo III a. C. como la época más probable para su redacción.

¹⁰² Diversos exégetas y comentaristas han obviado la concepción de la muerte que prima en el Eclesiastés, dan-

Para el judaísmo del siglo III a. C., siglo en el que se redacta el Eclesiastés, “las opciones no eran el cielo o el infierno, sino la vida o la muerte”¹⁰³, tal como afirma John G. Walton. La muerte es el final absoluto para el judío de ese tiempo, por lo que no alberga ninguna esperanza trascendente y la acepta con serena resignación como último designio libre de Dios para con sus creaturas. La vida tiene una determinada duración, y no importa cómo ha sido, tiene un fin; por lo que tanto la vida como la muerte provienen del Creador, y esta última sitúa a cada hombre frente a la única realidad posible: todo y todos dependen de Dios. Pero también para el judío de ese siglo la muerte puede presentarse en vida cuando no se cumple con la voluntad de Dios, pues éste deja de escucharlo. La muerte, tanto física como espiritual, significa entonces salir de la relación vital con Dios, pues para ellos Dios es un Dios de vivos, y morir implica el cese de esa relación. Cuando el hombre muere, su cuerpo o materia regresa al polvo, a la tierra de la que salió, va al Seol, no importando su condición previa o su actuación terrena¹⁰⁴. El Seol es la morada de los muertos, lugar común en el que permanecerán por siempre en silencio, inactivos e insensibles, sin ninguna relación con Dios¹⁰⁵.

A lo largo del texto podemos observar cómo esta idea está presente en todo lo que va señalando Qohelet, lo cual coincide con lo que dice A. Schoors: “Kohélet comparte la opinión de su pueblo, que una persona muerta es sólo una sombra que lleva en el seol una existencia completamente inactiva”¹⁰⁶. De esta manera, en el Eclesiastés no encontramos ninguna señal de que su autor hubiera descubierto un sentido trascendente de la vida para el hombre, que se proyectara más allá de la muerte. Afirma José Vilchez al respecto: “Como es sabido, Qohélet no espera ninguna clase de supervivencia más allá de la muerte”¹⁰⁷. Así, debido a esta concepción de la muerte, lo que queda muy claro en todo el texto es la relativización que Qohelet hace de todo lo que sucede en el transcurso de la efímera vida humana, llamándolo *hebel*, frente a lo absoluto que es Dios.

do entonces una interpretación que consideramos errónea a algunos versículos del texto ya que consideran que Qohelet habla de una vida en el más allá, en la que se verificará la retribución de manera extraterrena; en este caso situaríamos a los judíos Seforno, Rabbenu Ovadiah, cuyo comentario al libro Kohelet fue publicado en 1567 y, Ibn Hezra, Rabbenu Abraham, cuyo comentario de la Torah es del siglo XII d. C.; entre los exégetas cristianos protestantes encontramos a Robert Jamiezon, A. R. Fousset y David Brown cuya interpretación en su *Comentario exegético y explicativo de la Biblia*, (Texas: Casa Bautista de publicaciones), 2003, implica una lectura desde la perspectiva de la vida eterna; y entre los exégetas católicos está E. Podechard, quien en su texto *L'Ecclésiaste*, de 1912, señala que Qohelet sueña con la eternidad.

¹⁰³ John G. Walton, *et al. Comentario del contexto cultural del Antiguo Testamento*, (Texas, USA: Editorial Mundo Hispano, 2004), 640.

¹⁰⁴ Ya para el siglo IV a. C., la creencia en la teoría de la retribución temporal, si bien es cuestionada al ver que no siempre se cumple, jamás se traslada a confiar en una justicia ultraterrena, más bien se acepta como un designio inescrutable de la sabiduría de Dios.

¹⁰⁵ Según señala Gerhard Von Rad a lo largo de su texto *La acción de Dios en Israel*, en la mayor parte del Antiguo Testamento no se percibe la necesidad de una continuidad de vida después de la muerte, no existe esa posibilidad para el hombre; lo cual podemos observar en el texto del *Qohelet*.

¹⁰⁶ A. Schoors, *Koheleth*, ETL 61, 1985, 303, citado en José Vilchez, *Eclesiastés*, 358.

¹⁰⁷ José Vilchez, *Eclesiastés o Qohelet*, 47.

Pudiera llamarnos la atención las referencias tanto al juicio divino por los actos realizados en vida que aparece en Ecl., 11, 9-10: *...pero a sabiendas de que por todo ello te juzgará Dios.*; como a la separación del cuerpo y el alma al morir: *...y vuelva el polvo a la tierra, a lo que fue, y el espíritu vuelva a Dios, que lo dio*, que observamos en Ecl., 12, 7, que podrían inducir a pensar en que el autor tenía alguna idea acerca de la vida ultraterrena; pero cabe aclarar que Qohelet no las relaciona con ninguna promesa mesiánica de vida eterna, ni con el juicio particular del alma, ni con la resurrección de los cuerpos, ni con el día del juicio final y la instauración del reino de Dios; pues éstas son creencias que todavía no estaban lo suficientemente elaboradas en la mentalidad religiosa judía de ese tiempo¹⁰⁸. Para nosotros, como creyente judío que es, Qohelet acepta que por encima de los hombres está Dios, quien podría, si fuera su voluntad, aplicar la teoría de la retribución¹⁰⁹ en esta vida y, asimismo, reconoce la condición de creatura del ser humano, soplo que vuelve a su fuente original, que es Dios, sin que esto se relacione con una vida espiritual en el más allá, pues el ser humano es la conjunción de cuerpo y alma, y al faltar uno de sus componentes, ya no es¹¹⁰. Para nosotros, lo que Qohelet aporta a los neerlandeses es que justifica religiosamente el goce y disfrute de los bienes que se tienen en esta vida ya que son de Dios, por lo que para ellos es moralmente correcto rodearse de las distintas vanidades que pueden adquirir por sus actividades comerciales, demostrando su satisfacción por lo conseguido gracias a su propio esfuerzo, sin pretender lo de nadie más; así, los objetos plasmados en las pinturas de *vanitas* representan este orgullo de sí mismos a la vez que la eticidad de su disfrute, basada de esta manera en la moderación y en la conformidad con lo que a cada uno toca por disposición divina.

¹⁰⁸ Los creyentes hablamos al respecto de la pedagogía de la salvación. Por su parte, Antonio Banora en su texto *El libro de Qohelet*, (España: Herder, 1994), 85 señala que en tiempos de Qohelet comenzaban ya a circular ciertas teorías acerca de que al morir el alma del hombre ascendía para continuar existiendo, aunque no se encuentran presentes en el Eclesiastés.

¹⁰⁹ En su texto, Qohelet señala que, pese a la creencia en la teoría de la retribución, la experiencia demuestra que ésta no siempre es consumada terrenalmente, y esto es un designio insondable de la sabiduría divina, por lo que el hombre no puede alcanzar a comprenderlo, y menos juzgarlo, sino simplemente aceptar la voluntad de Dios como criatura que es. Sobre este tema abundaremos más adelante. Cfr. Antonio Banora, *El libro de Qohelet*, 88.

¹¹⁰ Como corolario señalamos que, para el siglo I a. C. en el libro de la Sabiduría, la religión judía se comienza a plantear una vida en el más allá para el alma y que ésta gozará de la verificación efectiva de la teoría de la retribución, inmediatamente después de la muerte; mientras que, por su parte, el Libro de Daniel y el de los Macabeos ya plantean el tema de la resurrección que se realizará en el día del Juicio Final, en el que cada hombre será juzgado por Dios y, en caso de haber cumplido con el pacto divino, gozará eternamente del Reino que se instaurará con la llegada del Mesías, un reino que se establecerá aquí en la tierra, como lo podemos ver en el texto de Albert Gelin, *Las ideas fundamentales del Antiguo Testamento*, 41-94, ya que el establecimiento del reino mesiánico implica el regreso a la vida, en cuerpo y alma, para que se lleve a cabo la reinstalación de la relación perdida con Dios pues las promesas mesiánicas estaban envueltas en una oferta material y maravillosa que incluía el prestigio, la prosperidad y el poder del pueblo elegido con objeto de sostener la realidad espiritual que los unía; así, los judíos postexílicos aún creían en la instauración de un reino en este mundo, ya que no creían todavía en una retribución ultraterrena, pues la Alianza eterna se refiere al establecimiento en la tierra del reino de Dios, tal como podemos observar en Jeremías 32, 37-44.

Por otro lado, para el fiel cristiano, el mesías es Cristo, cuya venida nos redimió, por lo que, al morir, cada hombre es juzgado¹¹¹ y su alma¹¹² recibe el premio o castigo de acuerdo a sus actos, mientras su cuerpo regresa al polvo del que proviene, y el día del Juicio final resucitará en un cuerpo espiritualizado para, conjuntamente con su alma, gozar del Reino de Dios, un reino más allá de esta tierra, trascendente, donde estará eternamente junto a las Tres Divinas Personas, la comunidad de los santos y los demás justos resucitados.

Dado lo anterior, pensamos que tenemos que tener en cuenta esta diferencia conceptual de la muerte y la vida eterna para entender a cabalidad el sentido de las palabras de Qohelet y su propuesta, para así relacionarla con la mentalidad neerlandesa de la época.

Es interesante destacar que el Eclesiastés era uno de los textos sagrados conocidos y socorridos en las Provincias Unidas en el siglo XVII, pese a que en la liturgia se acude a él en contadas ocasiones¹¹³, por lo que no es de extrañar que sirviera de referencia para catalogar las pinturas del género de naturaleza muerta que presentan una calavera como elemento compositivo, amén de otros objetos que simbolizan la fugacidad de la vida.

Los sacerdotes, predicadores y filántropos neerlandeses, fueran católicos, fueran calvinistas, realizaron una gran intervención social dentro de su territorio, influidos por el humanismo peculiar desarrollado en los Países Bajos del Norte, derivado de las enseñanzas del movimiento de ‘devoción moderna’ y de los escritos de Erasmo de Rotterdam¹¹⁴.

Por una parte, dado el creciente número de delitos originados por el conflicto político-religioso con España, las autoridades de las Provincias Unidas crearon diversas instituciones donde no sólo se busca la reinserción social del delincuente sino también, y sobre todo, la salvación de su alma. En este contexto, la transformación de la persona que había delinquido era no sólo cívica y social sino también espiritual. Como práctica para esta transformación en dichas instituciones se estudian diversos textos religiosos a lo largo del día. Asimismo, los predicadores y párrocos utilizaban también dichos escritos para sus discursos y sermones a fin de lograr mejorar la moral social pues estas lecciones insistían en la regeneración del ser humano gracias a la fe por la que se lograría la redención cristiana. Entre las lec-

¹¹¹ Lo que se conoce como juicio particular.

¹¹² El cristianismo reconoce la supervivencia y subsistencia del alma separada después de la muerte, que está dotada de conciencia y voluntad, de manera que sigue subsistiendo el mismo yo humano, *Cfr.* Josep-Ignasi Saranyana, *Sobre la muerte y el más allá* (Navarra: EUNSA, 2010).

¹¹³ En el ciclo ferial se leen fragmentos cada dos años: tres días, jueves, viernes y sábado, durante la XXV semana del tiempo ordinario en años pares; y en el ciclo festivo se lee un fragmento en el XVIII domingo del tiempo ordinario ciclo C.

¹¹⁴ Temas que analizaremos en apartados posteriores de esta investigación. Por el momento, podemos destacar que el influjo del libro del Eclesiastés puede percibirse tanto en el movimiento de ‘devoción moderna’ como en el calvinismo cuando Qohelet critica la manera en la que se lleva la religión, más de rito que de acto de amor al otro, como puede observarse en Ecl., 4,17 y Ecl., 5, 1-6; la relación con Erasmo de Rotterdam la encontramos cuando Qohelet habla de la necesidad humana en Ecl., 10,1-20; mientras que la conexión con la ética calvinista la hallamos en Ecl., 5, 9-18 y Ecl., 6, 1-6 cuando el sabio habla acerca del dinero, la codicia y la avaricia.

turas más utilizadas estaban los libros sapienciales del Antiguo Testamento, en particular el Eclesiastés, y dentro del Nuevo Testamento, los Hechos de los Apóstoles¹¹⁵.

Julie Berger Hochstrasser nos informa que, a raíz de la Tregua de los Doce Años, los habitantes de las Provincias Unidas experimentaron un creciente desarrollo económico que desembocó en un desbordado afán de consecución de riquezas y en un excesivo consumismo de la población que habitaba en un territorio paradójico, donde se producían muy pocos bienes pero donde se podían obtener los productos de todo el mundo, lo que se traducía en “un lugar donde se vivía con salud y bienestar, facilidades y placer”¹¹⁶. Dicha situación, en la que parece que tendían a adorar al becerro de oro, con sus consiguientes vanidades terrenas, más que a seguir las enseñanzas de Dios, trató de combatirse a través de diversos textos, ya fueran textos escritos, como la literatura de corte moralizante que se escribió durante la primera mitad del siglo XVII, ya fueran textos pictóricos, como planteamos en esta investigación, en lo que consideramos que reflejan algunas obras del género de la naturaleza muerta, como los cuadros del subgénero de *vanitas* en particular, sin estar explícitamente representado un mensaje religioso. Para nosotros, estos dos tipos de textos, sean literarios o pictóricos, a través de la carga simbólica que contienen, hacen transparente y presente al espectador de ese tiempo su asociación implícita con el Eclesiastés, pues estimamos que podemos observar cómo las palabras de este libro veterotestamentario resuenan en ellos.

Así, tenemos, por ejemplo, que dentro del texto de Berger Hochstrasser *Still life and trade in the Dutch Golden Age* encontramos referencias a la poesía de la literatura de Johan van Beverwyck, quien escribe en 1636 un poemario, *Schat der Gesondheyt*, en donde se refiere a la situación de las Provincias Unidas; de éste extractamos un verso de su poema *De las cosas que los animales dan; sangre, leche, queso, suero, morcilla, huevos y miel*:

No envidies a España, entonces, no envidies ninguna tierra lejana,
Aún si el oro crece allí o cualquier otra propiedad lujosa.
Agradece a Dios, neerlandés, y considérate bendecido
Él hace llover algo sagrado en tus renombradas costas¹¹⁷.

En él podemos ver reflejada una de las principales enseñanzas del Eclesiastés: agradecer lo que la vida, en cada situación particular, presenta, teniendo en mente siempre que todo es un don de Dios. “Lo único bueno para el hombre es comer y beber, y pasarla bien en medio de su trabajo. Yo vi que también esto viene de la mano de Dios. Porque ¿quién podría comer o gozar si no es gracias a él?”¹¹⁸, y en el Eclesiastés también podemos ver que se señala que la creación y los tiempos de Dios son perfectos, por lo que no hay que dudar de sus designios, sino gozar de los dones que otorga:

¹¹⁵ Cfr. Simón Schama, *The embarrassment of riches*, 20-21.

¹¹⁶ Julie Berger Hochstrasser, *Still life and trade in the Dutch Golden Age*, 16.

¹¹⁷ *Ibid.* 281.

¹¹⁸ Eclesiastés, 2,24-25.

Yo vi la tarea que Dios impuso a los hombres para que se ocupen de ella. Él hizo todas las cosas apropiadas a su tiempo, pero también puso en el corazón del hombre el sentido del tiempo pasado y futuro, sin que el hombre pueda descubrir la obra que hace Dios desde el principio hasta el fin. Yo comprendí que lo único bueno para el hombre es alegrarse y buscar el bienestar en la vida. Después de todo, que un hombre coma y beba y goce del bienestar con su esfuerzo, eso es un don de Dios¹¹⁹.

En otro poema de Van Beverwyck, *Del azúcar y otras especies*, encontramos en otro verso el mismo mensaje, el mismo recordatorio de agradecimiento al considerar a Dios como el proveedor de todos aquellos dones que se disfrutan, de todos los bienes y riquezas de los que gozan en ese momento gracias a su éxito comercial:

Considera esto, neerlandés, considera que tan grande bendición
Te ha sido concedida maravillosamente por la mano de Dios:
Tus campos carecen de ricas plantas
Y aun cuando no las tienes, las tienes después de todo¹²⁰.

Con lo cual estimamos hace referencia a lo que señala el Eclesiastés: “Acuérdate de tu Creador en los días de tu juventud, antes que lleguen los días penosos y vengan los años en los que dirás: ‘No encuentro en ellos ningún placer’; antes que se oscurezcan el sol y la luz, la luna y las estrellas, y vuelvan las nubes cargadas de lluvia”¹²¹.

También en la poesía *Del estilo de vida de los adultos, o de las personas de mediana edad, y sobre todo lo que se refiere a la elección de los alimentos*, del mismo van Beverwyck, podemos hallar de nuevo las referencias al Eclesiastés que los neerlandeses tenían muy presente. Aquí también hace mención de las pinturas de naturaleza muerta, lo que evidencia la intencionalidad simbólica de este género pictórico al que pertenecen los cuadros de *vanitas*, más allá de sus innegables características técnicas:

Uno aprende del arte lo que supuestamente es necesario en una mesa (...)
Pero eso no es realmente verdadero, son sólo ilusiones:
Lo que nos llega del exterior no siempre es tan bueno
Como con lo que aquí se alimentan aún los más humildes (...)
Lo que es enviado a Holanda desde costas distantes,
Es alimento deseable para bocas pretenciosas (...)
No desees obtener alimentos exóticos de tierras distantes,
Todo lo que necesitamos crece en nuestros propios campos:

¹¹⁹ *Ibid.* 3, 10-13.

¹²⁰ Julie Berger Hochstrasser, *Still life and trade in the Dutch Golden Age*, 282.

¹²¹ Eclesiastés, 12, 1-2.

Es un verdadero inútil o un niño consentido,
 Quien no puede encontrar alimento para sí mismo entre lo que Holanda ofrece¹²².

Estos versos nos hacen entender que el poeta destaca que perseguir lo que relumbra, desear lo otro, no satisfacerse con lo propio, hace olvidar que todo lo que se nos presenta en la vida, dadas las circunstancias contextuales particulares de cada quien, es un don de Dios con el que hay que sentirse satisfecho.

Podemos ver entonces que aceptación y agradecimiento son las palabras claves para este poeta, es lo que pretende transmitir a sus lectores, mensaje en el que subyacen y resuenan las enseñanzas del Eclesiastés. Esto nos hace pensar que los neerlandeses del siglo XVII estaban al tanto de dicha lectura, porque podían entender y reflexionar el mensaje del poema al relacionarlo con palabras que ya les eran conocidas, como era el caso de este libro veterotestamentario, donde se señala:

Yo he comprobado esto: lo más conveniente es comer y beber y encontrar la felicidad en el esfuerzo que uno realiza bajo el sol, durante los contados días de vida que Dios le concede a cada uno: porque esta es la parte reservada a los hombres. Además, si Dios ha dado a un hombre riquezas y posesiones, y le permite disfrutar de ellas, tomar la parte que le toca y alegrarse de su trabajo, ¡eso es un don de Dios! No, él no piensa demasiado en la brevedad de la vida, cuando Dios lo tiene ocupado con pensamientos alegres¹²³.

Pero los poemas de van Beverwyck no son el único indicio literario en cuanto al tema de las *vanitas*, pues a partir de otros ejemplos literarios que encontramos en el libro de Julie Berger Hochstrasser, también notamos alusiones y referencias al Eclesiastés. El texto citado *Timón espiritual del comerciante naviero* de Godefridus Udemans escrito en 1638, cuyos poemas se separan en folios en lugar de títulos, nos demuestra el conocimiento que se tenía en ese entonces del libro bíblico mencionado. Al referirse a una de las virtudes que exalta el texto bíblico sapiencial: la moderación. En el folio 50, Udemans aconseja al comerciante evitar ser inmoderado en la comida y en la bebida, tanto en cantidad como en cualidad, y que si bien puede gozar de estos bienes, debe cuidar de excederse como aquellos hombres sin temor de Dios que tuvieron un mal fin¹²⁴. Estas palabras parecen salir del propio Eclesiastés, ya que se señala que se deben disfrutar en esta vida los dones divinos, mas no deben ser causa de la perdición del hombre que se olvida del temor de Dios:

Porque en los muchos sueños abundan las vanidades y la palabrería. Tú, simplemente, teme a Dios. Si ves que en la provincia se oprime al pobre y se violan el derecho y la justicia, no te sor-

¹²² Julie Berger Hochstrasser, *Still life and trade in the Dutch Golden Age*, 283-284.

¹²³ Eclesiastés, 5, 17-19.

¹²⁴ Cfr. Julie Berger Hochstrasser, *Still life and trade in the Dutch Golden Age*, 291.

prendas por eso. Porque un grande tiene un superior que lo vigila, y hay otros grandes por encima de ellos¹²⁵.

Mientras que en el folio 6o de Udemans encontramos:

(Aquellos que no conocen a Dios son generalmente los más bendecidos con los bienes de la tierra):

... no hay tierras bajo el Sol | que no sean las más bendecidas con oro y plata, diamantes, perlas costosas, especias exquisitas, y un sinnúmero de bendiciones temporales, que aquellas de las Indias. Sin embargo, la mayoría de sus habitantes son hombres salvajes, extranjeros en la tierra de Israel, extraños al Testamento de los creyentes, sin esperanza, sin Dios en este mundo. De esto se sigue | que el bienestar no consiste en la abundancia del oro, plata, diamantes, perlas, patrimonio, etc. [...] las riquezas temporales no son los bienes justos y virtuosos [...] Esto sirve para humillar a los ricos [...] Y para confortar a aquellos cristianos que son pobres pero piadosos [...] ¹²⁶.

Que para nosotros coincide con lo que nos aconseja el Eclesiastés:

Todo el esfuerzo del hombre va a parar a su boca, pero el deseo no se satisface jamás. ¿En qué aventaja el sabio al necio? ¿Qué ventaja tiene el pobre que sabe enfrentarse con la vida? Vale más lo que se ve con los ojos que lo que se imagina con el deseo. También esto es vanidad y correr tras el viento. Lo que existe, ya ha sido llamado por su nombre. Ya se sabe lo que es el hombre, y que él no puede entrar en pleito con aquel que es más fuerte que él. Donde abundan las palabras, aumenta la vanidad, ¿y qué aprovecha eso al hombre? Porque ¿quién sabe lo que es bueno para el hombre en la vida, durante los contados días de su vida fugaz que él pasa como una sombra? ¿Quién puede, en efecto, indicar al hombre lo que habrá después de él bajo el sol? ¹²⁷.

La influencia del texto sapiencial religioso en este poeta es tal que, por un lado, el autor utiliza incluso la misma frase que aparece repetidamente en el Eclesiastés: bajo el sol, frase que para ambos textos indica el tiempo de vida que transcurre en este mundo: “Goza de la vida con la mujer que amas, mientras dure esa vana existencia que Dios te concede bajo el sol, porque esa es tu parte en la vida y en el esfuerzo que realizas bajo el sol” ¹²⁸; mientras que, por el otro, encontramos que la prédica es similar: dejar de perseguir los bienes terrenos para dedicarse a alcanzar y vivir el verdadero Bien que es vivir de acuerdo a la palabra de Dios,

¹²⁵ Eclesiastés, 5, 6-7.

¹²⁶ Julie Berger Hochstrasser, *Still life and trade in the Dutch Golden Age*, 292.

¹²⁷ Eclesiastés, 6, 7-9.

¹²⁸ *Ibid.* 9,13.

tal como dice: “Ve, entonces, come tu pan con alegría y bebe tranquilamente tu vino, porque a Dios ya le agradaron tus obras”¹²⁹.

Igualmente, en otro folio de Udemans, el 98, también podemos ubicar alusiones al libro religioso: “Debemos aprender de estos indios muchas virtudes políticas, como 1. La simplicidad 2. Están satisfechos con su nación y respetan la del otro [...] 4. Están satisfechos con lo que Dios les ha dado [...] 5. Desprecian la muerte [...] la cual muchos cristianos temen [...]”¹³⁰, que nuevamente nos recuerdan las palabras del Eclesiastés en relación con la satisfacción y aceptación de los dones provenientes del Señor, pues tenemos: “Por eso, elogíé la alegría, ya que lo único bueno para el hombre bajo el sol es comer, beber, y sentirse contento: esto es lo que le sirve de compañía en sus esfuerzos mientras duran los días de su vida, que Dios le concede bajo el sol”¹³¹.

De esta forma, al verificar que este texto sapiencial estaba presente en la mentalidad y el ambiente cultural de los neerlandeses del siglo XVII, creemos que no es de extrañar que se nombrara *vanitas* a este tipo de representación pictórica perteneciente al género de la naturaleza muerta, puesto que, como vimos en párrafos anteriores, el mensaje de Qohelet se encuentra subyacente en la literatura de ese tiempo, por lo que podemos concluir que es evidente que su denominación proviene del verso recurrente más característico de este libro veterotestamentario, y que marca el inicio y la culminación de esta reflexión bíblica: “*Vanitas, vanitatum*, dixit Ecclesiastes; vanitas vanitatum, et omnia vanitas”¹³², cuya traducción al castellano es: ¡Vanidad, pura vanidad!, dice Cohélet. ¡Vanidad, pura vanidad! ¡Nada más que vanidad!

Ahora bien, para que nosotros podamos comprender la influencia que tuvo el Eclesiastés en las Provincias Unidas estimamos pertinente adentrarnos en el contexto histórico en el que fue escrito, ya que, para nosotros, es comparable con la situación que vivían los neerlandeses en el siglo XVII d. C., por lo que pensamos que esto influye en la recepción y aceptación del texto y, por ende, en que fuera utilizada una palabra del mismo: *vanitas*, para designar el tipo de obras pictóricas surgidas en ese momento. Podremos asentar con seguridad que, al compartir una situación semejante, los neerlandeses podían sentir cierta afinidad con las sentencias expresadas en este libro y comprender mejor su mensaje, aplicándolo a otras manifestaciones, en este caso pictóricas, que les enseñaban lo mismo.

La mayoría de los autores, historiadores, literatos y exégetas que tratan este texto coinciden en señalar que fue escrito en Jerusalén en el siglo III a. C.¹³³, más específicamente du-

¹²⁹ *Ibid.* 9,7.

¹³⁰ Julie Berger Hochstrasser, *Still life and trade in the Dutch Golden Age*, 293.

¹³¹ Eclesiastés, 8,15.

¹³² *Ibid.* 1,2 y 12,8.

¹³³ Cfr. José Vilchez, Eclesiastés o Qohelet, 80-84; Daniel Doré, Eclesiastés y Eclesiástico, (España: Verbo Divino, 2009), 5-22; Jorge Piedad Sánchez, *Sabiduría de Israel*, (México: Universidad Pontificia, 2007), 308-311; Antonio Banora, *El libro de Qohelet*, p. 9-14.

rante el último tercio de dicha centuria debido a las referencias lingüísticas e históricas que presenta¹³⁴. Si bien, ciertamente, existen pocas fuentes históricas que informen de los avatares del pueblo judío en aquella centuria¹³⁵, sabemos que para el 329 a. C. Alejandro Magno ya se había apoderado del imperio aqueménida, por lo que el gobierno de las tierras judías pasó de los persas a los macedonios. Para finales de dicho siglo, y a raíz de la muerte de Alejandro Magno en el 323 a. C., el territorio de Judá y Samaria y las comarcas al otro lado del Jordán pasan, primero, a manos de la dinastía egipcia ptolemaica, para, después de frecuentes luchas y enfrentamientos, caer bajo la hégida de los seléucidas sirios, quienes gobiernan a los judíos ya para el inicio del siglo II a. C.

1.2.2. Similitudes entre judíos del siglo III a. C. y neerlandeses del siglo XVII d. C.

De esta forma, el pueblo judío experimenta durante el siglo III a. C. divisiones e invasiones no solamente bélicas sino también administrativas, culturales y religiosas con las que pueden identificarse los neerlandeses del XVII d. C:

- 1) Podemos observar, en primer lugar, que los judíos estaban sometidos a un gobierno extranjero, los ptolemaicos egipcios, con los que “había reinado un gran descontento”¹³⁶, debido a las exigencias tributarias que les impusieron, pues bajo el reinado ptolemaico se constituyó la provincia de Siria y Fenicia, a la que pertenecía el territorio judío, que debía pagar “pesados tributos anuales”¹³⁷, lo cual se asemeja a la situación que experimentaron los neerlandeses bajo la Corona española, ya que pagaban tributo a un soberano cuyos intereses estaban centrados en mantener guerras que les aseguraran la posesión y expansión de su territorio y no buscar retribuir a sus súbditos vía beneficios particulares a la comunidad en cuestión, situación que fue uno de los factores primordiales que los condujo a declarar su independencia, y por consiguiente a una pesada y larga lucha —80 años— para consumarla, como vimos en el apartado anterior.

¹³⁴ En cuanto a la lengua original del *Qohélet* diversos exégetas y lingüistas han tratado de fijarla temporalmente; al momento han llegado a la conclusión de que pertenece al hebreo bíblico tardío, lo que nos habla de su pertenencia a la época postexílica, mostrando una influencia considerable del arameo, se cataloga como un lenguaje popular al que se llama hebreo místico; esto nos indica que fue escrito en un hebreo particular hablado entre finales del siglo III y principios del II a. C., años en los que la dinastía ptolemaica estaba al frente del territorio de los judíos. Asimismo, como elemento histórico de datación encontramos, por ejemplo, diversas tecnologías introducidas a la región palestina en la era ptolemaica, como la polea usada para sacar agua del pozo que se menciona en Ecl., 12, 6, o el arado para la siembra en Ecl., 11, 4-6, o el sistema de riego en Ecl., 2, 6.

¹³⁵ Cfr. Siegfried Herrmann, *Historia de Israel en la época del Antiguo Testamento*, (España: Sígueme, 1985), 410-451; Flavio Josefo, *Antigüedades judías*, 254-292.

¹³⁶ Siegfried Herrmann, *Historia de Israel*, 440.

¹³⁷ Antonio Banora, *El libro de Qohélet*, 58.

- 2) Asimismo, los judíos de ese tiempo, al igual que los neerlandeses del diecisiete de nuestra era, habían experimentado bienestar y prosperidad económica, gracias al impulso del tráfico de bienes internacional y la apertura de vías comerciales; si bien la región palestina no tenía un significado especial ni política ni administrativamente, el territorio fue zona de tránsito para numerosas mercancías, tal como fueron siglos después las Provincias Unidas, misma riqueza que no podían disfrutar completamente: los judíos, por estar bajo un mando extranjero al que tenían que trasladar vía impositiva, parte de su fortuna, pues los ptolemaicos eran “una máquina de extraer dinero”¹³⁸, por lo que no podían gozar de toda la bonanza económica que su situación geográfica les daba¹³⁹; los neerlandeses, por estar metidos en su guerra independentista, ya que la Corona española no quería dejar de percibir los ingresos fiscales que les proveían. Así, para nosotros la situación que enfrentaban en tiempos de Qohelet los judíos bajo el Egipto ptolemaico y la época en la que surgen las pinturas de *vanitas* en las Provincias Unidas bajo la España de los Austrias es semejante, por lo que el texto bíblico habla a un oyente que entiende el contexto del que surge y, por lo tanto, puede apreciar mejor su mensaje.
- 3) También observamos que, dentro de sus propios correligionarios, los creyentes judíos sufrieron una división pues, durante el último tercio del siglo III a. C., se llevó a cabo la separación de los samaritanos como comunidad cültica independiente, sentimiento que puede equipararse al que los cristianos neerlandeses experimentaron con la secesión entre católicos y calvinistas que comenzó a manifestarse desde el siglo XVI d. C. A causa de la reconstrucción del templo, autorizada ya en los últimos años del gobierno central persa, quien permitió el regreso de los judíos exiliados a su territorio, Jerusalén queda como el único lugar legítimo para sacrificar, haciendo valer derechos tradicionales y exclusivos¹⁴⁰, excluyendo así a los judíos samaritanos de esta actividad, lo que se aúna a la rivalidad ya existente entre Jerusalén y Samaria, debido al trato preferencial que los aqueménidas daban a la primera, situaciones que hicieron que se separaran definitivamente ambas comunidades judías. De esta forma, tiempo después, los samaritanos, con autorización de Alejandro Magno, construyen su propio templo en el monte Garizím¹⁴¹, a fin de celebrar su culto particular; situación que puede relacionarse con la determinación de Carlos V de autorizar la práctica del luteranismo en sus territorios romano-germánicos, entre los que se encontraban los Países Bajos, a partir de lo que se conoció como *cuius regio, eius religio*, durante la Dieta de Espira en 1526; y que culmina, tras una larga lucha, con la adopción del calvinismo como

¹³⁸ *Ibid.* p. 88.

¹³⁹ Cfr. José Vilchez, *Eclesiastés o Qohelet*, pp. 455-475.

¹⁴⁰ Determinados ya desde el tiempo de David y narrados en los textos de las Crónicas, donde se legitima a Jerusalén y a su templo como el centro histórico y lugar único de culto de Israel.

¹⁴¹ Cfr. Flavio Josefo, *Antigüedades de los judíos*, 255-260.

religión oficial de las Provincias Unidas. De esta forma, nuevamente encontramos una situación equiparable entre ambos receptores del *Eclesiastés*, pese a los siglos que los separan, lo cual consideramos puede redundar en la aceptación que ya observamos del texto sapiencial y en la adopción de la palabra que más lo identifica para designar un tipo particular de pinturas.

- 4) Podemos ver la influencia del pensamiento, la literatura y el estilo de vida extranjeros, heleno principalmente¹⁴², ya que para esas fechas se observa “una creciente impregnación [...] por la civilización, la arquitectura, la lengua y la filosofía griegas”¹⁴³. Esto hizo que muchos judíos se olvidaran del temor de Dios¹⁴⁴ y del cumplimiento de sus preceptos, los que les permitían continuar dentro de la alianza divina, para dedicarse a perseguir y gozar las vanidades terrenas. El siglo III a. C. fue una época de gran actividad económica para los judíos, por lo que muchos se afanan por enriquecerse sin preocuparse de los medios que utilizan para lograrlo. “Era una sociedad ávida, casi obsesionada por los beneficios, las riquezas y la búsqueda del poder”¹⁴⁵, que orientaba ahora su sentido de vida a lo material en lugar de lo espiritual, dejando de lado que, para el creyente judío, el sentido de la vida consistía en la conciencia de que el hombre pertenece a Dios y a Él debe obedecerle y servirle¹⁴⁶.

Qohelet destaca la forma de vida que se introdujo en Jerusalén por la injerencia de ideas extranjeras: “brillante y deleitoso, intrigante y amante del dinero y de los placeres”¹⁴⁷, que se deriva del estilo de vida heleno-ptolemaico propugnado sobre

¹⁴² Ciertamente estaban en boga para ese tiempo el epicureísmo, estoicismo, Hesiodo, Homero, Sófocles, Píndaro, Menandro y Eurípides, lo que para nosotros es una señal de que también en Grecia se pretendía frenar el afán en la consecución y el disfrute excesivo de los bienes efímeros y fugaces, que orientaban entonces el sentido de vida de los helenos de ese tiempo, olvidándose de cuestiones más provechosas para el espíritu. Cfr. José Vilchez, *Eclesiastés o Qohelet*, 84-88; Daniel Doré, *Eclesiastés y Eclesiástico*, 5-10; Siegfried Herrmann, *Historia de Israel*, 433-435; mientras que para una explicación más exhaustiva de la influencia helena Cfr. Robert Michaud, *Qohelet y el helenismo*, (España: Verbo Divino, 1988).

¹⁴³ Siegfried Herrmann, *Historia de Israel*, 34.

¹⁴⁴ Para Qohelet, el temor de Dios es la actitud religiosa por la que se reconoce la trascendencia de Dios, que sobrepasa infinitamente al hombre y por la que éste se somete a sus designios; así, el temor de Dios consistía entonces en la fiel observancia de la Palabra, profesar una fe sería que implicaba el respeto profundo y reverencial a Dios, a través de una reacción atónita y temblorosa frente a la acción misteriosa, inasible y totalmente otra de Dios. Es el respeto y temblor ante a un poder indiscutible de un Otro que sobrepasa, trasciende y sobrecoge al hombre, que comprende así sus limitaciones como creatura que es. Por lo tanto, el temor de Dios consiste en reconocer, con plena reverencia y hondo respeto, que Él es el Absoluto incognoscible y misterioso. Esto no implica miedo o terror frente a la Divinidad, sino recalcar la necesidad, como creatura, de aceptar la supremacía absoluta y soberana de Dios, pues realizarse como hombre es cumplir con sus mandamientos, contribuyendo así al designio que Él, en su infinita sabiduría, planeó para él. Para abundar en este concepto pueden verse los planteamientos que hacen al respecto José Vilchez en su libro *Eclesiastés o Qohelet*, el rabino Marcos Edery en *Libro de Qohelet*, Antonio Banora en *El libro de Qohelet*, Jorge Piedad Sánchez en *Sabiduría de Israel*, y Daniel Doré en *Eclesiastés y Eclesiástico*.

¹⁴⁵ Antonio Banora, *El libro de Qohelet*, p. 11.

¹⁴⁶ Cfr. Gerhard Von Rad, *La acción de Dios en Israel*, 234-235.

¹⁴⁷ Antonio Banora, *El libro de Qohelet*, p. 57.

todo por la clase sacerdotal de los Tobíadas, quienes, asociados con los ptolomeos, impulsan esta forma de vida¹⁴⁸. A esto es a lo que llama la atención la sabiduría de Qohelet, a fin de que el pueblo elegido recuerde cuál es su verdadero sentido de la vida.

Lo anterior puede compararse con la situación de los neerlandeses, expuestos a diversas influencias y, sobre todo, vanidades terrenas, al ser el centro comercial de Europa, no sólo con las distintas regiones del continente mismo, sino también con Asia, África y América, que los hacía olvidarse del sentido trascendente de la vida que debían perseguir de acuerdo a su formación religiosa cristiana, al buscar rodearse de todas aquellas vanidades que tan fácilmente podían llegar a sus manos sin mirar si su consecución iba de acuerdo a su fe.

- 5) Nosotros podemos así encontrar otra semejanza contextual, en el sentido de que las palabras del Eclesiastés podían ser entendidas por los neerlandeses del XVII, ya que apelaban a la misma disposición del hombre hacia lo efímero y temporal en lugar de pensar en el verdadero sentido de la vida que debían experimentar como los creyentes cristianos que eran.
- 6) Por último, otro paralelismo entre el contexto judío del Qohelet y el neerlandés del siglo XVII, lo encontramos en el hecho de la traducción del Libro Sagrado. En el siglo III a. C. se comienza con la primera traducción del Pentateuco, en este caso del hebreo al griego, versión conocida como la *Septuaginta*, o de *los LXX*, la cual debe su nombre a que comúnmente se cree que fue realizada por 72 ancianos provenientes de cada una de las tribus de Israel, seis de cada una de ellas¹⁴⁹ por orden de Ptolomeo Filadelfo, a petición del encargado de la biblioteca de Alejandría, con el fin de aumentar su acervo; en realidad, es más probable que el propósito de la traducción radicara en la creciente necesidad de los judíos dispersos por toda la zona de influencia helenista, y cuya primera lengua había dejado de ser el hebreo pues utilizaban el griego en sus actividades cotidianas, de mantener y entender su religión¹⁵⁰, siendo ésta la primera vez que se lleva a cabo la consignación de la Toráh en otra lengua. Ahora bien, para el siglo XVII d. C., los neerlandeses también vivieron una época de traducción bíblica y diversos factores incidieron en ello: la cotidianeidad de la imprenta, la búsqueda del humanismo cristiano, donde resalta la figura de Erasmo de Rotterdam, por una transmisión y traducción fiel de textos antiguos, entre ellos los sagrados, y las ideas pro-

¹⁴⁸ Cfr. Siegfried Herrmann, *Historia de Israel en la época del Antiguo Testamento*, pp. 444-451; Flavio Josefo, *Antigüedades de los judíos*, pp. 279-292.

¹⁴⁹ Pese a que Flavio Josefo en sus *Antigüedades de los judíos* consigna con detalle todo lo relacionado con este esfuerzo traductorio implicando el trabajo de los sabios de las 12 tribus, otros autores señalan que fueron judíos establecidos en Alejandría los encargados de realizarla; leyenda o no, el hecho sin discusión es que la traducción se llevó a cabo amén de la fecha en la que comenzaron dichos trabajos.

¹⁵⁰ Cfr. Martin Abbejjr., *et al. The Dead sea scrolls bible*, x-xiii.

testantes sobre la consulta directa de la Palabra de Dios. Así, se conoce el hecho de que tenían acceso tanto a la *Vulgata*, traducción latina de la Biblia, como a las traducciones en su lengua vernácula a fin de adentrarse y comprender mejor su religión, por lo que el clima de traducción que les rodeaba es comparable para ambos contextos históricos, lo cual también podría hacer que estuvieran abiertos a recibir el mensaje del *Qohelet*.

No podemos afirmar que los neerlandeses del siglo XVII d. C. conocieran el trasfondo histórico del *Eclesiastés* y lo relacionaran conscientemente con la realidad en la que vivían, pero sí pensamos que el mensaje del texto era mucho más asequible dadas las correlaciones históricas presentes en ambos contextos espacio-temporales, ya que lo que *Qohelet* pretende transmitir habla a un contexto que consideramos común pese a los siglos de diferencia que separan a los distintos receptores, lo que se demuestra por el uso y referencias que dan los neerlandeses a este texto bíblico, por encima de otros libros veterotestamentarios, como se mencionó en párrafos anteriores, y que, pensamos, se manifiesta también en la adopción de la palabra *vanitas* para nombrar al subgénero pictórico que estamos analizando, debido a la comprensión del mensaje que el *Eclesiastés* encierra.

1.2.3. La influencia del *Eclesiastés* en los cuadros de *vanitas*

Una vez establecida la vigencia del *Eclesiastés* nos interesa estudiar el texto para entender su influencia en los neerlandeses del siglo XVII d. C., y establecer así que el motivo de su utilización era para, de alguna manera, tratar de incidir en la concepción del verdadero sentido de la vida, puesto que, dado el contexto político, social y económico que les rodeaba, éste se estaba desviando, o incluso perdiendo, orientándose hacia las vanidades temporales en lugar de tener en la mira la eternidad; influencia que, nosotros estimamos, vendría a ser reforzada por la imagen que muestran los cuadros de *vanitas* surgidos en ese momento.

Para ello no es importante dilucidar si el autor es el mismo rey Salomón, paradigma de la sabiduría judía, o un pensador de ese tiempo que se dirige a la asamblea, *ecclesia*, de oyentes¹⁵¹, pues, dentro de esta investigación, lo que cuenta realmente es lo que sus palabras manifiestan, el mensaje que ellas encierran más allá de su autoría, pues habla un hombre de su tiempo, a partir de su propia experiencia.

Así, a nosotros lo que nos interesa es encontrar la propuesta de sentido de la vida que las palabras de *Qohelet* encierran y que suponemos es el que captaron los neerlandeses que

¹⁵¹ Diversos autores y exégetas tratan de establecer la autoría del *Eclesiastés*. Para la fe judía no hay duda de que el autor es el rey Salomón, Cfr. Marcos Edery, *Libro de Kohelet*, 8; mientras que para los cristianos, católicos y protestantes, es un pensador o filósofo judío preocupado por orientar a su pueblo en cuestiones de religión práctica, por lo que existen distintas versiones respecto a la personalidad de *Qohelet*, sin que ninguna dude de su existencia e intención. Para consultar más acerca de las posibles versiones al respecto, Cfr. José Vilchez, *Eclesiastés o Qohelet*, 21-28, también Jorge Piedad Sánchez, *Sabiduría de Israel*, 308-310.

conocieron su texto, para que de allí tomaran la palabra de *vanitas* y la aplicaran a un sub-género pictórico.

Debido a lo anterior, no está de más recalcar que, para comprender el mensaje que el autor transmite al contexto de las Provincias Unidas del siglo XVII d. C., debemos tener siempre en cuenta que Qohelet habla a partir de la observación directa de su realidad circundante, razón por la cual realizamos en párrafos anteriores la comparación entre el entorno judío en el que fue creado y el ambiente neerlandés en el que es utilizado; asimismo, consideramos que no se debe dejar de lado el concepto de muerte que maneja, pues si bien éste incide en el sentido de la vida que propone el texto, estimamos que, pese a su inmanencia, su aportación es adaptable a la realidad que experimentan las Provincias Unidas y, bajo esta premisa, podemos entenderlo y, ampliándolo con la fe en Cristo, comprender a cabalidad la percepción de la propuesta qoheletiana, misma que para nosotros está presente en las representaciones de *vanitas*, puesto que la palabra de Qohelet puede ser transformada en un sentido trascendente de vida.

En principio, estudiando este texto bíblico, notamos que aparece repetidamente a lo largo de todo el texto la frase *no hay nada nuevo bajo el sol*¹⁵², lo que nos lleva a deducir que las distintas reflexiones que hace Qohelet parten de su concepto de la naturaleza humana; él ha visto y analizado el comportamiento de los hombres pues en Ecl., 1, 13, 14 dice: “y me dediqué a investigar y a explorar con sabiduría todo lo que se hace bajo el cielo [...] Así observé todas las obras que se hacen bajo el sol”, y llega a la conclusión de que, no importando las diferentes circunstancias y condiciones espacio-temporales, el ser humano es el mismo, la naturaleza del hombre no cambia, ya que responde de la misma manera frente a las distintas vanidades terrenas: riqueza, poder, conocimiento y fama, el hombre se desvive por lograrlas en un esfuerzo vital que el mismo Qohelet llama vano, absurdo¹⁵³, tal como señala por primera vez en Ecl., 1, 9: “Lo que fue, eso mismo será; lo que se hizo, eso mismo se hará; ¡no hay nada nuevo bajo el sol!”; por lo que sus palabras no sólo pueden aplicarse a los judíos de su tiempo, para quienes habla, sino a cualquier hombre que habite o haya habitado la tierra, como los neerlandeses involucrados con las pinturas de *vanitas*.

Por otra parte, es interesante destacar su reflexión sobre la libertad humana:

Yo vi la tarea que Dios impuso a los hombres para que se ocupen de ella. Él hizo todas las cosas apropiadas a su tiempo, pero también puso en el corazón del hombre el sentido del tiempo pasado y futuro, sin que el hombre pueda descubrir la obra que hace Dios desde el principio hasta el fin¹⁵⁴.

¹⁵² Todas las veces que se menciona la frase *bajo el sol*, ésta se traduce como *en esta vida*, dado que para Qohelet no hay posibilidad de ninguna otra para el hombre, como mencionamos en párrafos anteriores.

¹⁵³ La traducción hebreaica del *Kohelet* utiliza el término absurdez en lugar de vanidad, lo que aquí concuerda aún más con el sentido que el autor pretende dar a las distintas vanidades terrenas; así, para Qohelet absurdo es que el hombre cifre su sentido de la vida en conseguirlas ya que son tan efímeras como la vida misma. Cfr: Marcos Ederly, *Libro de Kohelet*, p. VI, donde, en la traducción del hebreo al castellano del Ecl., 1, 1 encontramos: “¡Absurdo de absurdidades! —dijo Kohelet— ¡absurdo de absurdidades, todo absurdo!”.

¹⁵⁴ Eclesiastés, 3, 10-11.

Para este autor, Dios estableció el momento adecuado para todas las cosas, y también dio al hombre el libre albedrío para que éste elija el momento de hacer las cosas, esto implica que puede equivocarse y hacerlas a destiempo, con lo que se aleja del verdadero camino; por lo tanto, es decisión del hombre la manera en la que construye su vida, si se avoca a lo temporal o se dedica realmente a permanecer en la gracia de Dios. Asimismo, en la traducción del texto del hebreo al castellano también podemos observar una referencia a su concepto de la libertad humana, pues en Ecl., 3,18¹⁵⁵ menciona: “Dije yo en mi corazón: en cuanto a los hijos del hombre, a quienes ha distinguido Elohim; ¡y para ver! Que ellos son, cual animal son, para sí mismos”, donde podemos ver que Qohelet establece el grado ontológico del hombre dentro de la escala de la creación divina, situándolo más que los animales y menos que los ángeles; es decir, espíritu encarnado hecho a imagen y semejanza de Dios, pero comprueba que, pese a esto, a veces el ser humano se comporta como los mismos animales, que sólo buscan satisfacer sus necesidades a costa de lo que sea, pues carecen de la capacidad racional que les indica dónde se encuentran el bien y el mal para elegir el camino correcto.

Así, el hombre renuncia, al elegir cual animal, a la gracia divina, lo que habla de la libertad de elección que Dios da al hombre; sin embargo esta misma libertad indica a Qohelet la imperfección propia del ser creatural: “No hay un hombre justo sobre la tierra que haga el bien sin pecar jamás”¹⁵⁶, señalando que el alejamiento de Dios sucede no porque el ser humano prefiera el mal por encima del bien, ya que esto sería irracional, sino porque elige mal, al buscar sólo satisfacer sus necesidades y deseos temporales, las distintas vanidades terrenas, aún a costa de faltar a los mandatos divinos, en lugar de privilegiar su relación con Dios. De esta manera podemos analizar lo que dice el Eclesiastés: “El que ama el dinero no se sacia jamás, y al que ama la opulencia no le bastan sus ganancias. También esto es vanidad”¹⁵⁷, en donde estimamos que utiliza la palabra vanidad como sinónimo de mala elección, pues, como ha observado, el hombre muchas veces prefiere el pecado, el mal, la vanidad, por su codicia; el deseo insaciable de poseer está en la naturaleza humana, caída, al que el hombre puede responder afirmativamente al ejercer su libertad, pese a que se aleje del Creador, perdiendo el verdadero sentido de la vida por someterse a deseos vanos que realmente nunca lo satisfarán. Para nosotros, las *vanitas* pictóricas reflejan esta elección al poner juntas las distintas vanidades terrenas, que tanto atraen a los neerlandeses pues muestran su autonomía y capacidad financiera, el orgullo por lo logrado, y la presencia de la muerte y las alusiones a la temporalidad y fugacidad de la vida. Consideramos que en estas obras está simbolizada la libertad que tanto se esforzaron por conseguir así como la posibilidad de escoger el sentido de la vida.

Por todo lo anterior, vemos que las reflexiones de Qohelet tienen un carácter universal, que las hace ser aceptadas en cualquier contexto, tal como sucede en las Provincias Unidas

¹⁵⁵ Marcos Edery, *Libro de Qohelet*, 3.2.

¹⁵⁶ Eclesiastés, 7, 20.

¹⁵⁷ *Ibid.* 5,9.

durante el siglo XVII d. C., ya que siguen siendo vigentes a pesar del tiempo transcurrido; el hombre no ha cambiado, se deja deslumbrar por las vanidades terrenas considerándolas el fin en lugar de un medio para ser mejores personas —mejores creyentes dentro de los contextos judío o neerlandés—, convirtiendo su consecución en sentido de vida, dejando de lado que, como él, son efímeras, temporales. “Así observé todas las obras que se hacen bajo el sol, y vi que todo es vanidad y correr tras el viento”¹⁵⁸, nos señala este texto veterotestamentario, y los cuadros de *vanitas* hablan al respecto.

También, al adentrarnos en el Eclesiastés descubrimos que el nuevo sentido de la vida¹⁵⁹ que ofrece a sus escuchas/lectores: ser feliz en esta vida con la porción¹⁶⁰ que corresponde a cada uno, parte de su propia visión de la teoría de la retribución¹⁶¹. Al comprobar Qohelet —nuevamente a partir de la realidad que le circunda— que la prometida retribución tal como la entendía la tradición judía no se lleva a cabo, pues el bien no siempre es premiado, y el mal no siempre es castigado¹⁶²; y más aún, al comprobar en el ámbito terrenal que el bien frecuentemente es castigado, mientras que el mal es comúnmente premiado: “Yo he visto algo más bajo el sol: en lugar del derecho, la maldad y en lugar de la justicia, la iniquidad”¹⁶³, situación que en el Eclesiastés se vuelve a señalar cuando dice que “hay una cosa vana que acontece sobre la tierra; a algunos justos les sucede lo que corresponde a la manera de obrar de los malvados, y a algunos malvados les sucede lo que corresponde a la manera de obrar de los justos”¹⁶⁴, este autor bíblico llega a la conclusión de que el problema descansa en una incorrecta apreciación de la teoría de la retribución.

Qohelet nunca cuestiona a Dios al respecto ni duda de su infinita sabiduría y justicia, que ante los ojos del hombre pudiera parecer errada; antes bien, para nosotros, lo que este pensador propone al hombre es que no pretenda entender los designios de Dios pues éstos están más allá de la limitada y finita razón humana: “Yo experimenté todo esto con sabiduría, pensando: ‘Voy a ser sabio’. Pero ella está fuera de mi alcance: lo que existe es lejano y profundo, más profundo de lo que se puede vislumbrar”¹⁶⁵, incapacidad que reafirma después cuando señala: “entonces yo vi toda la obra de Dios. El hombre no puede descubrir la obra que se hace bajo el sol. Por más que se esfuerce en buscar, no encuentra; y aunque el sabio diga que

¹⁵⁸ *Ibid.* 1, 14.

¹⁵⁹ Cfr. Antonio Banora, *El libro de Qohelet*, 39-41, donde señala que Qohelet, al buscar conciliar la fe judía y la experiencia vital, descubre el sentido de la vida.

¹⁶⁰ Por porción entendemos lo que a cada uno le toca de satisfacciones, alegrías, sinsabores y pesares durante el transcurso de la vida.

¹⁶¹ Cfr. *Ibid.* 5.

¹⁶² Recordemos que en tiempos de Qohelet no se concibe nada después de la muerte, por lo que la retribución divina debería verificarse en esta vida, como señala en Ecl., 9,5: “Los vivos, en efecto, saben que morirán, pero los muertos no saben nada: para ellos ya no hay retribución”.

¹⁶³ Eclesiastés, 3, 16.

¹⁶⁴ *Ibid.* 8, 14.

¹⁶⁵ *Ibid.* 7, 23-24.

conoce, en realidad, nada puede descubrir”¹⁶⁶; y, a partir de estas consideraciones acerca de la imposibilidad del hombre para conocer los designios divinos a cabalidad, ofrece lo que para nosotros resulta una nueva interpretación de la teoría de la retribución.

Así, Qohelet propone que la auténtica retribución estriba en el don que otorga Dios para que el hombre experimente la felicidad gracias a la aceptación y el gozo con aquello que le depare la vida, sea mucho o poco, don que refleja la sabiduría y la justicia divinas, puesto que Dios lo otorga a quien lo merece para que así sea feliz en este mundo, que finalmente es el sentido de la vida para Qohelet. No importan entonces los años de vida, la descendencia, el poder o la riqueza, símbolos judaicos de la magnificencia de Dios para con su pueblo elegido, para que el hombre sea dichoso pues, para este autor, el concepto de felicidad descansa en realidad en que el hombre se sienta satisfecho con lo que le corresponde en este mundo, gozando de ello. Para nosotros, allí radica entonces el sentido de la vida que propone, tal como lo señala en distintas ocasiones:

Lo único bueno para el hombre es comer y beber, y pasarla bien en medio de su trabajo. Yo vi que también esto viene de la mano de Dios. Porque ¿quién podría comer o gozar si no es gracias a él? Porque al que es de su agrado él le da sabiduría, ciencia y alegría; al pecador, en cambio, lo ocupa en amontonar y atesorar para dárselo al que agrada a Dios. También esto es vanidad y correr tras el viento¹⁶⁷.

Y también vuelve a destacar la relación entre el don divino que constituye la aceptación de lo que le toca vivir al hombre y el experimentar la felicidad que ello le produce, y que se traduce en la verdadera retribución que otorga Dios al que es fiel a su Palabra: “Yo comprendí que lo único bueno para el hombre es alegrarse y buscar el bienestar en la vida. Después de todo, que un hombre coma y beba y goce del bienestar con su esfuerzo, eso es un don de Dios”¹⁶⁸.

Con esta nueva concepción de la teoría de la retribución, nosotros consideramos que, si bien Qohelet se aleja de la visión de la tradición judía, se acerca a los planteamientos éticos y morales que posteriormente harán el movimiento de ‘devoción moderna’¹⁶⁹ o incluso el calvinismo¹⁷⁰, y que se refieren a la modestia y frugalidad, a la elección de la moderación, lo

¹⁶⁶ *Ibid.* 8, 17.

¹⁶⁷ *Ibid.* 2, 24-26.

¹⁶⁸ *Ibid.* 3, 12-13.

¹⁶⁹ Con respecto a la relación entre las palabras qoheletianas y el movimiento de ‘devoción moderna’, y sin ser el objetivo de esta investigación, por lo que no abundamos en ello, también encontramos otro paralelismo cuando Qohelet critica a los devotos del rito religioso más que de la Palabra divina, quienes siguen las formas pero se olvidan del fondo de la propuesta religiosa, es decir, de actuar realmente los presupuestos divinos. *Cf.* Ecl., 4, 17 y Ecl., 5, 1-6.

¹⁷⁰ *Cf.* Marcos Edery, *Libro de Qohelet*, 24, donde destaca que la exégesis de diversos autores judíos concluye que, en el trasfondo, las palabras de Qohelet hablan de tener lo suficiente para sentirse satisfecho, no de buscar como fin de vida el excedente que se traduce en riqueza. El don de regocijarse con lo que el hombre posee es independiente de la cantidad o dimensión de los bienes, pues el hombre sólo debe buscar satisfacer sus necesidades mate-

que hace que los neerlandeses del XVII d. C. sean más susceptibles a sus enseñanzas, al señalar también que apegarse a los bienes materiales y enfocar la vida hacia lo efímero es simplemente absurdo, vanidad. Así, encontramos que las palabras de Qohelet resuenan y se actualizan dada la circunstancia que se vivía en las Provincias Unidas donde la obtención de la riqueza y de los distintos bienes materiales que podían conseguirse en su territorio parecían ser la finalidad de vida de los neerlandeses, su felicidad; vemos como el Eclesiastés vuelve a insistir en el verdadero don de Dios:

Yo he comprobado esto: lo más conveniente es comer y beber y encontrar la felicidad en el esfuerzo que uno realiza bajo el sol, durante los contados días de vida que Dios le concede a cada uno: porque esta es la parte reservada a los hombres. Además, si Dios ha dado a un hombre riquezas y posesiones, y le permite disfrutar de ellas, tomar la parte que le toca y alegrarse de su trabajo, ¡eso es un don de Dios!¹⁷¹

Donde nuevamente podemos observar que este autor relaciona la felicidad que el ser humano puede gozar en este mundo, lo que sería el sentido inmanente de la vida que propone, con la satisfacción por lo que puede tener gracias al esfuerzo del trabajo, ya que éste proporciona bienestar al hombre, destacando que satisfacerse con la parte que le corresponde es el verdadero don de Dios, pues contentarse con los bienes propios, con la porción que a cada uno le tocó, en lugar de aspirar a los bienes ajenos, hace que el hombre se aleje de las vanidades terrenas, efímeras y fútiles, y siga gozando de la gracia divina, de la relación vital con Dios. Así, Qohelet invita al hombre a evitar el empeño vano de poner como fin y sentido de vida las distintas vanidades temporales, pues éstas no lo harán feliz mientras no goce del don divino de aceptar lo propio y satisfacerse con ello, pero siempre logrado con el esfuerzo y sin pasar por encima de los demás.

De esta manera vemos que el sentido de vida que nos plantea Qohelet está impregnado de religiosidad, pese a que no conciba todavía la vida eterna y se quede entonces en la terrenalidad, puesto que, pese a ello, finalmente depende del don que otorga Dios a quien cumple con su Palabra, ya que, como dijimos anteriormente, consiste en la aceptación de lo que a cada hombre le toca vivir y la capacidad de goce que pueda experimentar con ello, para que sea feliz en ésta, la que el autor considera su única vida.

riales esenciales y dedicar el resto de su capacidad adquisitiva a acciones meritorias a los ojos de Dios, siendo la más importante amar al prójimo, es decir, ejercer la caridad; lo que para nosotros pudiera relacionarse con la idea calvinista de que el excedente de riqueza que se tiene una vez satisfechas las necesidades sin caer en la ostentación, debería utilizarse para paliar la pobreza del otro, no para enorgullecerse, atesorarla o capitalizarla a fin exclusivamente de generar más riqueza y ser aún más rico, pues éste no es el verdadero sentido de vida para el hombre, ya que la riqueza y todo lo que con ella se puede adquirir resulta en vanidades fútiles que nunca satisfarán totalmente al ser humano, ya que si la vida humana es efímera sus distintas pertenencias también son temporales y, por lo tanto, incapaces de proporcionarle verdadera felicidad.

¹⁷¹ Eclesiastés, 5, 17-18.

Estimamos que, para este pensador, el ansia de Absoluto que el hombre tiene como creatura de Dios que es, es colmada si recibe el don de Dios, lo que sería la verdadera retribución a su fidelidad, al considerar que la felicidad perfecta está en la capacidad de disfrutar de los dones que provienen del esfuerzo honrado que se realiza durante el transcurso de la vida, y no en dedicar su vida a conseguir las distintas vanidades terrenas a cualquier precio, pues finalmente éstas son temporales y efímeras, por lo que satisfarán sus ansias de felicidad, mientras no reciba la retribución divina.

Para nosotros esta enseñanza también resulta vigente para el contexto de las Provincias Unidas, donde a raíz de la Tregua de los Doce Años, los neerlandeses habían gozado de distintos bienes y los habían convertido, en muchas ocasiones, en su sentido de la vida, lo que viene a trastocarse con el reinicio de la guerra independentista con España, en 1621, donde ven alejarse o incluso perderse las distintas vanidades terrenas de las que gozaban y por las que se esforzaban. Allí es donde consideramos que entran las *vanitas*, pues su función era recordarle al hombre su sentido trascendente de la vida, al mostrarle que las distintas vanidades no pesan nada frente a la eternidad y ayudarlo a que elija entonces, gracias a su categoría ontológica, lo que más conviene a su verdadera felicidad.

Las palabras del Eclesiastés llaman al hombre a preocuparse por cumplir con los mandatos divinos, pues el signo de la retribución es el don de Dios que hará que sea feliz en esta vida —lo que nosotros calificamos como sentido inmanente de la vida—, al sentirse satisfecho con lo que posee, con lo que puede adquirir honradamente, sin faltar a Dios, gracias a su trabajo, aceptando así su destino y la porción de bienes y vanidades que le corresponde, dejando entonces de perseguirlos o añorarlos como si ellos fueran a dar sentido a la vida al colocarlos en el lugar que realmente les toca: la temporalidad: “Ve, entonces, come tu pan con alegría y bebe tranquilamente tu vino, porque a Dios ya le agradaron tus obras”¹⁷²; las palabras de Cristo completan esa propuesta al hacer ver que el hombre tiene un sentido trascendente de la vida por el cual esforzarse; por lo que ya no importa si alguna circunstancia, incluso una tan radical como la muerte, arrebatara en un santiamén los bienes y vanidades de las que gozó en vida, pues su existencia terrena, como creyente que es, debe estar dedicada a conseguir la vida eterna en lugar de vanidades efímeras, tal como lo expresan las *vanitas*.

Procedemos a continuación a establecer la relación entre el texto literario y el texto pictórico, entre las palabras de Qohelet y las pinturas de *vanitas*, ya que, para nosotros, el mensaje que transmiten es semejante, donde un texto refuerza al otro; de allí la denominación por las que llegan a nuestros días. Podemos decir que ambos procuran recordar al hombre el verdadero sentido de la vida, que trasciende las diferentes vanidades temporales por las que tiene apego y que, como cosas fútiles que son, se esfuman con los distintos avatares de la vida, como en este caso la crisis económica, política, social y religiosa que se produce por la reanudación de la guerra.

¹⁷² *Ibid.* 9,7.

Para nosotros, éste es uno de los paralelismos más directos entre el texto del Eclesiastés y los cuadros de *vanitas*:

Más vale ir a una casa donde hay duelo que asistir a un banquete, porque ese es el fin de todo hombre y allí reflexionan los vivientes. Más vale la tristeza que la risa, porque el rostro serio ayuda a pensar. El corazón del sabio está en la casa de duelo y el del necio, en el lugar de diversión¹⁷³.

Lo que ambos textos buscan es la reflexión acerca del verdadero sentido de la vida, misma que se da de manera más profunda al enfrentar la muerte. La visita a la casa del duelo¹⁷⁴ induce a reflexionar sobre lo efímero y frágil de la vida, a tomar conciencia sobre el verdadero significado de la vida, lo que ayuda más que estar inmerso en las fiestas y celebraciones que distraen al hombre de su destino creatural, pues la casa de la alegría consiste en el aspecto puramente material de la vida donde se ubican las distintas vanidades temporales.

De esta forma, consideramos que la calavera pictórica es la referencia a la casa del duelo literaria. Asimismo, las distintas vanidades terrenas, sobre todo las que se refieren a los alimentos que podemos observar en la mayoría de los cuadros de *vanitas*, tan apreciadas por los neerlandeses, como veremos en un capítulo posterior de esta investigación, están presentes en el texto en la palabra banquetes.

Esta relación que hemos tratado de enfatizar se refleja en esta idea: “Disfruta de los días felices y en los días adversos, reflexiona: Dios hizo que se sucedan unos a otros, de manera que el hombre no descubra nada de lo que vendrá después de él”¹⁷⁵. Los días adversos bien podrían remitir a los que viven los neerlandeses con la continuación de la guerra con España, momento en el cual surgen las pinturas de *vanitas*. Esta reflexión literaria a la que invita Qohelet podría verificarse o complementarse gracias a los cuadros de *vanitas* ya que estimamos que contemplar cotidianamente¹⁷⁶ una calavera rodeada de vanidades induciría a sus espectadores a pensar en la muerte y en la vida en el más allá y, por ende, a encauzar su sentido de la vida hacia la trascendencia.

Otra relación que encontramos entre el Eclesiastés y las pinturas de *vanitas* es la siguiente: “Por eso, elogíe la alegría, ya que lo único bueno para el hombre bajo el sol es comer, beber y sentirse contento: esto es lo que le sirve de compañía en sus esfuerzos mientras duran los días de su vida, que Dios le concede bajo el sol”¹⁷⁷. Qohelet no rechaza las vanidades terrenas, las que proporcionan alegría al hombre, siempre y cuando las considere en su justa

¹⁷³ *Ibid.* 7, 2-4.

¹⁷⁴ Cfr. Marcos Edery, *Libro de Kohelet*, pp. 53, 54.

¹⁷⁵ *Eclesiastés*, 7, 14.

¹⁷⁶ Los cuadros de *vanitas* fueron hechos, como la mayoría de las pinturas de género de naturaleza muerta, para colocarse en los lugares públicos de la casa, incluyendo las que contenían un cráneo, por lo que su vista era continua para los habitantes de la misma, así como para sus invitados.

¹⁷⁷ *Ibid.* 8, 15.

medida, puesto que no son un fin sino un medio para ser feliz, y esto depende del don con el que Dios quiera retribuir al hombre a fin de que sepa y pueda ser dichoso sin aferrarse a ellas.

En el caso de las *vanitas* pictóricas, podemos contemplar que, al reunir diferentes objetos dentro de un cuadro, como la calavera, símbolo convencional de la fugacidad de la vida, y alimento, bebida, objetos de lujo, libros o instrumentos musicales, símbolo de las diferentes vanidades terrenas, el mensaje que contienen se traduce entonces en que se puede gozar de ellas, pero sin olvidar que también pueden perderse en un instante, por lo que la imagen de la muerte debe llevar a reflexionar sobre el verdadero sentido de la vida, aquel que trasciende tiempo y espacio al lograr gozar eternamente al lado de Cristo.

Al respecto, el versículo “Que tu ropa sea siempre blanca y nunca falte el perfume en tu cabeza”¹⁷⁸, nos remite a la idea de estar siempre preparados para la hora de la muerte, ya que los ropajes blancos significan la virtud y las buenas acciones que se realizan en vida, con el fin de perfeccionarnos, de que el hombre vaya siendo cada vez más persona, mientras que el perfume en la cabeza simboliza los santos óleos. Este mensaje se observa en la representación de los artistas neerlandeses en cuanto a la fugacidad de la vida, la inesperada llegada de la muerte mientras se disfrutaban las vanidades terrenas, interrupción que implica reflexionar acerca de estar siempre preparados, puesto que nadie conoce su hora.

Tratando de resumir lo dicho anteriormente, para Qohelet, perseguir las distintas vanidades terrenas es vano, absurdo, pues lo que el hombre debe buscar es la retribución divina, es decir, lograr ser feliz con lo que se tiene, y esto sólo lo logrará cumpliendo con la palabra de Dios para ser merecedor del don según su inefable justicia y sabiduría. En los cuadros de *vanitas* podemos entender el mismo mensaje: recordar que todo lo efímero y temporal se termina con la llegada intempestiva de la muerte por lo que se debe estar preparado para alcanzar la trascendencia eterna, buscando las cosas que tienen un verdadero sentido para el hombre en lugar de perseguir las que finalmente son vanas y efímeras.

Con base en lo expuesto en este apartado, podemos concluir que el origen de la denominación de *vanitas* para el subgénero pictórico estudiado corresponde al libro bíblico del Eclesiastés, ya que hemos tratado de demostrar que existe una relación e influencia de este texto veterotestamentario en la mentalidad de los habitantes de las Provincias Unidas, aun cuando ellos no las nombraron así desde un principio, como veremos más adelante, sobre todo en la primera mitad del siglo XVII d. C., pues, al comprender su mensaje, vieron reflejada la palabra que lo caracteriza: *vanitas*, en dichas obras, puesto que le muestran simbólicamente el mismo sentido que se debe perseguir en esta vida, recordando el destino trascendente que Dios promete a quien es fiel a sus enseñanzas. Además, para nosotros, que dentro de la historia del arte el término se utilice siempre en latín, sin importar el idioma en el que se mencionen estos cuadros, es un homenaje al contenido e intención de las palabras de Qohelet, que resuenan, siglos después, en la mente y el corazón de los neerlandeses.

¹⁷⁸ *Ibid.* 9, 8.

I.3. Tomás de Kempis y el fundamento espiritual de la idea de la *vanitas*

*Oyen con más gusto al mundo que a Dios;
y más fácil siguen el apetito de su carne
que el beneplácito divino.
El mundo promete cosas temporales y
pequeñas, y con todo eso le sirven
con grande ansia. Yo prometo cosas grandes y eternas,
y entorpecense los corazones de los mortales.*

TOMÁS DE KEMPIS

Al estudiar los siglos XIV y XV europeos podemos observar un ambiente de controversia espiritual, no tanto en el sentido teológico o dogmático sino en el de la práctica religiosa y la organización eclesiástica. Como nos dejan saber Ruggiero Romano y Alberto Tenenti, esto se debía a “la estructuración de la Iglesia como organización mundana”¹⁷⁹. Como consecuencia se comienza a sentir una crisis de conciencia dentro de los fieles cristianos que sienten un profundo malestar en relación con quienes les enseñan sus creencias. Existe también un cansancio de la espiritualidad especulativa llevada a cabo en siglos precedentes, por lo que se busca una fe más efectiva y práctica que cubra las necesidades del alma del fiel cristiano. “Ese desencanto a propósito de la ciencia y de la filosofía [...] se ha adueñado de buena parte de los espíritus, que prefieren abandonar las teorías para esforzarse por vivir en el fervor”¹⁸⁰.

En respuesta a ello, surge una corriente de misticismo que recorre Europa; aparecen así visionarios, ascetas y predicadores espirituales en distintas poblaciones, que reflejan la búsqueda de una experiencia moral más personal y la posibilidad de un contacto directo con lo divino, al ver que los distintos representantes de Dios en la tierra estaban más ocupados por las cuestiones temporales que por la salvación eterna de las almas a su cargo. La práctica de la fe se equipara cada vez más con las actividades propias de las relaciones socioeconómicas, dándose como resultado una burocratización de la vida cristiana: el clero viene a administrar, junto con sus propiedades terrenas, el enorme patrimonio espiritual que ha descubierto¹⁸¹.

Comienzan también a surgir comunidades laicas donde se pretende vivir un auténtico cristianismo, apartado del sistema creado por la Iglesia. Sus miembros no pretenden afirmar ninguna nueva postura doctrinal, contraria a la ortodoxia, ni tampoco negar la autoridad jerárquica eclesiástica, sino que intentan profundizar en el propio acervo religioso para llevar

¹⁷⁹ Ruggiero Romano y Alberto Tenenti, “Los fundamentos del mundo moderno”, 92.

¹⁸⁰ Tomás de Kempis, *Imitación de Cristo*, X, de la edición de Porrúa.

¹⁸¹ Cfr. Ruggiero Romano y Alberto Tenenti, “Los fundamentos del mundo moderno”, 92-96.

a cabo una vida espiritual, donde la acción comprometida con la creencia religiosa fuera la manifestación viva de la fe profesada.

Una de estas comunidades, los hermanos de la Vida Común¹⁸², es la que surge precisamente en los Países Bajos, fundada por Geert Groote¹⁸³, siendo una entidad laica a la que sigue la fundación de una congregación monástica llamada de Windesheim. El propósito de ambas es tratar de imitar a los primeros cristianos pero siempre ubicados en el contexto de su siglo; es decir, deben adaptar su fe a la vida de la naciente burguesía, mediante la dedicación al trabajo y al comercio, con la intención de santificar ese estilo de vida siguiendo las enseñanzas de Jesús. En este sentido, Mauricio Beuchot sostiene que ésta es la explicación: “Por eso practicaban la pobreza, no en forma de mendicidad, sino de trabajo y de posesión en común [...] el examen de conciencia y la corrección fraterna”¹⁸⁴. La obra de esta comunidad fue creciendo y se dedicaron a la elaboración manual de textos, ya fuesen copias u originales¹⁸⁵, y también a la educa-

¹⁸² La asociación de los hermanos de la Vida Común no se afirma como una orden monástica, pero tampoco es una cofradía. Sus miembros viven en comunidad y se sustentan del trabajo común, que consiste principalmente en la copia de códices. Sólo su rector y algunos otros de sus miembros son sacerdotes, la mayoría son laicos que buscan realizar el ideal de la iglesia primitiva: la vida en común, bajo los principios de lo que se dio en llamar la ‘devoción moderna’. Su principal ministerio apostólico es la predicación, llevada a cabo en distintos foros, siendo uno de ellos la docencia como directores de algunos colegios, padres espirituales o profesores de religión y buenas costumbres. Para profundizar al respecto, Cfr. Francisco Montes de Oca, “Introducción” en Tomás de Kempis, *Imitación de Cristo*, IX-XXIII, donde destaca que a raíz de las actividades docentes de algunos de los hermanos de la Vida Común podemos observar que muchos personajes de la historia neerlandesa, como Nicolás de Cusa, Erasmo de Rotterdam o Martín Lutero se tuviesen por discípulos de esta asociación.

¹⁸³ Cfr. *Ibidem*. Gerardo Groote (1340-1384), nacido en Deveter, fue el iniciador del movimiento, era un hombre apegado a las vanidades de la vida que sufre una conversión que consume en 1374, cuando renuncia a los beneficios económicos propios y a las prebendas eclesiásticas derivadas de diversos cargos honoríficos, y se ordena diácono para dedicarse a predicar la palabra de Dios por distintas poblaciones neerlandesas, hasta que en 1383 el obispo de Utrecht prohíbe la predicación a los diáconos no sacerdotes. A lo largo de sus años de predicador fue teniendo un número cuantioso de seguidores y discípulos dando origen así a un movimiento espiritual laico en el que se pretendía volver a los principios básicos del cristianismo primitivo: los hermanos de la Vida Común que se dividían según el sexo en comunidades para hombres o para mujeres. Entre los discípulos más cercanos a Groote destaca el sacerdote Florencio Radewijns (1350-1404), quien le aconsejaba estableciera para sus seguidores una comunidad permanente. Después de consultarlo con quien consideraba su asesor espiritual, el místico flamenco Jan van Ruysbroeck, Groote decide imponer a sus seguidores la regla de los Canónigos Regulares de San Agustín; sin embargo, no puede ver la fundación del primer monasterio ya que fallece de peste no sin antes encomendar a Radewijns que prosiguiera su obra. La primera casa de la congregación de los hermanos de la Vida Común fue fundada para un grupo de mujeres, siguiéndole la congregación monástica masculina de Windesheim, donde uno de los devotos era Juan de Kempis, hermano mayor de Tomás. De este monasterio saldrá Juan, junto con otros religiosos, a fundar nuevos centros. Así, desde 1395 aparece constituida la Congregación de Canónigos Regulares de Windesheim. A finales del siglo XV se contaban 84 monasterios de varones y 13 de mujeres. Sin embargo, la congregación fue decayendo, aunque se mantuvo en algunas poblaciones belgas y germanas hasta 1802.

¹⁸⁴ Mauricio Beuchot, “Modernos y Devotos” en Tomás de Kempis, *De la imitación de Cristo*, 8.

¹⁸⁵ En el siglo XV se multiplicaron las casas por todos los Países Bajos, llegando también a poblaciones de Francia, Alemania y Polonia y algunos de sus miembros ingresaron en la Congregación. Sin embargo, su loable labor de copistas resultó prácticamente inútil con la llegada de la imprenta, a la par que, por la falta de un régimen centralista, muchas de ellas no resistieron la invasión luterana; la última casa en Emmerich, con tan sólo cuatro miembros, fue suprimida por Napoleón en 1811.

ción dirigiendo colegios, como el de Deventer¹⁸⁶, o siendo consejeros espirituales de otros centros educativos.

Así, los puntales de la ‘devoción moderna’ son la vida interior y los ejercicios piadosos (oración, meditación, examen diario, lecturas), la vida común y las obras de caridad fraterna que deben acompañar a la devoción interna, por lo que podemos decir que acentúa la tendencia moral del actuar humano; entre sus características principales destacan el desprecio a la ciencia humana, a la escolástica y el amor al estudio directo de la Sagrada Escritura, lo que se traduce en una tendencia moralizante y práctica, apostólica; una tendencia afectiva que fomenta la santidad en la vida ordinaria; y una vida espiritual metodizada, más individual que litúrgica. La oración individual es dirigida a la búsqueda personal de la perfección, que a la vez que instruye en los ejercicios piadosos sostiene en la lucha interior, indispensable para alcanzar las metas propias de la vida cristiana.

Señala Francisco Montes de Oca¹⁸⁷ que la influencia de la Congregación de Windesheim es considerable, como lo prueban diversos documentos. Son la guía para quienes aspiran a una vida espiritual intensa, dando al mundo autores de gran espiritualidad que enriquecen con sus textos la ‘devoción moderna’, pues no sólo la propagan a través de sus escritos sino que la nutren con sus ideas¹⁸⁸.

El más conocido de todos ellos es Tomás de Kempis¹⁸⁹, de quien bien puede decirse que es el representante de este movimiento gracias a su obra *Imitación de Cristo*.

A nosotros nos interesa investigar la aportación de Kempis respecto a las vanidades del mundo y la salvación del alma, es decir, al sentido trascendente que debe otorgársele a la vi-

¹⁸⁶ En este colegio estudiaron Tomás de Kempis y, casi un siglo después, Erasmo de Rotterdam.

¹⁸⁷ Cfr. Francisco Montes de Oca, “Introducción” en Tomás de Kempis, *Imitación de Cristo*, xx-xxiii.

¹⁸⁸ Cfr. *Ibid.* ix-xxiii. Tenemos así a diversos autores como Gerardo Zerbolt de Zutphen quien llama a la conversión, a la meditación, a la imitación de la vida y pasión de Jesucristo, a la muerte al mundo, a la caridad y a la humildad; Gerlac Peters, cuya mística cristocéntrica se centra en la libertad del espíritu para acceder a la contemplación a través de la imitación de la cruz en esta vida lo que procura al hombre un anticipo de la felicidad eterna; Enrique Mande que trata del renunciamento al hombre viejo, de la unión con Cristo y de la importancia de la vida interior; Juan de Shoonhoven, que predica el desprecio del mundo, la vida interior y la práctica constante de las virtudes cristianas; y Juan Mombaer, Mauburnus, quien compiló la reglamentación de los ejercicios espirituales de la ‘devoción moderna’, por lo que su obra se considera una enciclopedia de la espiritualidad windesemiana.

¹⁸⁹ Cfr. *Ibidem*. Tomás Hamerken nace en 1380 en la aldea de Kempen, arzobispado de Colonia. De padres devotos, es educado cristianamente y dos más de sus hermanos se dedican, como él, a la vida religiosa. En 1393, siguiendo a su hermano Juan, 15 años mayor que él y que había entrado a la Congregación de Windesheim, comienza a estudiar y practicar la ‘devoción moderna’ en una escuela de Deventer que estaba bajo la dirección de Florencio Radewijns. A los 19 años parte al monasterio de Agnetenberg que dirigía su hermano, quedándose allí hasta su muerte. En principio no puede entrar más que como postulante, sin embargo, obtiene la dispensa necesaria y recibe el hábito en 1406; para 1408 profesó convirtiéndose en religioso de la Congregación de Windesheim como su hermano, quien ese mismo año dejó Agnetenberg. Hasta 1413 se ordena sacerdote, año en el que comienza la redacción de los cuatro tratados o libros, redactados independientemente y no como si formaran parte de un mismo texto, que componen la *Imitación de Cristo*, culminando esta obra en 1426. A ella habría que sumarle copias y traducciones de textos religiosos, opúsculos, sermones y biografías. Por lo tanto, su obra literaria se divide en dos grandes apartados: el ascético y el histórico.

da¹⁹⁰, ya que su obra es uno de los textos religiosos más consultados después de la Biblia, no sólo en su tiempo, sino hasta nuestros días, lo que nos hace inferir que incidió en gran medida en la mentalidad de los neerlandeses¹⁹¹, incluyendo a los que vivieron en el siglo XVII; por ende, consideramos pertinente para nuestra investigación encontrar la relación de su propuesta con el subgénero de *vanitas*, a fin de entrar en sintonía idiosincrática tanto con los espectadores como con los artistas que hicieron estas obras.

Para lograr esto partimos de dos de los tratados que conforman el libro de la *Imitación de Cristo*: “Avisos provechosos para la vida espiritual”¹⁹², redactado hacia 1423, y “De la consolación interior”, redactado entre 1423 y 1427. Destaca el hecho de que en el primer tratado encontramos referencias al Eclesiastés, lo que consideramos corrobora nuestra inferencia de que las pinturas de *vanitas* están fundamentadas en las nociones referentes a las vanidades terrenas y al sentido otorgado a la vida acorde al fin último del creyente cristiano y su consiguiente elección racional, que se encuentran tanto en este texto veterotestamentario como en la mentalidad conformada por las ideas de Kempis derivadas de la ‘devoción moderna’, así como en la filosofía de Erasmo de Rotterdam, que presenta asimismo influencias de este movimiento, junto con las que aparecen en la doctrina de Juan Calvino, la cual se instauró en las Provincias Unidas a raíz del movimiento protestante.

La obra de Kempis trata de reflejar la continuación de una vida cristiana lograda en relación con los evangelios, por lo cual se trata de una reflexión cristocéntrica, donde el actuar su ejemplo es primordial. Sin embargo, como enfatiza este autor, esto es difícil de lograr ya que, por lo general, el hombre está atado a sus bienes terrenales, a sus vanidades, como lo señala desde el título del capítulo I del libro primero: “De la imitación de Cristo y desprecio de todas las vanidades del mundo”, ya que desde allí nos da una certeza en cuanto a la hipótesis planteada en esta investigación. Para este autor, seguir a Cristo implica esforzarse por conformar la vida terrena a sus enseñanzas, lo que entraña desasirse de las ataduras que impiden al hombre actuar como cristiano, mismas que se traducen en las distintas vanidades terrenales. Así, resulta interesante para nuestro propósito el que las primeras palabras de Kempis se relacionen con la vanidad, retomando para ello algunos versos del Eclesiastés¹⁹³:

Vanidad de vanidades, y todo es vanidad, sino amar y servir solamente a Dios. La suprema sabiduría consiste en aspirar a ir a los reinos celestiales por el desprecio del mundo.

¹⁹⁰ Todo ello fundamentado en las enseñanzas de la ‘devoción moderna’.

¹⁹¹ Para darnos cuenta de que los textos de Kempis iban dirigidos a los habitantes de los Países Bajos, cabe destacar que están escritos en latín vulgar. Su vocabulario es el de la Baja Edad Media y encierra expresiones que no aparecen en el latín de la época, sino que son palabras y expresiones populares neerlandesas traducidas al latín; es pues un autor que escribió en latín aunque pensaba en neerlandés para los neerlandeses. Al respecto, *Cfr.* Tomás de Kempis, *Imitación de Cristo*, 58, de la edición de Porrúa.

¹⁹² Esta fue la primera de las obras de Kempis que se copió y se tradujo a la lengua vulgar neerlandesa, ya que estaba redactada originalmente en latín vulgar.

¹⁹³ Las palabras presentadas en la cita en letras cursivas son tomadas así del texto.

Luego, vanidad es buscar riquezas perecederas y esperar en ellas; también es vanidad desear honras y ensalzarse vanamente. Vanidad es seguir el apetito de la carne y desear aquello por donde después te sea necesario ser castigado gravemente. Vanidad es desear larga vida y no cuidar que sea buena. Vanidad es mirar solamente a esta presente vida y no prever lo venidero. Vanidad es amar lo que tan rápido se pasa y no buscar con solicitud el gozo perdurable.

Acuérdate frecuentemente de aquel dicho de la Escritura: *Porque no se harta la vista de ver, ni el oído de oír*. Procura, pues, desviar tu corazón de lo visible y traspasarlo a lo invisible; porque los que siguen su sensualidad, manchan su conciencia y pierden la gracia de Dios¹⁹⁴.

Mediante este fragmento, Kempis trata de transmitir que la vida cristiana se logra alejándonos de todo aquello que nos distraiga de nuestro verdadero fin: alcanzar la vida eterna en la presencia de Dios, que fue redimida para nosotros por la vida, muerte y resurrección de Cristo, dando así a su vida el sentido trascendente que como hijo de Dios debe elegir tener. Es decir, desde el punto de vista de Kempis, la vida debe ser una lucha continua contra las distintas tentaciones que pueden alejarnos de lo que deberíamos ser como cristianos, ya que esta batalla está orientada por el sentido que vamos dando a nuestra existencia en pos de la recompensa definitiva en el más allá.

A su vez, propone, al igual que lo harán Erasmo de Rotterdam¹⁹⁵ y Juan Calvino¹⁹⁶ después, que la lucha debe partir primeramente del conocimiento de sí mismo para que cada uno de nosotros sepa contra qué vanidades deberá combatir, ya que a cada uno nos atraen y distraen diferentes aspectos de la vanidad terrena, y afirma: “¿Quién tiene mayor combate que el que se esfuerza a vencerse a sí mismo? Esto debía ser todo nuestro empeño, para hacernos cada día más fuertes y aprovechar en mejorarnos”¹⁹⁷.

Jesucristo ha conquistado para nosotros y ha mostrado claramente el camino para alcanzar la vida eterna, sin embargo, los hombres somos tan necios que nos dejamos deslumbrar y nos alejamos del verdadero bien avocándonos a conseguir lo efímero en lugar de lo eterno. Subraya Kempis: “¡Oh, cuán presto pasa la gloria del mundo!”¹⁹⁸, y, empero, cómo la buscamos sin cesar, ocupándonos de nuestras pasiones y cuidando celosamente lo que en realidad es transitorio, cuando deberíamos ocuparnos de las cosas divinas que finalmente son las que dan un sentido trascendente a nuestra vida¹⁹⁹.

La propuesta de Kempis respecto de las vanidades es que el apego a las cosas terrenas nos hace olvidar el verdadero sentido que debemos otorgar a la vida, y por ello debemos comba-

¹⁹⁴ Tomás de Kempis, *Imitación de Cristo*, 3-4, de la edición de Porrúa.

¹⁹⁵ Si bien aparecen referencias al respecto a lo largo de toda la obra de este autor, podemos observar claramente estos conceptos en su libro *Enquiridion* o *Manual del caballero cristiano*.

¹⁹⁶ En su obra *Institución de la religión cristiana*, Calvino hace constantes referencias a la lucha continua que el cristiano tiene que enfrentar en su vida diaria a fin de vencer las tentaciones que le alejan de Dios y lograr así seguir y obedecer su palabra.

¹⁹⁷ *Ibid.* 6.

¹⁹⁸ *Ibid.* 7.

¹⁹⁹ *Cf. Ibid.* 13.

tir dicho apego. Al afirmar que “A menudo es muy útil y seguro que el hombre no tenga en esta vida muchas consolaciones, mayormente según la carne...”²⁰⁰, pareciera fácil entender que su destino como seguidor de Cristo es gozar de la bienaventuranza eterna, olvidándose de las cosas vanas. La muerte es, así, el tránsito a dicha gloria.

Kempis no se cansa de advertir dónde se encuentra la verdadera felicidad, instando a dirigir el sentido de vida a lo realmente trascendental para el hombre cuando señala:

Pero atiende a los bienes del cielo, y verás que todas estas cosas temporales nada son sino muy inciertas y gravosas; porque nunca se poseen sin cuidado y sin temor. No está la felicidad del hombre en tener abundancia en lo temporal, bástale una medianía. Por cierto miseria es vivir en la tierra. Cuanto el hombre quisiera ser más espiritual, tanto más amarga le será la vida, porque conoce mejor y ve más claro los defectos de la corrupción humana. Porque comer, beber, velar, dormir, reposar, trabajar, y estar sujeto a las demás necesidades naturales, en verdad es grande miseria y pesadumbre al hombre devoto [...] ¡ay de los que aman esta miserable y corruptible vida!²⁰¹.

Kempis aconseja tener siempre en mente la muerte, que finiquita todos los placeres y vanidades mundanas para así saber hacia dónde dirigir nuestros esfuerzos durante esta vida, si nos sabemos hijos de Dios destinados a la bienaventuranza eterna, y afirma: “Si continuamente pensases más en tu muerte que en vivir largo tiempo, no hay duda de que te enmenrarías con mayor fervor”²⁰². Para nosotros aquí se encuentra la justificación a la inclusión de la calavera en las pinturas de *vanitas*, para que el espectador tenga siempre presente a la muerte y reflexione y elija la vida eterna.

El autor enfatiza que cada día debemos actuar como si fuera el último, conduciéndonos en pensamiento y obra de acuerdo a las enseñanzas de Cristo, y que si así lo hiciéramos no deberíamos temer al momento fatal, pues la muerte sólo indicaría el comienzo de la gloria eterna alcanzada a través de la conducta mostrada en la vida terrena; por ello debe considerarse el desprecio del mundo, de las vanidades que ofrece, para lograr alcanzar la bienaventuranza prometida. El que está preparado para morir es aquel que aprendió a morir a las vanidades temporales en vida; para él la muerte significará un momento feliz, ya que iniciará la verdadera vida en presencia de Dios²⁰³.

Trátate como huésped y peregrino sobre la tierra, a quien no le va nada en los negocios del mundo. Guarda tu corazón libre y levantado a Dios, porque aquí no tienes domicilio permanente.

²⁰⁰ *Ibid.* 29.

²⁰¹ *Ibid.* 30-31.

²⁰² *Ibid.* 30.

²⁰³ *Cf. Ibid.* 32-35.

A Él endereza tus oraciones y gemidos cada día [...] porque merezca tu espíritu, después de la muerte, pasar dichosamente al Señor. Amén²⁰⁴.

Dado el contexto de las ideas de Kempis y el mensaje que quiere transmitir, podemos decir que aquí se encuentra la idea que fundamenta las pinturas de *vanitas*. De esta forma, consideramos que este subgénero artístico es la representación plástica de las palabras que contienen las diversas citas arriba mencionadas de la *Imitación de Cristo*, ya que en su escrito “De la consolación interior”, Kempis habla, entre otras cosas, acerca del sentido de vida que debe tener el cristiano, señalando que todo lo que en esta vida se padece, todos los combates que enfrenta con las vanidades que lo tientan de continuo, serán recompensados pues “digna es la vida eterna de éstas y de otras mayores peleas”²⁰⁵; es la lucha entre la carne y el espíritu que miran por cosas diferentes; temporales y efímeras las unas, eternas y gloriosas las otras. Por ello, el fiel debe pedir la ayuda y el auxilio divinos a fin de “olvidar todas las cosas mundanas [...] Socórreme Verdad eterna, para que no me mueva vanidad alguna”²⁰⁶. Este es, pues, el sentido, la orientación que debe dar el fiel a su vida si tiene en su pensamiento el fin trascendente al que ha sido convocado. El creyente que cumple con la palabra divina no teme la muerte puesto que no se ha aferrado ni se ha volcado a las cosas fugaces olvidándose de las inmortales²⁰⁷.

Nosotros estimamos que aquí podemos encontrar el fundamento espiritual de las imágenes que contienen las pinturas de *vanitas* neerlandesas: Kempis señala que la muerte finiquita las distintas vanidades temporales para dar paso a la vida eterna, y que sólo alcanzará la gloria aquel que haya combatido las tentaciones terrenas y no se haya aficionado a ellas; aquel que se haya refugiado en la vida interior, venciénzose a sí mismo, recordando siempre el sentido trascendente que tiene que otorgar a su vida quien se tiene por hijo de Dios.

Los objetos representados en las *vanitas* reflejan simbólicamente esa lucha contra la tentación de las vanidades terrenas, pues las muestran junto a una calavera; si durante tu vida terrena te apegas a ellas, la muerte significa entonces que no alcanzarás la gloria eterna. Estos cuadros muestran al fiel su disyuntiva vital: gozar de los bienes temporales, efímeros y fugaces sin preocuparse de la vida eterna, lo que implica temor a la muerte que todo lo arrebató; o elegir vencerse a sí mismo continuamente en la esperanza de que al momento de la muerte gozará de la bienaventuranza eterna.

²⁰⁴ *Ibid.* 35.

²⁰⁵ *Ibid.* 130.

²⁰⁶ *Ibid.* 132.

²⁰⁷ *Cf. Ibid.* 130-142.

I.4. Erasmo de Rotterdam.

La actitud del hombre en relación con las vanidades.

Fundamentos filosóficos de la *vanitas* pictórica

*No hagas estima de ti por tu apersonamiento físico
o los bienes que la fortuna te deparó,
sino por tu prestancia moral o los bienes del alma .*

ERASMO DE ROTTERDAM

Como ya hemos señalado, nosotros consideramos que el subgénero de la *vanitas* surgido en el siglo XVII en las Provincias Unidas pretende hacer reflexionar acerca de la disyuntiva que se le presenta al hombre entre inclinarse hacia los bienes temporales o hacia la eternidad; es decir, sobre el sentido que va otorgando a su vida a través de esta elección. Por lo tanto, pensamos que la idea moral que sustenta esta representación debía estar presente en la mente de los neerlandeses, tanto de quienes las realizaron como de quienes las adquirirían, para que fuera captada en su real magnitud su simbolismo e intencionalidad compositiva.

Si las ideas de Tomás de Kempis nos han dado un índice del modo de vida espiritual en relación con las *vanitas*, necesitamos encontrar ahora el fundamento filosófico y moral que sustenta este subgénero pictórico.

Cabe recordar que, en el siglo XVII, el cristianismo europeo había sufrido ya una de sus escisiones más importantes y sangrientas: el movimiento denominado reforma religiosa, que trajo como resultado la separación de los creyentes en dos grandes grupos de fieles dentro de la religión cristiana; los ahora llamados católicos, que continuaron bajo la égida papal, y los protestantes, que se adhirieron a alguna de las posturas reformistas del momento. Si desde un punto de vista político las Provincias Unidas se incorporaron a la reforma de corte calvinista desde el siglo XVI, muchos de sus habitantes continuaron dentro del catolicismo, por lo que podemos decir que en su pensamiento coexisten ambas corrientes religiosas. Sin embargo, pese a esta división, detectamos que en una y otra existe un punto en común: la influencia de la filosofía humanista de Erasmo de Rotterdam, que continúa vigente aún después de su muerte, pues, a pesar de que algunos católicos lo consideran protestante, sus ideas morales van de acuerdo al planteamiento enseñado por Cristo, mientras que los protestantes no dejan de tomarlo en cuenta, aunque saben que es católico, ya que concuerda con ellos en diversos puntos acerca de la moral del cristiano, aun cuando nunca abjura de su religión. Según destaca Ezequiel Rivas, en la introducción a la edición bilingüe de la *Diatribé sive collatiode libero arbitrio* o *Conversación acerca del libre albedrío*, diciendo que, en ene-

ro de 1535, Erasmo escribe al papa Clemente VII una carta donde le asegura su adhesión a la iglesia ²⁰⁸.

Erasmus de Rotterdam es uno de los filósofos humanistas más destacados de su tiempo, como señala Marcel Bataillon en su obra *Erasmus y España*²⁰⁹, diciendo que, en su momento, este pensador era muy conocido gracias a la difusión de sus obras, siendo la imprenta una de las herramientas que contribuyó a ello, y también era consultado por distintas personas en varios países europeos, lo cual puede corroborarse fácilmente por la vasta obra epistolar que dejó. Aparece en las esferas intelectuales humanistas desde que en 1508 edita por segunda vez su obra *Adagios del poder y de la guerra y teoría del adagio* conocida ahora como *Adagiorum chiliades* por haber aumentado el contenido de la versión original *Adagiorum collectanea* que sale a la luz por primera vez en el año de 1500.

Por otro lado, Miguel Batllori, en su texto *Humanismo y renacimiento*²¹⁰, señala algunas de las causas por las que la obra de Erasmo tiene tanta influencia en su tiempo:

1. El humanismo erasmiano es más religioso y espiritual que el de otros humanistas, más preocupados por la forma y el estilo clásicos de redactar que por el contenido de sus escritos, en una época de gran controversia religiosa como fue el periodo reformista que le toca vivir.
2. Su actitud crítica frente a la curia y los propios pontífices, que coincide con el pensamiento de muchos cristianos europeos y que por lo tanto, ante los diversos abusos de los representantes de la Iglesia, es un reflejo de la indignación que sienten y de sus sentimientos de reforma.
3. Su programa de filosofía cristiana que finalmente muestra su ideal de un humanismo que reúna el conocimiento grecolatino con la piedad cristiana, no sólo evangélica, sino también veterotestamentaria y patrística, en un lenguaje comprensible para sus diferentes tipos de lectores, que incluye la traducción de sus obras a diferentes lenguas vernáculas, lo que le permite ser conocida en amplias esferas aún aquellas en las que no se domina el latín, la lengua culta por excelencia para Erasmo y que es en la única que escribe originalmente.

Dados estos argumentos, entendemos que en el mundo cristiano europeo de los siglos XVI y XVII, e incluso en el XVIII, Erasmo ocupa un espacio sin igual en el pensamiento de su tiempo, tanto entre personalidades políticas, intelectuales, filósofos y teólogos como entre la gente

²⁰⁸ Cfr. Ezequiel Rivas, *Discusión sobre el libre albedrío. Edición bilingüe* (Buenos Aires: El cuenco de plata, 2012), 10.

²⁰⁹ Bataillon, Marcel. *Erasmus y España*. Traducido por Carlos Pujol. Barcelona: Crítica, 1977.

²¹⁰ Cfr. Miguel Batllori, *Humanismo y renacimiento*, (Barcelona: Ariel, 1987), 39-40.

común letrada que consumía sus obras²¹¹. Como muestra tenemos una carta que le envía Erasmo Schets, banquero de Antwerp, en 1525, a propósito de su *Paráfrasis del Nuevo Testamento*:

‘Distinguido señor, usted quizás se pregunte quién es esta persona que le está escribiendo ahora. Mi nombre es Erasmo, pero soy un muy diferente Erasmo que usted —a pesar de que, por el nombre que llevo, la gente a menudo me trata con gran respeto, pues nuestro nombre es poco frecuente aún entre nosotros en Brabante y es conocido y estimado a causa de la excelencia de sus enseñanzas. Con frecuencia he tenido la experiencia, en el curso de una comida o en una conversación, de ser confundido por mucha gente con usted y ser tomado por los presentes, que no nos conocen a ninguno de los dos personalmente, como el gran Erasmo cuyo famoso intelecto e impresionante erudición están añadiendo lustre a nuestro nombre’²¹².

Para enfatizar más el reconocimiento alcanzado, tenemos que su nombre se incluye en el calendario de los santos en el *Libro de oración* inglés; mientras la edición de 1535 ponía a los santos Nabor y Félix en la fecha del 12 de julio, para la edición de 1537 el listado de esta fecha inicia con la conmemoración de la muerte de nuestro filósofo: “Deceso de Erasmo de Rotterdam, 1536”²¹³.

Mencionamos asimismo la influencia de sus ideas en la literatura neerlandesa, ya que una de las cualidades que la distinguen es el reflejo de la tolerancia, mismo que podemos ver en la obra de Dirk Coornhert, quien es seguidor de Erasmo. También la Cámara Eglantina de Retórica de Amsterdam estimuló a sus miembros a que reflejaran estas ideas éticas. El trabajo de sus autores se caracteriza por presentar una visión moralizante del mundo que, a decir del Prof. Dr. P. J. Rietberben, tuvo eco en la pintura del siglo XVII²¹⁴.

En cuanto a su obra, no podemos dejar de señalar que ésta deja traslucir la influencia que tiene, durante su formación, el fenómeno espiritual de la ‘devoción moderna’. Como mencionamos anteriormente, una de sus manifestaciones fue a través de los monasterios de los hermanos de la Vida Común, en los cuales estudia y profesa Erasmo²¹⁵. Por otro lado, Simon Schama, en su libro *The embarrassment of riches. An interpretation of dutch culture in the Golden age*, destaca la relación de Erasmo con esta congregación y afirma:

²¹¹ La demanda de las obras de Erasmo puede establecerse por la cantidad de impresiones y reimpressiones de la misma, que en su momento, y aún hoy día, se siguen realizando.

²¹² Epístola 1541, CWE 11 [Collected Works of Erasmus vol. 11], p. 19, en Hans Trapman, *Erasmus, his life and work*, p. 13, en Peter van der Coelen, *Images of Erasmus*, (Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 2008).

²¹³ Hans Trapman, *Erasmus*, 22.

²¹⁴ Cfr. P.J. Rietbergen, *A short history of the Netherlands*, 107.

²¹⁵ Cabe destacar que Joseph Huizinga señala que el carácter auténticamente católico del movimiento había sido pronto reconocido por las autoridades eclesiásticas, por lo que no contravenía la enseñanza oficial, siendo, pues, la que nuestro pensador apprehendió en sus años formativos. Cfr. Joseph Huizinga, *Erasmus*, 12-13.

cuando Erasmo comenzó a atacar la vanidad de los ricos y poderosos del mundo, venía de haber experimentado personalmente la tradición quietista del retiro espiritual de los placeres de la vida durante su estancia en el monasterio de los Hermanos de la Vida Común en Steyn²¹⁶.

Erasmus se inicia como filólogo, buscando enriquecer la vida de sus lectores con una variedad de temas apoyados en el conocimiento de la literatura grecolatina. Así, a la par que otros humanistas, aunque en mayor medida, contribuye a reforzar la internacionalización de la civilización, al hacerse la traducción de sus obras a distintas lenguas locales, ya que como humanista²¹⁷ pretende mostrar a sus contemporáneos el mundo de la antigüedad clásica iluminado por el cristianismo, escogiendo los elementos clásicos que éticamente concuerdan con la fe.

Erasmus considera que la enseñanza y difusión de la cultura de corte humanista, como la que él pretende impulsar con su obra, ayudaría al hombre a ser una mejor persona; un mejor cristiano, que buscará en su vida alcanzar el verdadero bien, aquel que le garantizará la trascendencia en el más allá. En toda la obra erasmiana siempre encontramos una intención moralizante, pues Erasmo es un hombre de su tiempo, que observa lo que sucede a su alrededor y entonces decide escribir para incidir en su propio momento histórico.

Conforme va avanzando en sus estudios humanísticos y teológicos, Erasmo se va concentrando en lo que vendría a ser el eje central de sus escritos: recobrar el verdadero espíritu de la moral cristiana, que había ido opacándose con manifestaciones y rituales que poco o nada tenían que ver con el fundamento escriturístico de la religión. Como afirma Huizinga, Erasmo

Encontraba la sociedad, y especialmente la vida religiosa, llena de prácticas, ceremonias, tradiciones y concepciones, de las cuales el espíritu parece haber huido. No las rechaza sin más ni más, ni totalmente; lo que lo subleva es que sean tan a menudo practicadas en comprensión y recto sentido²¹⁸.

Vivir cristianamente es, para él, tener la capacidad de elegir lo verdaderamente importante para la vida en lugar de dejarse seducir por las apariencias “para despertar en el hombre el presentimiento de una vida más preciosa”²¹⁹. De allí que reflexiona acerca de las vanidades de la vida a partir de la oposición entre la carne y el espíritu. Un verdadero y perfecto cristiano debe aprender a deslindarse de las cosas terrenas para elevarse a lo sagrado, ya que gracias a la lectura y meditación de las Sagradas Escrituras “caminará cubierto con invulnerable ar-

²¹⁶ Simon Schama, *The embarrassment of riches*, 326.

²¹⁷ En la época renacentista, un humanista era quien se dedicaba al estudio de los clásicos grecolatinos, en su forma de *Bonae litterae*, buscando ir a las fuentes mismas, y que comprende toda la literatura, la ciencia y la cultura clásicas. Por su parte, quienes se servían de estos estudios para utilizarlos a su vez en el estudio de las Sagradas Escrituras eran conocidos entonces como humanistas bíblicos, ya que consideran que muchos de los pensadores de la antigüedad eran realmente virtuosos moralistas, antecesores de la verdad del pensamiento cristiano.

²¹⁸ J. Huizinga, *Erasmus*, 143.

²¹⁹ M. Bataillon, *Erasmus y España*, 193.

madura [...] con la visera levantada sin ver a la Muerte ni al Diablo que están a sus lados”²²⁰, por lo que, sin referirse directa y específicamente a las vanidades que ofrece la existencia temporal y efímera, y al significado que debe tener la muerte para el cristiano, por medio de sus diferentes escritos, el propio autor va tocando estos temas y reflejando sus ideas al respecto.

Así, se percata de autoridades religiosas y políticas más preocupadas por el poder temporal y por los bienes y vanidades terrenos, siendo mecenas de artistas y rodeándose de lujo, en lugar de dirigir sus esfuerzos hacia la consecución del sumo bien que es Cristo, como era el caso de los papas y obispos de su tiempo²²¹.

Erasmus tiene una actitud de rechazo hacia dichas actividades que fomentan entre los hombres, religiosos y laicos, el lujo, el orgullo y la avaricia; el dirigir la atención, finalmente, hacia las vanidades de la vida, en lugar de aprovechar las oportunidades que Dios, como él entiende, ofrece en las enseñanzas para lograr una vida humilde, cristiana y alcanzar la salvación eterna.

Como un hombre que decide estar en este mundo, y no alejado de él en un monasterio, nuestro autor no es insensible a su entorno: “Erasmus no escribió para personas que se encerraban en su celda o en su aposento, sino para personas presentes en el mundo”²²², como lo hizo igualmente Tomás de Kempis; por lo que busca así enseñar a sus cuantiosos y diversos lectores y ayudarlos a seguir la palabra de Cristo, a través de su propia obra filosófica. Erasmus parte de la vida práctica y mundana; viaja, vive en diferentes lugares, intercambia correspondencia con distintas personalidades, y por lo tanto tiene, podríamos decir, una visión cosmopolita del actuar humano, comprendiendo que, con sus más y sus menos, el fiel cristiano es el mismo en todas partes. Eso le inquieta y se ocupa escribiendo sobre la forma de ser del hombre, ya que, para nuestro filósofo, el comportamiento humano durante el transcurso de la vida es el que decide la salvación eterna, al llegar el momento de la muerte.

²²⁰ Erasmus, “Enquiridion o Manual del caballero cristiano”, ed. de Dámaso Alonso, prólogo de Marcel Bataillon, (Madrid: Anejos de la Revista de Filología Española, t. XVI, 1932), 143, en Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, 195.

²²¹ Cfr. M. Bataillon, *Erasmus y el erasmismo*, 14, donde señala que no en balde en vida de Erasmus es cuando se manda a construir la actual basílica de San Pedro y se decoran magníficamente las estancias vaticanas así como los palacios obispaes y ducales; que la gente común busca sin cesar el bienestar en esta vida en lugar de pensar en su futuro eterno; cuando hay un incremento en el intercambio y comercio de mercancías, no del todo justo y pensando en el bien común, mismo que ya incluye los productos de las nuevas rutas marítimas y los territorios recién encontrados, pues a nuestro filósofo le toca el descubrimiento de nuevas rutas comerciales vía marítima, y nada menos que el encuentro y conquista de nuevos territorios que proveen a las coronas europeas y a los capitales involucrados de recursos financieros, gracias al flujo de metales preciosos como el oro y, sobre todo, la plata, y de nuevos productos comerciales, incluidos los esclavos negros, con los cuales enriquecerse, bonanza que permea en la sociedad burguesa, que mejora así su nivel de vida. Al respecto, Erasmus comenta que lo ha visto, que se ha enterado de que han traído de allí un botín, mientras que, en una carta a Juan III de Portugal, felicita a sus navegantes por haber establecido relaciones seguras con la India asiática, pero se lamenta de que este beneficio se vicie con los monopolios de algunos.

²²² *Ibid.* 13.

Observa que las vanidades terrenas, efímeras y fugaces, llaman más la atención al hombre, que trata de vivir en relación con estas vanidades vacías de contenido espiritual. Erasmo conoce el alcance de su pluma y por ello se dedica a despertar la conciencia de sus contemporáneos a través de sus escritos. Pretende rescatar al hombre, recordándole lo que, dentro del pensamiento religioso cristiano, constituye el verdadero sentido de la vida; un sentido real, trascendente para su espíritu, señalándole que orientarse hacia las vanidades terrenas, por atractivas que éstas puedan parecerle, lo alejan de la verdadera felicidad: Jesucristo. Pues, como señalan Romano Ruggiero y Alberto Tenenti:

En este periodo, en suma, el cristianismo no es precisamente levadura espiritual o anuncio de valores trascendentes, sino un sistema cultural dominante y una realización terrenal, un dominio efectivo de enormes bienes materiales y el ejercicio de una autoridad que mira al cielo, pero dedicada predominantemente a las satisfacciones terrenas²²³.

Por otra parte, es interesante destacar, aunque sea en pocas líneas, a algunos de los literatos, pensadores, filósofos, humanistas y personalidades que se relacionan de alguna u otra manera con Erasmo de Rotterdam, bien para influir en su pensamiento y estilo, bien reconociéndolo como un gran pensador, el humanista por excelencia de su tiempo. Como lo declara J. Huizinga, “ha sido el ilustrador de una época de la cual ha emanado una vasta corriente de cultura. Ilustra un siglo y transforma su espíritu”²²⁴, o como lo describe Stefan Zweig en su obra *Erasmus de Rotterdam: triunfo y tragedia de un humanista*:

El nombre de Erasmo significa, simplemente, para el recién comenzado siglo XVI, la suma de la sabiduría, *optimum et maximum*, lo mejor y más alto que puede pensarse [...] la autoridad indiscutible en cuestiones científicas y literarias, seculares y espirituales [...] ha comenzado una competencia por el favor de aquel sabio, desconocido aún hace poco tiempo, que hasta entonces sólo conservaba su vida, trabajosamente, gracias a dedicatorias, lecciones y epístolas mendicantes; que, con degradantes lisonjas a los poderosos, se calafateaba con flacas prebendas; pero ahora son los poderosos los que lo solicitan a él, y siempre es un espectáculo magnífico ver cómo los poderes mundanales y el dinero se ven obligados a servir al espíritu²²⁵.

Entre los maestros humanistas de Erasmo encontramos a Rodolfo Agrícola, Lorenzo Valla y Jacobo Lefèvre d'Étaples, y Martín Lipsius; asimismo, entre las influencias más destacadas en el ámbito literario están Virgilio, Horacio, Ovidio, Luciano, Juvenal y Cicerón, mientras que en el filosófico-religioso destacan Platón, Aristóteles, San Pablo, San Agustín, San Jerónimo

²²³ Romano Ruggiero y Alberto Tenenti, “Los fundamentos del mundo moderno”, 74-75.

²²⁴ J. Huizinga, *Erasmus*, 266.

²²⁵ Cfr. Stefan Zweig, *Erasmus de Rotterdam, triunfo y tragedia de un humanista*, 55-56.

y San Ambrosio. Por otra parte establece una estrecha relación con Adriano de Utrecht, posteriormente papa Adriano VI, Tomás Moro, Juan Colet, Melanchthon, Ulrico Zuinglio²²⁶, el cardenal Cisneros, quien lo invita a colaborar en la Biblia políglota que estaba elaborando, así como Juan de Vergara, Alonso y Juan de Valdés, Alonso Manrique, Francisco de Vitoria y Juan Luis Vives. Por otra parte, entre sus adversarios ideológicos están Nicolás de Egmond, prior de los carmelitas, el dominico Vicente Dirks de Haarlem, Guillermo de Vianen y Ruurd Tapper, quienes ven rasgos reformistas en la obra erasmiana y por ello le atacan; también tiene diferencias con Juan Ecolampadio, quien le ayudó en un principio con el hebreo para la edición del Nuevo Testamento, aunque después se convirtió en partidario de la Reforma radical junto con Guillermo Farel, a quien Erasmo detesta por su fanatismo religioso, pues considera que entorpece una avenencia pacífica entre los diferentes representantes de las facciones, finalmente cristianas. Por último, cabe mencionar, para constatar la importancia que nuestro pensador tuvo en su tiempo, que diversas autoridades políticas también sostienen correspondencia con él, como Enrique VIII de Inglaterra, Carlos I de España, Francisco I de Francia, el duque de Borgoña y Fernando de Habsburgo, Jorge de Sajonia, Segismundo I de Polonia y Ladislao I de Hungría, además de los papas Julio II, León X, Adriano VI y Clemente VII, quien le ofrece un capelo cardenalicio a fin de que participara en el concilio que estaba organizando y que, finalmente, llevó a cabo su sucesor Paulo III, quien también lee a Erasmo y está de acuerdo con él en su idea de la tolerancia, como una manera pacífica de reconciliación religiosa²²⁷.

Estos nombres que, como señalamos anteriormente, no son todos los personajes con los que Erasmo se relaciona de alguna forma durante su vida ya sean contemporáneos a él o anteriores, cronológicamente hablando, pero que están presentes en su obra, nos dan una idea de la calidad, reconocimiento y trascendencia de ésta. Como señala Francisco Rico en *El sueño del humanismo*:

Nunca después de Erasmo un designio análogo al suyo volverá a tener tanta repercusión: nunca otra vez moverá tantas voluntades la esperanza de dar respuesta cabal a los problemas del mundo contemporáneo, renovando profundamente la voluntad y las conciencias, gracias a un programa inspirado en los *studia humanitatis* [...] demasiado sabemos que los ideales de la tolerancia, concordia y fraternidad operante que el holandés había predicado sucumbieron en los campos de batalla, en las cancillerías, en los concilios y concíbulos de uno u otro signo²²⁸.

²²⁶ Después, Zuinglio se separa del pensamiento humanista de Erasmo y funda su propia corriente protestante.

²²⁷ Para conocer más a detalle cada una de las personalidades con las que Erasmo tuvo algún tipo de relación durante su vida, se debe consultar la obra de P. S. Allen *Opus epistolarium Erasmi*, que recoge toda la correspondencia del filósofo conocida hasta el momento. Asimismo, Cfr. J. Huizinga, *Erasmo*, 25, 266; Miguel Batllori, *Humanismo y renacimiento*, 51, 116-121; Hans Trapman, *Erasmus*, 13.

²²⁸ Francisco Rico, *El sueño del humanismo*, (Madrid: Alianza Universidad, 1993), 152.

Según Hans Trapman, para muchos lectores del siglo XVI, Erasmo es un autor cuyo trabajo se centraba en la religión²²⁹, sin embargo, no coincidimos con la idea de que era menos conocido por sus otros textos, pues consideramos que las continuas ediciones de los *Adagios*, los *Coloquios*, y el *Elogio de la locura* son una muestra de que también era muy conocido por sus escritos morales²³⁰.

Cabe señalar que muchas de las observaciones que vierte en sus textos rayan en la herejía porque se atreve a criticar a las instituciones y a sus representantes que, como la Iglesia, pretendían regir el criterio y la educación en la fe, mostrando así que “el concepto que tenía Erasmo de la Iglesia ya no tenía nada de católico”²³¹. Para Erasmo, lo principal no es la forma de ser de la Iglesia sino exponer cómo debía actuar un verdadero cristiano para alcanzar la salvación eterna. De esta manera, pretende que los fieles acudan directamente, sin intermediarios de ninguna clase, a las fuentes mismas del cristianismo, es decir, a las Sagradas Escrituras, y para ello considera que se necesita difundir lo que nombra como la filosofía de Cristo en las lenguas vernáculas con la ayuda de la imprenta, buscando la pureza de las fuentes de la ciencia sagrada. Huizinga señala que,

Para Erasmo el gran problema de la Iglesia, del Estado y de la sociedad parecía sencillo. No se requería sino la restauración y la purificación por un retorno a las fuentes originales, no corrompidas del Cristianismo. Cierta número de añadiduras a la fe, más ridículas que odiosas, debían ser desechadas. Todo habría de reducirse al núcleo de la fe: Cristo y el Evangelio²³².

También M. Bataillon, en su obra *Erasmus y España*, destaca que para Erasmo bastaba que los cristianos acudieran a la palabra de aquel de quien eran discípulos y para ello sólo era necesario tener el corazón lleno de fe, por lo que la filosofía de Cristo debería ser vivida prácticamente y no argumentada racionalmente. Tomar conciencia de la dignidad que implicaba el ser cristiano sería una transformación de todo el ser, una liberación de la propia naturaleza humana oprimida por el pecado²³³.

Sin embargo, deseamos aclarar que el carácter herético del pensamiento erasmiano no es tema de esta investigación; a nosotros lo que nos interesa es analizar la manera en la que su filosofía incidió en la moral y en el comportamiento del fiel cristiano, específicamente en su concepción y valoración de las cosas que le rodean y que, finalmente, repercutían en el sentido que otorgaban a su vida y, por ende, a su muerte. Erasmo nos dice que “las riquezas de-

²²⁹ Cfr. Hans Trapman, *Erasmus*, 13.

²³⁰ Consideramos que esta apreciación de Trapman se debe a que lo ubica como un autor reformista en el sentido luterano del término, como una influencia decisiva para el movimiento protestante, más que como un reformista cristiano dentro del seno de la Iglesia, que es como él, finalmente, se veía a sí mismo.

²³¹ *Ibid.* 145.

²³² *Ibid.* 186.

²³³ Cfr. M. Bataillon, *Erasmus y España*, 75-76.

ben ser despreciadas no por hábiles silogismos, sino con la propia conducta, con el rostro y con los ojos, con la vida misma”²³⁴; ya sus estudios grecolatinos le habían permitido observar que para muchos clásicos lo que importaba era la práctica de la vida y no el conocimiento teórico de los diversos asuntos, como el de la fe, volviendo así a su idea humanista de conjuntar el clasicismo con el cristianismo.

Buscando infundir en sus lectores el convertirse en verdaderos discípulos de Cristo, rechazando las vanidades y fruslerías temporales y transitorias que los alejan de él, Erasmo escribe, entre otras obras, diversos textos que ayuden al creyente a lograr este propósito. Publica así, entre otros, los *Adagiorum collectanea* o *Adagios del poder y de la guerra y teoría del adagio* en 1500, el *Enchiridion* o *Manual del caballero cristiano* en 1503, la *Moriae encomium* o *Elogio de la locura* en 1509, la *Institutio principis christiani* o *La educación del príncipe cristiano* en 1516, dedicada al archiduque Carlos, futuro rey de España, *Colloquia* o *Los Coloquios* en 1519, la *Institutio Christiani Matrimonii* o *La institución del matrimonio cristiano* en 1526, dedicado a Catalina de Aragón, y *De preparatione ad mortem* o *Preparación para la muerte* en 1534. Como podemos observar por sus títulos, Erasmo pretende abarcar a todo lector independientemente de cualquier profesión, nivel, rango o sexo, con el único fin de mostrarle el camino para actuar como un cristiano de verdad, puesto que él mismo “consideraba que la parte más importante de su obra eran los textos que se relacionaban con la Biblia, la fe y la piedad”²³⁵.

Y si bien durante su siglo la influencia de Erasmo de Rotterdam fue indiscutible, pidiéndosele incluso que se pronunciara respecto al movimiento reformista iniciado por Martín Lutero, cuestión que realizó en 1524, adhiriéndose al papa, a través de su *Diatribé sive collatiode libero arbitrio* o *Conversación acerca del libre albedrío* y luego con su *Hyperaspistes* de 1526, podemos observar, contrariamente a lo que mencionan Giovanni Reale y Darío Antiseri, que “la gran fama que adquirió mientras vivía se desvaneció rápidamente después de su muerte, en 1536”²³⁶, que sus ideas todavía estaban vigentes para el siglo XVII, como señalamos en párrafos anteriores.

Tenemos una muestra de su influencia en un texto escrito por un seguidor suyo, el colegiante²³⁷ Daniel de Breen, *Posthumous compendium theologiae erasmicae*, que deriva de las enseñanzas de Erasmo: “Cualquiera que tome el *Compendiun* [...] ciertamente reconocerá la voz de Erasmo [...] De Breen ha derivado ‘la mayor parte de su trabajo’ de Erasmo, aunque ha complementado el material con su propia visión (*“gevoelen”*)”²³⁸.

²³⁴ Erasmus, *Opera omnia*, V. 140. E. Citado en J. Huizinga, *Erasmo*, (Barcelona: Ediciones Zodiaco, 1946), 160.

²³⁵ Hans Trapman, *Erasmus*, 14.

²³⁶ Giovanni Reale y Darío Antiseri, *Historia del pensamiento filosófico y científico*, tomo segundo, (Barcelona: Herder, 2001), 97.

²³⁷ Rama del remonstrantismo evangélico holandés, vigente entre los siglos XVII y XVIII y que finaliza en 1787, aun cuando su influencia llega a nuestro días a través del menonismo.

²³⁸ J. Trapman, *Erasmus seen by a dutch collegiant: Daniel de Breen (1594-1664) and his 'Posthumous compendium theologiae erasmicae' 1677*, (NAKG/DRH 73-2, Leiden: E.J. Brill, 1993) 172.

Cabe precisar que, si bien las ideas erasmianas acerca de la tolerancia y la no violencia se encuentran presentes en este texto, están matizadas por las propias opiniones del autor que reflejan, finalmente, su credo religioso. Según J. Trapman, el Erasmo presentado en el *Compendium* es un pacifista de tal calibre que ni siquiera Erasmo se hubiera reconocido en él²³⁹. Pese a ello, no puede negarse que sus ideas parten de las propuestas de nuestro filósofo.

También podemos observar su importancia en los países contrarreformados como España²⁴⁰, pues aun cuando la Iglesia católica, desde la segunda mitad del siglo XVI había prohibido o expurgado sus obras a través de los diversos Índices publicados, con lo que disminuyó el número de lectores católicos, su influencia continuó, tanto oral como textualmente, gracias a los libros que sus diversos seguidores conservaron en sus bibliotecas privadas. Según señala M. Bataillon en su obra *Erasmus y el erasmismo*, el conde de Gondomar, diplomático español, poseía en 1623 numerosos libros prohibidos, entre los que se encontraban la *Opera omnia* y la *Colloquia* de Erasmo recién impresos en Amsterdam en 1621²⁴¹.

Al respecto, también Simon Schama destaca la influencia erasmiana en su propia tierra en la obra *The embarrassment of riches. An interpretation of dutch culture in the Golden age*. De acuerdo con este autor, podemos observar diferentes ejemplos de cómo la conciencia moral de los habitantes de las Provincias Unidas durante el siglo XVII muestra el ascendiente de Erasmo; pues su preocupación por el comportamiento de los ciudadanos, por la justicia social y por la pedagogía escolar derivan de su pensamiento.

Así, tenemos las acciones emprendidas como parte de la reforma social de moralistas de ese siglo, como Dirck Volkertszoon Coornhert, cuya obra literaria está muy cercana a la erasmiana²⁴², y Jan Laurenszoon Spieghel, ambos seguidores de la moral propugnada por Erasmo, buscando un comportamiento adecuado al bien común de la sociedad de acuerdo a la conciencia cristiana, recientemente agitada por el movimiento reformista. Simon Schama destaca que los grandes humanistas que crearon las casas-reformatorio que se fundaron en diversas ciudades neerlandesas trabajaban a la sombra de la filosofía de Erasmo²⁴³.

La influencia erasmiana también puede sentirse en la consideración que la sociedad tenía acerca del abuso de bebidas alcohólicas, pues, siendo estimado un vicio, la Iglesia católica permitía beber en las ocasiones en que se celebraban o conmemoraban costumbres relacionadas con la fundación de la república, todo lo contrario del pensamiento calvinista, que juzgaba el gusto por el alcohol, en cualquier cantidad, contrario al plan de Dios; los humanistas, basados en Erasmo, apelaban a la racionalidad para distinguir entre la moderación y el

²³⁹ Cfr. J. Trapman, *Erasmus seen by a dutch collegiant: Daniel de Breen*, 177.

²⁴⁰ Para un estudio exhaustivo al respecto, consultar el texto *Erasmus y España*, investigación realizada a lo largo de 15 años por Marcel Bataillon.

²⁴¹ Cfr. M. Bataillon, *Erasmus y el erasmismo*, 159.

²⁴² Cfr. Simon Schama, *The embarrassment of riches*, 327.

²⁴³ *Ibid.* 19.

exceso, alegando que debería considerarse al embotamiento de los sentidos como resultado del mal uso de la libertad otorgada por Cristo, pues “A Erasmo, después de todo, no le gustaba la bebida en exceso”²⁴⁴.

Asimismo, durante la llamada tulipanmanía²⁴⁵, los predicadores humanistas, siguiendo a Erasmo, señalaban que el afán especulativo violaba sus más sagrados principios: la moderación, la prudencia, la discreción, la recta razón y la reciprocidad entre el esfuerzo invertido y la ganancia lograda. Poemas, dibujos y diálogos satíricos anónimos como *The dialogues between Waermondt and Gaergoedt* circularon después de la crisis mostrando la influencia del filósofo: “Siguiendo a Erasmo, el autor de los *Dialogues* puso en boca de Gaergoedt todas las locuras que el humanista encontraba más reprensibles”²⁴⁶.

Por último, no podemos dejar de destacar que Simon Schama señala que la influencia de los escritos erasmianos puede encontrarse de igual forma en la educación infantil llevada a cabo en la República de las Provincias Unidas no sólo durante el siglo XVII, sino hasta nuestros días. “Nuestra guía para la educación infantil en la República Holandesa continúa siendo más Erasmo que el Dr. Spock”²⁴⁷. A decir de este autor, el nuevo mundo de los niños, liberados de la invisibilidad en la que el medievo los tenía, se dio primero en la república neerlandesa que en ningún otro país de Europa occidental; y para ello se tienen múltiples pinturas y correspondencia del periodo para constatarlo. La suavidad con la que eran tratados los niños, los abrazos y besos que se les prodigaban asombraban a los viajeros extranjeros tanto como a los predicadores calvinistas, quienes pedían más rigor paterno en la educación de los niños, al contrario de los moralistas humanistas seguidores de la filosofía educativa de Erasmo.

Por su parte, J. Huizinga nos dice que Erasmo “ha sido el ilustrador de una época de la cual ha emanado una vasta corriente de cultura. Ilustra un siglo y transforma su espíritu”²⁴⁸, por lo que vemos que su influencia perdura más allá de su propio tiempo, ya sea a través de sus seguidores, los llamados erasmianos, ya sea a través de sus escritos que continuaron reeditándose, incluso hasta nuestros días.

Sus obras significan más que el retomar el sentido clásico y los estudios de las Sagradas Escrituras; cree y propugna la redención de la humanidad por medio de la práctica de la filosofía cristiana. La educación, el sentido social, la piedad, la conciliación pacífica de las ideas y la tolerancia son los pilares de su pensamiento que se transmiten a generaciones posteriores, sobre todo dentro de su territorio natal; ya que

²⁴⁴ *Ibid.* 203.

²⁴⁵ Crisis financiera surgida a principios de la década de 1620, ocasionada por la especulación de los bulbos de la flor de tulipán, y que finalmente estalló en 1637, llevando la economía neerlandesa a la quiebra.

²⁴⁶ *Ibid.* 362.

²⁴⁷ *Ibid.* 486.

²⁴⁸ J. Huizinga, *Erasmo*, 266.

Si en el siglo XVII las instituciones de Holanda, a los ojos de los extranjeros, fueron admirados modelos de prosperidad, caridad, disciplina social, y dechado de gentileza y discreción [...] fue el espíritu de responsabilidad social de Erasmo lo que las inspiró²⁴⁹.

De esta manera, después de ver que para el siglo XVII la influencia de Erasmo es palpable en la región neerlandesa, nos centraremos en la comprensión del pensamiento erasmiano ya que desde nuestro punto de vista representa, como vamos a argumentar, el fundamento filosófico para la *vanitas* pictórica neerlandesa, objeto de nuestra investigación.

1.4.1. Los Adagios o el recuerdo del sentido de la vida

Una primera obra que llama la atención para lograr rescatar éste es la *Adagiorum Collectanea* o *Adagios*, de Erasmo de Rotterdam, que se publicó por primera vez en el año 1500 d. C. Con el tiempo, la obra fue enriquecida hasta formar el compendio *Adagiorum Chiliades*, y que, desde su publicación en 1508, fue incrementándose continuamente con nuevos adagios, por lo que se puede decir que es un texto fruto de 36 años de trabajo, y una de las obras más leídas del siglo XVI, cuya presencia y actualidad podemos rastrear también para el siglo XVII, ya que aparece como una de las obras que conformaban la biblioteca perteneciente al burgués D. Guilielmide, misma que fue vendida en Goes, Zelanda, en 1687; y que, como señala el autor Simon Schama²⁵⁰, es una muestra representativa de los libros que interesaban a los habitantes neerlandeses de ese tiempo.

Los adagios, inicialmente 838, llegaron a ser 4,151 proverbios en su versión griega y latina, pensados para que fueran utilizados por los lectores cultos de aquella época a fin de que mejoraran su expresión, ya fuera oral o escrita. Erasmo familiarizaba de aquel modo a un gran número de personas conocedoras del latín con el espíritu de la antigüedad, pues otros humanistas habían monopolizado la cultura clásica para su propio honor y beneficio²⁵¹. Gracias a esta obra, el humanismo dejó de ser privilegio exclusivo de unos pocos, pues con la publicación de los *Adagios* se divulgan gran parte de los secretos del oficio de los humanistas, ya que ahora un segmento del conocimiento clásico estaba disponible directamente para quien adquiriera el texto, fuera especialista o lego²⁵².

²⁴⁹ *Ibid.* 270.

²⁵⁰ Cfr. Simon Schama, *The embarrassment of riches*, 618-619.

²⁵¹ Cfr. Joseph Huizinga, *Erasmus*, 60-61.

²⁵² Al difundirse ampliamente esta obra gracias, por un lado, a la imprenta y, por el otro, a sus distintas traducciones en lenguas vernáculas, la riqueza literaria grecolatina que encerraban sus páginas era ya asequible, situación que, según el propio Beato Renano, editor de las obras completas de Erasmo, algunos humanistas de su tiempo le habían echado en cara, pues los despojaba de su halo de sabiduría, a la vez que se volvían innecesarios intermediarios del conocimiento especializado referente a los proverbios clásicos.

Para hacer de su pensamiento algo más accesible a todo tipo de lector, Erasmo fue recabando estos proverbios a partir de distintas fuentes²⁵³, y va aumentando y revisando este texto continuamente hasta que la censura inquisitorial intervino, colocando, si no todo, sí una gran parte de su contenido en el Índice de libros prohibidos²⁵⁴.

Lo interesante de esta obra es que incluye no solamente el proverbio rescatado de la antigüedad grecolatina, lo cual de por sí ya es valioso como fiel reflejo de las inquietudes del humanismo por adentrarse en el conocimiento de la cultura clásica para contribuir a lograr un mejor ser humano vía el conocimiento, sino que nos permite conocer el pensamiento erasmiano gracias al ensayo que el propio autor realiza a partir de —y con— los adagios recolectados; reflexión político-moral que nos muestra lo que el autor pensaba del contexto que le tocó vivir.

Erasmo nos muestra directamente cuál es su postura intelectual en relación con las distintas actitudes humanas respecto a las diferentes problemáticas que sus contemporáneos enfrentan: la lucha entre las diferentes manifestaciones del bien terreno, las vanidades de la vida, el poder, la riqueza, y la fama, frente al único bien eterno para quien se proclamaba seguidor de la palabra de Cristo, y que finalmente se traducían en el sentido que otorgaban a su vida: terrena y eterna.

Como ya habíamos señalado, el pensamiento erasmiano gira en torno a una idea central que es la que mueve toda su escritura y que consiste en lograr, a través de sus obras, que el cristiano de su tiempo viva realmente su religión de acuerdo a las enseñanzas de Jesús plasmadas en las Sagradas Escrituras, sin por ello demeritar, como buen humanista, los libros paganos en los que puede vislumbrarse lo que él llama filosofía cristiana de vida. Para Erasmo, “El gran filósofo es, no el que se sabe de memoria los principios de los estoicos o de los peripatéticos, sino quien expresa el significado de la filosofía por medio de su vida y sus costumbres, pues tal es el fin que persigue la filosofía”²⁵⁵.

De esta manera, de todo el texto *Adagios del poder y de la guerra y teoría del adagio*, nos llama la atención *Los silenos de Alcibíades*²⁵⁶ y *Exigirle tributo a un muerto*²⁵⁷, pues consideramos

²⁵³ De acuerdo con Ramón Puig de la Bellacasa, 30% de los adagios proviene de un manuscrito de Diogeniano, mientras que los demás fue recabándolos de colecciones paremiográficas y de sus lecturas de diferentes clásicos griegos y latinos.

²⁵⁴ El primer Índice romano de 1559 colocaba todas las obras de Erasmo en la categoría de primera clase, es decir, estaban enteramente prohibidas; el Índice de Trento de 1564 colocó la obra erasmiana en la categoría de segunda clase, es decir, prohibía 6 de sus obras totalmente, mientras que recomendaba que las demás fuesen expurgadas por la Facultad de Teología de París o de Lovaina. En el caso de la *Adagiorum Chiliades* se tienen tres ediciones expurgadas: una realizada por el galo Nicolás Chesneau de 1570, otra llevada a cabo por Pablo Manuzio, a quien le fue encargada inicialmente, y que finalmente salió a la luz en 1575, y la que se incluyó en el Índice de Arias Montano de 1571 sobre la *Opera Omnia* de Erasmo de Rotterdam impresa en Basilea en 1540.

²⁵⁵ J. Huizinga, *Erasmo*, 160.

²⁵⁶ Este adagio fue muy conocido en Europa desde su publicación en el siglo XVI, pues fue editado como obra separada en versiones latina, alemana, inglesa y castellana. Finalmente, el Índice de Arias Montano sólo dejó las primeras ocho líneas de este adagio, pues su contenido atacaba las prácticas de la Iglesia y sus representantes, alejadas de lo que Erasmo consideraba verdadero cristianismo.

²⁵⁷ Este adagio apareció de forma breve en la edición de 1508 de los *Adagia chiliades*, mientras que en la de 1515 desarrolla ya el ensayo que finalmente es censurado por el Índice de Arias Montano en más de tres cuartas partes de su redacción.

que su contenido se refiere en mayor medida que el que presentan los demás adagios al tema que nos interesa en esta investigación.

En el adagio 2201, *Los silenos de Alcibiades*²⁵⁸, Erasmo enfatiza que el sentido de la vida debe sustentarse en la verdad. A través de la oposición apariencia-realidad, representada metafóricamente por la figura del sileno, el filósofo reflexiona sobre la influencia que ejerce el aspecto exterior de las cosas para que la gente común, el vulgo, como lo denomina él, las juzgue valiosas en primera instancia, sin penetrar en el interior, que finalmente contiene la verdad de lo que realmente es. Por lo cual la verdad no puede encontrar su sustento en las apariencias de las cosas.

En una demostración de su vocación humanista, señala que varios pensadores de la antigüedad como Antístenes, Diógenes y Epicteto podrían considerarse silenos, así como también los antiguos profetas pues, si bien eran rechazados por su aspecto exterior, al conocerlos se descubría la sabiduría que encerraban en su interior.

Ésta es con seguridad la naturaleza de las cosas verdaderamente nobles: lo que tienen de excelente lo ponen a recaudo y lo ocultan en su intimidad; lo más despreciable de todo lo exponen a primera vista y disimulan su tesoro bajo una envoltura miserable sin mostrarlo a las miradas profanas. Al contrario, la naturaleza de las cosas vulgares e insustanciales es muy diferente. Seducen con su apariencia y exponen sin recato sus mejores hermosuras a los transeúntes; pero si investigas a fondo, lo que menos son es lo que con su título y su apariencia pregonan²⁵⁹.

A través de este párrafo podemos observar lo que Erasmo piensa acerca de las cosas exteriores, las vanidades que atraen al ser humano, haciéndole olvidar lo que él considera verdaderamente importante. Esa búsqueda por alcanzar lo que aporta brillo o señales sensibles reconocibles para los ojos profanos, y cuya posesión hace sentir por encima de sus congéneres, provocando

²⁵⁸ La disertación correspondiente a este adagio nos permite observar el conocimiento que tenía Erasmo acerca de la filosofía y mitología antigua, en este caso, de los diálogos platónicos y el origen del dios Dionisio. Los silenos a los que se refiere el adagio eran esculturas que representaban a un hombre deforme, feo y grotesco con una flauta y una copa de vino; la mayoría de las veces los artesanos utilizaban la imagen de un sátiro, ya que el Sileno mitológico era uno de ellos. La estatua estaba compuesta por dos piezas que al separarse, mostraban en su interior la imagen de alguna hermosa divinidad. En Cfr: Platón, “Banquete o de la erótica” en *Diálogos*, s/t, No. 13A (México: Porrúa, 2009), 493-540, encontramos a Alcibiades retratando a Sócrates como un sileno, (haciendo referencia a su poco agraciado aspecto), que, al abrirle posee un tesoro de sabiduría. Alcibiades continúa comparándolo con un sileno cuando refiere que Sócrates a través de su exterior, lo que muestra en primera instancia a los demás, procura manifestar su ignorancia diciendo que sólo sabía que no sabía nada, o su aparente gusto por la hermosura física, pero cuando abre su interior realmente demuestra su inteligencia, a la que Alcibiades califica de divina, al despreciar la belleza, la riqueza y las demás vanidades envidiadas por la mayoría de la gente, reflexionando acerca de cuestiones verdaderamente importantes. Alcibiades también compara los discursos socráticos con los silenos, señalando que en primera instancia no atraen ya que se escuchan vulgares, pero que, en cuanto se abren, cuando se examinan en su interior a profundidad, encierran las imágenes de la virtud, de todo lo que debe considerarse cuando alguien quiere hacerse un hombre de bien.

²⁵⁹ Erasmo de Rotterdam, *Adagios*, 103.

la envidia a su paso, y hacia la obtención de las cuales se destinan todos los esfuerzos vitales, finalmente son quimera, pues pese a ese exterior tan atrayente, tan seductor, su interior es vacío e inútil y no aporta nada a la salvación eterna; mientras que las cosas que nutren el espíritu, que contribuyen a la consecución de una vida plena en un sentido cristiano, las únicas que deben interesar para lograr experimentar la verdadera vida cuyo sentido se orienta a la trascendencia del alma, si bien son poco atractivos, ya que implican renunciamentos, son los silenos que realmente deben perseguirse y obtenerse pese a su exterior.

Conforme a la enseñanza de Erasmo, entendemos que él pretende hacer deliberar a sus lectores acerca de la siguiente pregunta: ¿De qué sirve buscar con tanto afán adornar el exterior, perseguir las distintas vanidades que se le ofrecen al ser humano, en fin, alejarse en lo posible de los diferentes silenos a los que pudieran enfrentarse, si al final de la vida, cuando la muerte, ineludible, toque a la puerta de cada uno, de todo el exterior que se buscó adornar, sólo queda tangible la osamenta como vestigio de nuestro paso por esta vida?, ¿para qué preocuparse por los bienes terrenos, transitorios y efímeros, si lo único que trascenderá es el alma tan poco enriquecida por el interior de los silenos?; es decir, dada su enseñanza y las preguntas que podemos derivar de la misma podemos decir que existe un vínculo entre su pensamiento filosófico y las imágenes plasmadas en las obras de *vanitas*.

Cabe resaltar que, para nuestro filósofo, el más grande de los silenos es Cristo mismo, a quien el profeta Isaías describe sin atractivo, pasando desapercibido entre la muchedumbre, incluso despreciado y rechazado por su propio pueblo, pero que en su interior posee las enseñanzas que dan sentido a la vida pues es el verdadero camino a la felicidad eterna.

Sin embargo, ese único estilo quiso proponer a sus discípulos y amigos, es decir, a los cristianos, esa filosofía eligió con preferencia, alejada y ampliamente diferente de los dogmas filosóficos y de las reglas del mundo, porque es la única entre todas que garantiza lo que otros tratan de conseguir por otras vías ¡la felicidad, naturalmente!²⁶⁰.

Erasmo considera que de esos silenos hay pocos en el mundo, los que abundan son los que él califica de silenos invertidos: un gran atractivo exterior, llámese belleza, riqueza, gloria, títulos o poder, con un interior vacío, y que, sin embargo, son los que atraen a la mayoría de la gente que se conforma con dichas apariencias. “No hay esclavo más abierto y más servil que quienes se consideran, como suele decirse, cercanos a los dioses y señores de todos [...] No hay pobres más pobres que quienes el común de las gentes venera como ricos”²⁶¹.

Lo que tenemos que entender es que la excelencia siempre se encuentra escondida a la vista, por lo que, si queremos encontrar el verdadero sentido de nuestra vida, debemos pene-

²⁶⁰ *Ibid.* 104.

²⁶¹ *Ibid.* 106.

trar en el interior de todas las cosas, para así saber si éstas nos convienen realmente y, entonces, elegir las.

Así pues, en esto reside la diferencia entre el cristiano y el mundano: Este admira y busca con denuedo cosas muy grosolanas que se presentan inmediatamente a la vista, mientras descuida completamente o sin duda pone en último lugar las que considera contrarias; en cambio, aquél sólo busca las que apenas se perciben con los ojos, que son las que más se alejan de la naturaleza de los cuerpos, mientras considera que las demás han de ser postergadas o menospreciadas, enjuiciando todas las cosas a partir de aquellas realidades interiores²⁶².

De esta forma, Erasmo destaca que las apariencias que captamos sensiblemente no siempre son la realidad que interesaría a los cristianos verdaderos, y por ello los hombres resbalan y se equivocan en sus decisiones de vida, pues muchas veces están en la búsqueda de las vanidades de la vida, las que se les presentan a los sentidos como bienes (ya sea la riqueza, el poder o la belleza); son silenos invertidos que nada aportan a la verdadera felicidad que es la consecución de la salvación eterna, por ser en sí mismas efímeras.

Y de aquí nace que la mayoría se forme de las cosas una opinión al revés; [...] la máscara se antepone a la verdad, las sombras a las realidades, las cosas artificiales a las originales, las inestables a las sólidas, las momentáneas a las eternas [...] y lo que es vida, muerte²⁶³.

Según Erasmo, esta confusión de apreciación de lo que realmente tiene sentido para nuestra vida es lo que ha hecho que se critique y desacredite al cristianismo: por un lado, se tienen las enseñanzas que Cristo dejó en los textos evangélicos cuando exhorta al desprecio a las riquezas, a la renuncia a los placeres y el desapego a la gloria, en fin, al rechazo de las vanidades terrenas; mientras que, por el otro, se ve a los cristianos de todos los rangos actuar contrariamente a esas mismas enseñanzas. Considera que la nota distintiva de los cristianos debería ser la caridad mutua y no el apego a los silenos invertidos, para así alcanzar finalmente el cielo, evitando confundir las cosas efímeras e intrascendentes, temporales, con las duraderas y trascendentes, eternas.

En este mundo hay como dos tipos de mundo que luchan entre sí por todos los medios. Uno es craso y corpóreo; el otro, el celeste, ya desde ahora tiende a realizar en la medida de lo posible lo que algún día habrá de ser. En el primero, ocupa el primer lugar quien se aleja lo más posible de los bienes verdaderos y se lastra por los falsos [...] En el mundo contrario ocupa el lugar superior quien está menos contaminado por esos bienes vulgares y groseros y quien ha adquirido más riquezas de las verdaderamente celestes²⁶⁴.

²⁶² *Ibid.* I 10.

²⁶³ *Ibid.* I 11.

²⁶⁴ *Ibid.* I 20.

De acuerdo a las palabras que Erasmo dedica a este adagio, la atención debería centrarse en los silenos ya que si por su apariencia quizás atraigan poco, una vez descubierto su interior, su valor real, se comprende que son los que ayudarán a tener un verdadero sentido de la vida centrado en la vida eterna, a la que se accede a través de la muerte. Para quien actúa las enseñanzas de la filosofía cristiana, la muerte representa solamente arribar a la verdadera vida, por lo que no debe temérsele; deben despreciarse entonces los silenos invertidos, las vanidades terrenas que tientan al hombre a cada paso, tergiversando las distintas elecciones que hace durante su vida y que lo alejan de la verdadera felicidad.

Por su parte, si bien el propósito fundamental del ensayo que Erasmo redacta para el adagio 812, *Exigirle tributo a un muerto*, es criticar las tradiciones medievales de los diezmos y primicias, las altas tasas impositivas, la usura, así como la práctica de la simonía y la venta de indulgencias y cargos públicos vigentes en su época, el adagio se refiere a aquellos quienes lícita e ilícitamente procuraban amontonar riquezas de cualquier procedencia, incluso de los difuntos. A través de su discurso, se propone recalcar cuál es el verdadero camino para el cristiano: seguir la enseñanza de Cristo, la cual incluye de manera importante el desapego de las vanidades terrenas, ya que su consecución distrae de darle el verdadero sentido a la vida en este mundo y, por ende, a la muerte.

Para Erasmo, Cristo vino a enseñarnos que los que Él llamó bienaventurados, son aquellos que tienen en nada a las riquezas, los que desprecian los placeres de este mundo; los que saben que nada material importa ya que nada de ello se llevarán cuando mueran, ya que sólo poseerán la mayor riqueza, que es la vida eterna. Y, sin embargo, pareciera que su enseñanza es letra muerta pues, si se observa el comportamiento de los que se dicen cristianos, su actuación es totalmente contraria a la Palabra. Observa a su alrededor y se percata de que las vanidades, pese a ser efímeras e intrascendentes, son lo que los hombres persiguen; idea que, como podemos constatar, maneja también en el adagio comentado anteriormente:

mira a su alrededor en busca de aquella comunidad de los cristianos que como seguidores de las doctrinas del doctor celeste han de ofrecer la imagen de la ciudad angélica: ¿no concluirá acaso que los cristianos habitan en otro lugar cualquiera y no en estas regiones en donde ha visto tal cantidad de opulencia, lujo, concupiscencia, soberbia, tiranía, ambición, envidia, iracundia, discordia, reyertas, luchas, guerras, tumultos, en resumen, un cenegal de todas las cosas que Cristo repudia casi mayor que entre los turcos y sarracenos aquellos²⁶⁵.

En las palabras que Erasmo dedica al ensayo sobre este adagio, encontramos sus reflexiones acerca del olvido de las enseñanzas de Cristo, lo que él llama filosofía cristiana. Para este autor, los que se dicen cristianos se abocan a la consecución de los bienes materiales, fugaces y perecederos, olvidándose de aquellos que verdaderamente aportan a un sentido trascendente

²⁶⁵ *Ibid.* 190.

de vida. “Todo cuanto hubo alguna vez de avaricia, de ambición, de lujo, de soberbia, de tiranía entre los paganos, nosotros lo imitamos, lo igualamos, lo superamos”²⁶⁶.

Erasmus pretende recordar a sus lectores que, si quieren llegar a ser cristianos de verdad, tienen que actuar según la Palabra que Cristo mismo vino a enseñar; pues seguir esta enseñanza ofrece a quien la practique el premio de la vida eterna junto a Él. Solamente quienes no creen en Cristo pueden defender la búsqueda de la riqueza, pues para el cristiano los ricos de este mundo, los realmente “bienaventurados”²⁶⁷ son aquellos que no ambicionan nada de las riquezas y honores terrenos, precarios, pues bien saben que esta vida es muerte y la inmortalidad es para los piadosos de espíritu²⁶⁸; con lo que podemos deducir la idea que este pensador tiene de la muerte: el tránsito a la vida eterna.

Erasmus destaca que solamente con el ejemplo de una vida cristiana es como se predica realmente el Evangelio, que no sólo sea la denominación la que vaya por el mundo, sino el ejercicio de lo que él considera las cualidades auténticas del cristiano: “vida intachable, hacer el bien incluso al enemigo, paciencia frente a las ofensas, desprecio del dinero, indiferencia a la gloria, vida modesta”²⁶⁹; todas aquellas acciones que dan un sentido trascendente de vida para quien decida ser un verdadero cristiano.

Porque si nos esforzamos por ser en realidad aquello que somos de nombre, es decir que nada admiremos, que nada ambicionemos que pertenezca este mundo; [...] si consideramos cuán inanes, cuán fugaces son en su ridiculez los asuntos humanos; [...] si Él es de verdad “el camino y la verdad y la vida” ¿por qué nuestras prácticas se apartan tanto de este modelo?²⁷⁰.

De esta forma podemos ver, a través de estos dos adagios, que la moral erasmiana propugnaba porque el cristiano europeo de su tiempo, el hombre del siglo xvi, entendiera cuál era el verdadero sentido de la vida terrenal. Erasmus busca que sus textos representen una forma de desapego de las vanidades temporales que no contribuyen a la conquista de la verdadera felicidad, que consiste en gozar de la vida eterna junto a Cristo.

¿Pero a dónde me ha atraído la corriente de mi discurso para que yo que me proclamo paremiógrafo empiece a ser un predicador? [...] Aunque desde luego no me voy a arrepentir de este error, siempre que lo que no sirva para la interpretación de los proverbios sirva para la enmienda de la vida, lo que no contribuye al conocimiento conduzca a la piedad y lo que dé el objetivo de la obra emprendida *se aparta y no conviene a Dionisos* se ajuste al sentido de la vida²⁷¹.

²⁶⁶ *Ibid.* 192.

²⁶⁷ *Cf. Ibid.* 197-198.

²⁶⁸ Aquí también podemos observar la dialéctica silénica utilizada en el adagio anteriormente comentado.

²⁶⁹ *Ibid.* 203.

²⁷⁰ *Ibid.* 210.

²⁷¹ *Ibid.* 127.

De acuerdo a lo anteriormente expuesto, consideramos que la influencia que ejerció la moral erasmista en la conducta de los neerlandeses, a través, en este caso, de los *Adagios* seleccionados, se refleja en el surgimiento de las pinturas de *vanitas*, pues el mensaje que transmiten los pinceles al espectador es semejante al que Erasmo trata de dar a través de su pluma. Si el contenido de la obra le fuera desconocido o ajeno, no hubiera aceptado y demandado este tipo de obras que colocan una calavera, un vestigio óseo, junto con diferentes representaciones de las vanidades, entre sus elementos compositivos.

1.4.2. El método erasmiano para evadir las vanidades

A pesar de la importancia y el impacto de los *Adagios*, cabe señalar que no es la única obra dedicada a la enseñanza sobre la verdadera moral, que es la cristiana. En su escrito *Enquirdion* o *Manual del caballero cristiano*²⁷² el autor propone esta vez un método al alcance de todo hombre a fin de actuar y vivir el cristianismo a partir de dos elementos: la oración y el conocimiento de la propia religión. “Concibió un proyecto de restaurar el cristianismo en su pureza y transparencia primitiva [...] El método diseñado para conseguir la reforma espiritual de la Iglesia se basa en el retorno a las fuentes: Evangelio y San Pablo...”²⁷³. Podríamos decir que este libro es quizás el texto más íntimo de Erasmo puesto que aquí plasma todas sus ideas acerca de lo que él llamaba la filosofía cristiana²⁷⁴.

J. Huizinga considera que esta obra de Erasmo “está en línea con el escrito que aproximadamente 60 años antes había escrito Tomás de Kempis, monje agustino de los Países Bajos: *La imitación de Cristo...*”²⁷⁵, lo que para nosotros es un reflejo de la preocupación latente en esos siglos por acercar la verdadera práctica de la religión cristiana al fiel común²⁷⁶.

²⁷² Este libro se publicó por primera vez en 1504, y para el año 1525 ya habían aparecido diversas traducciones en lengua vulgar como el inglés, el francés, el alemán, el castellano, el flamenco y el neerlandés, lo que habla de su éxito y difusión. Es de destacar que ejerció una notable influencia en los hombres de su época, la de la Reforma, pues presentaba una nueva forma de vivir la religión. Asimismo, si bien en un principio el *Enquirdion* es recibido con gran entusiasmo por los distintos pueblos cristianos de Europa, poco a poco, y debido a algunas de las ideas que reflejaba, candentes para aquel tiempo, en Francia, la Universidad de la Sorbona lo incluyó en su primer Índice en 1554, mientras que en España se prohibió hasta 1559 tanto el texto en latín como en romance, siendo permitido nuevamente hasta 1612, que se hace una revisión al Índice vigente en ese entonces. Por su parte, en el resto de Europa, para 1571, el Índice expurgatorius librorum de Amberes sólo le hace cuatro mutilaciones respecto a las referencias al judaísmo; cabe aclarar que cuando la palabra judaísmo aparece en los textos erasmianos no hace referencia al grupo étnico-religioso, sino a la manera externa y formulista de entender y practicar la religión, de las ceremonias y el final de la regla quinta. Al respecto Cfr. Erasmo, *Enquirdion*, 110-136.

²⁷³ *Ibid.* 11.

²⁷⁴ Cfr. Ramón Xirau, *Introducción a la historia de la filosofía* (México: UNAM, 2000), 198. Este autor señala que en el plano de las ideas religiosas europeas, durante el siglo XVI se dieron tres corrientes distintas: la de los cristianos que se rebelan contra la Iglesia, la de los cristianos que quieren modificar la Iglesia desde dentro, y la de aquellos que reafirmaron a la Iglesia. Los propulsores de la filosofía cristiana, entre los que se haya Erasmo, se ubicarían dentro de la segunda corriente.

²⁷⁵ J. Huizinga, *Erasmo*, 80.

²⁷⁶ Aun cuando no conste en su biografía, nosotros consideramos muy probable que Erasmo hubiera leído *La imi-*

Asimismo, Andrea Herrán Santiago y Modesto Santos López señalan en su introducción a la traducción castellana de 1998 del *Enquiridion*²⁷⁷ que la lectura de este texto permite comprender las tensiones a las que se vieron sometidas las mentalidades del siglo XVI en un problema tan inquietante y comprometido, a nivel personal y social, como el de las vivencias religiosas.

Mediante este escrito, Erasmo propone la idea de vivir realmente la religión, por el alejamiento de las fórmulas comunes de enseñarla y practicarla, mismas que calificaba de estereotipadas y llenas de protocolos carentes de valor tanto para el oficiante como para el participante, ya que la conducta religiosa de su tiempo antepone las concepciones puramente rutinarias y vacías de espíritu acerca de los deberes cristianos, al verdadero conocimiento y ejercicio de la fe. La idea de Erasmo en cuanto a esta discrepancia de la vivencia religiosa es que primero se debe buscar penetrar en el fondo de la palabra misma, para así ejercer verdaderamente la religión. Es decir, si las ceremonias no renuevan en el alma el deseo y la voluntad de ser cristianos auténticos, entonces carecen de valor y son nocivas. Hay que entender que no rechaza las fórmulas y las prácticas; pues no intenta hacer vacilar la fe del pueblo; pero no puede aceptar que se ofrezca a Cristo un culto que consista sólo en prácticas carentes de sentido profundo²⁷⁸, sin el acompañamiento del conocimiento de la religión profesada.

Frente a las vanidades que le preocupan, Erasmo destaca que éstas pueden alejar al hombre del verdadero sentido de la vida temporal; no propone una vida estoica, pero sí una reflexión acerca de la importancia que se concede a las cosas vanas, fútiles. “Las cosas sensibles no han de ser estorbo, al contrario, en ellas se ha de recuperar el recuerdo de lo trascendente, no hemos de aferrarnos a lo inmediato si buscamos acceso a lo invisible”²⁷⁹.

La propuesta erasmiana, dirigida inicialmente a un soldado²⁸⁰, es un compendio de reglas generales de conducta para que el cristiano militante libre su batalla en esta vida. Su intención es que el lector se apropie del papel de un guerrero del reino de Cristo que esté siempre al pendiente del acecho del mal para poder combatirlo y ganarle así la partida obteniendo la vida eterna en el cielo como recompensa por sus victorias en la palestra terrenal. Y, dentro de lo que pudiera comprender ese mal a derrotar, el filósofo ubica a las distintas vanidades que tanto atraen al hombre haciéndole perder el camino de la salvación.

tación de Cristo, escrita hacia 1418 y publicada por primera vez en 1473, ya que Tomás de Kempis había pertenecido a la comunidad de los hermanos de la Vida Común, promotores de la ‘devoción moderna’, y donde se formó inicialmente Erasmo, por lo que no es descartable la influencia, quizá a nivel inconsciente, de este texto en el *Enquiridion*.

²⁷⁷ Erasmo, *Enquiridion*, 8.

²⁷⁸ Cfr. J. Huizinga, *Erasmus*, 77-78.

²⁷⁹ *Ibid.* 12.

²⁸⁰ El *Enquiridion* o *Manual del caballero cristiano* fue escrito a petición de la esposa de un soldado libertino e in-moral, a fin de que retomara el camino del bien; por lo que Erasmo toma adecuadamente para su título la palabra griega *enchiridion* que designa puñal y manual.

Y como si esta nuestra vida fuese un continuo banquete y no una larga guerra, como lo es, así, en lugar de estar en los reales y en las tiendas, nos deleitamos en nuestras camas; en lugar de las duras armas, nos coronamos de rosas y flores; quiero decir, que en lugar de ejercicios militares y guerra, nos damos a la ociosidad y vicios, que es dejar al menor tiempo la lanza y tomar el arpa, como si ésta que nosotros tenemos por paz no fuese la más cruel guerra y la más fiera que se puede pensar. Porque en verdad todo aquel que hace paz con los vicios quebranta la postura que con Dios capituló cuando fue bautizado²⁸¹.

Como en los *Adagios*, también en esta obra Erasmo señala que el hombre debe buscar la verdadera sabiduría que consiste en seguir al Hijo de Dios y no la sabiduría mundana que le hace optar por las vanidades terrenales, estorbando así el discernimiento de lo que es verdaderamente conveniente al alma inmortal²⁸².

Recordando la enseñanza de Sócrates, Erasmo señala que el inicio de la sabiduría está en el conocimiento de sí mismo: “Piensa ahora pues que el principio y cabeza de esta sabiduría es el conocimiento de tí mismo”²⁸³; sólo a través de él sabremos dónde fallamos y por dónde puede acechar el mal a combatir, en dónde se ubica nuestra falibilidad individual, nuestra particular naturaleza caída, en fin, cuáles son las vanidades que más nos atraen, con objeto de poder armarnos contras ellas y proteger así nuestra alma por medio de la enseñanza de Cristo, es decir, sabiendo de Él, conociendo su propuesta, puesto que con su ayuda, la batalla más dura a librar en esta vida, que es contra nosotros mismos, será más ligera y llevadera²⁸⁴.

Porque el cuerpo, como es visible, así su deleite es con cosas visibles; como es mortal, sigue también las cosas que son temporales [...] Desprecia cuantas cosas se ven de los ojos, porque sabe que son perecederas; busca las que han siempre de durar, que son las verdaderas²⁸⁵.

Erasmo señala las vanidades que alejan al hombre de la Verdad, de Cristo; pero no se limita al establecer quién puede realmente llamarse cristiano y quién lo es sólo de nombre frente al mundo, a los demás, pero que con sus actos nunca alcanzará el reino de Dios, aunque sea alabado en esta tierra puesto que se afana y ufana de las cosas caducas, efímeras, temporales y vanas:

... si tú me llamas mundo a la ambición y continuo deseo de mandar y de valer y de poder, a los deleites, excesos y delicadezas, a las codicias y hambres de abarcar cada día más, a las desho-

²⁸¹ Erasmo, *Enquiridion*, 49.

²⁸² Cabe destacar que este tema lo retoma en su obra *Elogio de la locura*, haciendo los mismos planteamientos aunque en diferente subgénero dramático.

²⁸³ *Ibid.* 72.

²⁸⁴ Cfr. *Ibid.* 72-75.

²⁸⁵ *Ibid.* 74.

nestidades y otros vicios sucios; en tal caso yo te digo que eres mundano, puedes bien creer que no eres cristiano²⁸⁶.

En la regla quinta de su texto²⁸⁷, que es la que a nosotros nos interesa particularmente, Erasmo establece que a lo largo de nuestra vida temporal debemos apartarnos, luchar contra las cosas que pertenecen a lo que él llama el mundo visible, el mundo terrenal, que finalmente son vanas y efímeras, para dedicar nuestro esfuerzo y nuestra atención a las cosas que pertenecen al mundo invisible, el del espíritu.

Para Erasmo, el hombre es peregrino en este mundo visible, por lo que debe tomar de él aquello que le ayude al mejor servicio de Dios, a fin de prepararse para alcanzar la verdadera vida; es decir, aprovechar lo que se le ofrece pero con miras a la gloria eterna, dejando de lado las vanidades terrenas, que le inducen a aferrarse a las cosas materiales, alejándose del camino de perfección trazado por Cristo.

...que por aquí es el propio camino de la vida espiritual y perfecta, si poco a poco acostumbramos a desviarnos de estas cosas que no tienen ser verdadero más de que unas de ellas parecen ser lo que no son, así como los deleites torpes y las honras mundanas, otras se deshacen y se van de prisa cuanto pueden o tornan en nada, como las fuerzas o la hermosura; para que sintiendo la vanidad de todo esto, levantemos el sentido más de verdad a enamorarnos de aquellas cosas cuyo ser es verdadero y su perfección tan grande que son eternas sin que puedan tener fin, inmutables que en ellas nunca hay mudanza, y limpias sin ninguna mezcla²⁸⁸.

1.4.3. La idea del hombre en relación con la temporalidad

Más que una moral, Erasmo propone un concepto de hombre en el que prive el sentido trascendente de la vida, para lo cual tiene que luchar contra las distintas vanidades que lo alejan de éste. Destaca que, para el hombre, la lucha contra las distintas vanidades es diaria y continua. Cada quien sabrá, por el conocimiento que tenga de sí mismo, cuáles son las que le comportan mayor peligro, siendo allí donde mediante la reflexión, recordando su propia caducidad y fugacidad, y recurriendo a la ayuda de la palabra de Cristo y a la oración, puede lograr vencerlas. Erasmo no descarta que este camino esté libre de pruebas, cosas que la mayoría de la gente acepta por buenas y valiosas, por lo que, a ojos del mundo es una necedad no proponerse conseguir las, sin embargo, aquel que tiene certidumbre del verdadero sentido de la vida no se deja embaucar por esas vanidades, y procederá a analizarlas como silenos²⁸⁹,

²⁸⁶ *Ibid.* 98.

²⁸⁷ *Cf. Ibid.* 110-136.

²⁸⁸ *Ibid.* 112.

²⁸⁹ Cabe destacar que la metáfora de los silenos es recurrente en las distintas obras de Erasmo, a partir del ensayo presentado por primera vez en los *Coloquios* en el año de 1500.

para entonces aquilatar si convienen a su salvación. “De estas opiniones semejantes quiero yo, hermano mío, que estés tu muy lejos [...] midiendo y estimando los precios de todas las cosas según que más o menos comunican y se allegan a Jesucristo”²⁹⁰.

El hombre debe luchar, como un soldado, para su salvación, viviendo una vida virtuosa que recuerda el justo medio aristotélico; Erasmo no invita a eliminar las cosas y bienes materiales asequibles al hombre, sino a valorarlos en su exacta medida, sin, por otro lado, volcarse de lleno hacia las vanidades de la vida, que finalmente acaban con la muerte, olvidando el fin superior al que tiende el hombre como creatura divina.

Has de tomar como ejemplo de estimar en mucho la virtud y tener en gran aprecio la moderación, pareciéndoles bien toda medida, y de alabar la templanza, teniendo por buena cualquier pasadía honesta, y hacer honra a la modestia, contentándose con poco y holgado de vivir muy a la llana²⁹¹.

Erasmo vuelve a insistir en el tema del hombre frente a las vanidades en su obra *Elogio de la locura*²⁹², en la que reflexiona que la locura²⁹³ es la que gobierna al hombre, lo que le hace preferir y abocarse a las vanidades terrenas, en lugar de la razón, que para él está en seguir las enseñanzas de Cristo. “Por toda la obra se entrelazan dos temas: el de la locura saludable, que es la verdadera sabiduría, y el de la alucinada sabiduría, que es mera locura”²⁹⁴, es decir, la locura paulina²⁹⁵, que lleva al hombre a la Verdad, contra la locura del mundo, que eleva terrenal y vanamente al hombre, mientras en realidad se pierde a sí mismo.

²⁹⁰ *Ibid.* 142.

²⁹¹ *Ibid.* 159.

²⁹² Erasmo concibió el texto del *Elogio de la locura* en 1508, mientras cabalgaba a través de los Alpes, dirigiéndose a Inglaterra, donde se encontraría nuevamente con Tomás Moro. La inspiración le surge al meditar acerca de cuánta ambición, cuánto engaño de sí mismo, cuánto orgullo y vanagloria llena al mundo.

²⁹³ Cfr. J. Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, 2001, vol. II, p. 817, para entender el sentido del término locura utilizado por Erasmo, mismo que identifica con la estupidez; así, debe interpretarse en su significado de tontería, estulticia, necedad, imprudencia o insensatez, y no como referencia a una enfermedad o incapacidad mental. Erasmo mismo hace referencia a la estulticia en el capítulo III de su texto *Enquiridion*, señalando que esta palabra querría decir locura mezclada con necedad de mal arte, y que es peor que la otra locura que viene por falta de seso natural. También es de destacar que el término *estulticia* es el que aparece en el título en latín de las portadas de las diversas ediciones y traducciones que se han realizado a lo largo del tiempo; el título en griego que eligió Erasmo, *Moriae Encomion* es debido al juego de palabras que quiso hacer con el apellido de su amigo al que dedica el texto: Tomás Moro. Al respecto cabe comentar que el traductor español del texto, Bonilla y San Martín, señala que si Erasmo hubiera querido hablar de la locura en términos de enfermedad mental hubiera utilizado la palabra *insania*, por lo que él tradujo el término latín ΜΩΡΙΑΣ por el de *estulticia*.

²⁹⁴ J. Huizinga, *Erasmo*, 107.

²⁹⁵ Aquí hacemos referencia a lo que aparece en 1 Cor, 22, donde San Pablo dice: “Los judíos piden señales y los griegos buscan saber, nosotros predicamos un Cristo crucificado, escándalo para los judíos, locura para los paganos, en cambio para los llamados, lo mismo judíos que griegos, un Mesías que es portento de Dios y sabiduría de Dios: porque la locura de Dios es más sabia que los hombres y la debilidad de Dios más potente que los hombres.”

La obra muestra, en tono de comedia, el estado del mundo que percibe Erasmo, el comportamiento que observa en los distintos seres humanos, que finalmente refleja el sentido que están otorgando a su vida, y que atribuye satíricamente al influjo de la diosa Locura, pues solamente un loco puede olvidar el verdadero propósito de la vida que es seguir las enseñanzas de Cristo para, después de la muerte, alcanzar la felicidad eterna. Erasmo se percata de que para los hombres de su tiempo “toda la felicidad consiste meramente en vanidad e ilusión”²⁹⁶. Por ello, pretende ahora realizar una invitación lúdica y jocosa a vivir virtuosamente, teniendo presente el verdadero sentido de la vida, para ver si a través de este estilo dramático, donde la enseñanza moral se envuelve en un discurso divertido, podía convencer a sus numerosos lectores de abrazar y practicar lo que él denomina filosofía cristiana.

De esta forma, a lo largo de toda la obra, Erasmo considera que la estulticia es la que hace que el hombre persiga y ponga toda su atención en los bienes efímeros, temporales, olvidándose del bien supremo que es Dios. Así, el tema de la vanidad que nos ocupa en esta investigación sigue estando presente también en este texto erasmiano, pues, para el autor, la persecución de las vanidades terrenas es una manifestación de la estupidez que priva en el mundo.

Al inicio del libro, la Locura se presenta a sí misma, para después introducir a su séquito: el amor propio, la adulación, el olvido, la pereza, la voluptuosidad, la demencia y la molicie, quienes le ayudan en su objetivo de influir en la conducta del hombre a fin de que sea feliz en este mundo, descuidando, y aun despreciando, la promesa de la vida futura y la bienaventuranza eterna.

¿Qué sería, pues, de esta vida, si vida pudiese entonces llamarse, cuando quitaseis de ella el placer? Veo que habéis aplaudido. Ya sabía yo que ninguno de vosotros era bastante sensato, quiero decir bastante insensato, mas vuelvo a decir bastante sensato, para no adherirse a mi parecer²⁹⁷.

Al señalar que la estulticia es la que hace que el hombre se deslumbre por las vanidades que va encontrando a lo largo de su vida, pues a causa de ella las personas “están contentas de sí mismas y entretenidas con vivos placeres; la vida les resulta una pura miel y son felices gracias a mi favor”²⁹⁸, por lo que se extravián del camino señalado por Cristo, Erasmo pretende que el lector se detenga a considerar que lo que lo mueve a actuar es la locura y no la sensatez, a fin de que corrija el rumbo con el que ha orientado su paso por este mundo, el sentido que ha dado a su vida.

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ Erasmo, *Elogio*, 33.

²⁹⁸ *Ibid.* 63.

El filósofo recurre nuevamente en esta obra a una de sus metáforas favoritas: los silenos de Alcibíades, para señalar lo absurdo de dejarse deslumbrar por el exterior de las cosas, sin permitirse penetrar en su interior, que es donde se encuentra la verdadera sabiduría.

Es, ante todo, manifiesto que todas las cosas humanas, como los silenos de Alcibíades, tienen dos caras que difieren sobremanera entre sí, de modo que lo que exteriormente es la muerte, viene a ser la vida, según reza el dicho, si miras adentro; y, por el contrario, lo que parece vida es muerte; [...] y, en suma, veréis invertidas de súbito todas las cosas si abris el sileno²⁹⁹.

Para Erasmo, el problema es que las cosas sensibles, las distintas vanidades de la vida, atraen mucho más que las cuestiones del espíritu, que implican esfuerzo, y quizás sacrificio, por lo que no son apetecibles al hombre, ya que no resultan atractivas al examinarlas solamente por su exterior, por lo que sería una locura, una necedad a ojos del mundo, elegirlas,

si el más torpe es aquel más satisfecho de sí y el rodeado de mayor admiración, ¿quién preferirá la verdadera sabiduría, que cuesta tanto trabajo adquirir, que vuelve luego más vergonzoso y más tímido, y que, en suma, complace a mucha menos gente?³⁰⁰.

Pero si se profundizara en ellas, si se contemplara su riqueza interior como si se abriera un sileno, se llegaría a la conclusión de que son mucho más convenientes, ya que ofrecen al hombre la verdadera felicidad. Así, el filósofo propone que se debe escuchar la voz de la razón, que dice: “Es deplorable esto de vivir dominado por la Estulticia y, por ende, errar, engañarse, ignorar”³⁰¹.

El que el hombre pueda alcanzar la vida eterna implica la muerte a las vanidades de la vida temporal, sin embargo, esto sólo un insensato lo podría reflexionar, elegir y llevar a cabo, según señala la propia Estulticia:

Porque nada más estulto que la sabiduría inoportuna ni nada más imprudente que la prudencia descaminada, y descaminado anda quien no se acomoda al estado presente de las cosas [...] Por el contrario, será en verdad prudente quien, sabiéndose mortal, no quiere conocer más que lo que le ofrece su condición, se presta gustoso a contemporizar con la muchedumbre humana y no tiene asco a andar errado junto a ella³⁰².

Erasmo no se cansa de indicar que la mayoría de los hombres son esclavos de la Estulticia; “Yerran a más no poder quienes creen que la felicidad del hombre radica en las cosas

²⁹⁹ *Ibid.* 56-57.

³⁰⁰ *Ibid.* 83.

³⁰¹ *Ibid.* 63.

³⁰² *Ibid.* 58.

mismas”³⁰³, aunque, reconoce que el optar por la Verdad es difícil para el hombre ya que “el espíritu humano está moldeado de tal manera, que aprehende mucho mejor lo ficticio que lo verdadero”³⁰⁴.

Nosotros podríamos decir entonces que esta propuesta escriturística de Erasmo es la de un realista optimista, pues, pese a saber a qué se enfrenta, una naturaleza humana por demás caída, se propone utilizar todos los medios a su disposición, sus conocimientos humanísticos y la capacidad y alcance de su pluma, ahora en son de chanza, para ayudar a levantarla, recordándole que está la esperanza de Jesús de por medio, para lograr la salvación y bienaventuranza eternas, a través de vivir la palabra de Dios, dejando de lado las vanidades de la vida que lo atraen y a las que estultamente elige creyendo que le darán la felicidad, en lugar de optar por la felicidad eterna que se alcanza siguiendo el ejemplo de Cristo.

El común de los mortales se siente especialmente atraído por las cosas totalmente materiales, y cree que son las únicas que pueden existir; pero los devotos, por el contrario, desprecian tanto más lo que mayor vínculo tiene con el cuerpo y se dan por entero a la contemplación de las cosas invisibles. Aquellos colocan en primer lugar las riquezas, en el segundo las satisfacciones de los sentidos y relegan el espíritu al último puesto, y aún hay muchos que niegan su existencia por ser invisible³⁰⁵.

El autor pretende así que, a través de este texto, el ser humano reflexione en que las vanidades a las que tanto esfuerzo destina durante su vida terrenal son efímeras; la muerte en cualquier momento le despoja de ellas, ya que no pueden llevarse consigo en el viaje final; y que tenga en cuenta que lo único que el hombre carga a la eternidad son sus acciones, solamente éstas son las que le podrán asegurar la vida eterna en presencia de Dios, por lo que debe pensar muy bien cómo actúa y a favor de qué: de la temporalidad o de la eternidad; es decir, qué sentido va otorgando a su vida.

La reflexión crítica del comportamiento humano continúa en *Los coloquios*³⁰⁶, centrados en el tema de la doble moral que se practicaba, y es por eso que la intención principal de Erasmo en este texto es expresar el ideal de comportamiento del fiel cristiano. A pesar del to-

³⁰³ *Ibid.* 85.

³⁰⁴ *Ibidem.*

³⁰⁵ *Ibid.* 143.

³⁰⁶ Un coloquio es una plática entre dos o más personas, y es la forma de composición literaria que elige Erasmo en un principio para enseñar, de manera didáctica y sencilla, el latín a sus alumnos. Es en París, antes del 1500, cuando escribe para sus alumnos Cristián y Enrique Northoff, hijos de un mercader de Lübeck, un breve compendio de conversaciones en esa lengua, el *Familiarium colloquiorum Formulae*, que es el origen de sus *Colloquia* o *Coloquios*. A decir de Joseph Huizinga en su obra *Erasmus, Los coloquios* y el *Elogio de la locura* son las obras erasmianas que han permanecido vigentes desde su aparición hasta nuestros días, porque muestran lo mejor del estilo de este filósofo: su satírico ingenio para reflejar su pensamiento; así, de manera placentera, ligera y amena lograba introducir en la mente de sus lectores sus reflexiones morales acerca del ser y del deber ser del comportamiento del ser humano. Con el tiempo, amigos y conocidos de Erasmo, como Agustín Caminade, Froben y Beato Renano,

no de chanza y burla con el que presenta a sus personajes, el lector se encuentra con un “serio y profundo tratado moral”³⁰⁷ acerca de una forma de ser de una sociedad cristiana, donde debería reinar la fe ardiente, la sencillez en el estilo de vida, la moderación en los apetitos, la benevolencia hacia el prójimo, la tolerancia ante las ideas de distinto cuño, y la paz en la convivencia; es una crítica a una sociedad pseudo-cristiana.

1.4.4. Muerte y vanidades

Entre todos los coloquios, el que más llama nuestra atención por su relación con el tema investigado es el XI coloquio, *De la manera de morir mundana e católica*, pues consideramos que las ideas expuestas en él nos permiten corroborar nuestro argumento acerca de la presencia de un fundamento filosófico erasmiano en la idea que sustenta la pintura de *vanitas* neerlandesa.

Este coloquio expone, a través del diálogo entre dos personajes, las vanidades que rodean incluso el momento de la muerte, confrontando dos maneras de morir distintas: la del verdadero fiel cristiano que comprende la trascendencia del suspiro postrero, y la de aquel pseudo-religioso que ni aún en el momento final puede desprenderse de las vanidades de la vida.

Muertes prototípicas y dicotómicas, quizás literariamente magnificadas, de trazos recargados, como señala Marcel Bataillon³⁰⁸, pero que sirven a Erasmo para señalar lo que él considera que es vivir hasta el último momento de acuerdo con la filosofía de Cristo. Nos dice nuestro autor:

todo lo que hay de trabajo y de pena, o en la enfermedad y dolencia o en la misma muerte, se hace y torna muy ligero e fácil cuando el hombre se entrega y pone todo en la voluntad de Dios y en las piadosas manos de su misericordia³⁰⁹.

Para Erasmo, el ser humano debe confiar y vivir en Cristo para así lograr tener, no sólo una vida, sino también una muerte digna de un creyente, que le permita la trascendencia de su espíritu para toda la eternidad.

comienzan a publicarlo sin su autorización. Al enterarse, Erasmo decide corregir el texto y lo publica bajo su propia revisión editorial por primera vez en 1519, con una clara intención moralizante más que pedagógica. En Basilea, el filósofo dedica a su ahijado Juan Erasmo Froben la edición revisada de 1522. En 1526 cambia el título por *Familiarium Colloquiorum Opus*; la obra fue creciendo en cada nueva edición, siendo la de 1533 la última que revisa personalmente Erasmo; y cuyas traducciones fueron vigentes durante casi dos siglos, aun cuando por ciertas ideas de tono herético plasmadas en el texto, los teólogos de París habían pedido la condena total para el libro, logrando tan sólo que, en 1528, la Universidad prohibiera su uso escolar para la enseñanza de un correcto latín. Cfr. Marcel Bataillon, *Erasmo y el erasmismo*, 23.

³⁰⁷ Joseph Huizinga, *Erasmo*, 220.

³⁰⁸ Cfr. Marcel Bataillon, *Erasmo y España*, 293.

³⁰⁹ Erasmo, *Coloquios*, 222.

Erasmus nos confronta mediante el texto con dos tipos de muerte para determinar la reflexión de cuál sería la que el hombre prefiere para el final, señalando que, hasta el último minuto de la existencia, éste elige y da sentido a su vida y, por ende, puede dar sentido a su muerte: “que ningún género de muerte hay tan áspero y cruel que no se sufra y haga tolerable cuando el hombre con todo el corazón e ánimo, se determina de morir e salir de esta vida”³¹⁰.

De esta forma, el filósofo nos indica que al momento de morir es absurdo aferrarse a la vida, a los bienes que en ella gozamos, a las vanidades terrenas, pues eso hace más doloroso el desprendimiento, que fatalmente se dará, ya que nadie se lleva consigo lo terreno, lo mundano, lo efímero y fugaz. Según nosotros, determinarse a morir y salir de esta vida significa para Erasmo aceptar la muerte con la conciencia de que lo que en realidad cuenta son nuestras acciones, nuestro comportamiento como cristianos, y no las diversas vanidades que pudimos alcanzar y gozar en esta vida.

Al presentar dos actitudes diferentes ante la muerte, Erasmo confronta al verdadero cristiano, que no recela de ella ya que sabe que es el inicio de la gloria eterna, con aquel que teme irse y quiere seguir dirigiendo los asuntos terrenos una vez muerto, encadenándose a la vida a través de sus deseos, incluyendo las condiciones de un ambicioso entierro, que hable de su poder, riqueza y gloria, como si pudiera participar del mismo.

Es interesante destacar la manera en la que el fiel cristiano enfrenta la muerte durante la época erasmiana. Anteriormente, el sentido de la muerte era un acontecimiento accidental, la feliz entrada a la gloria eterna, por lo que no estaba rodeada de un sentimiento expreso de terror; a lo más que se llegaba era a que se le tuviera como recuerdo de la finitud del hombre, de su destino terreno, lo que se traduce en las distintas representaciones del *memento mori*. Pero para el siglo XIV, con la muerte aflorando en las calles por la peste, la presencia constante de la descomposición de los cuerpos hace que entre en escena el sentido de lo macabro, que es aprovechado como recordatorio de la vanidad y finitud del cuerpo, surgiendo así la representación, ya no del cadáver, sino de la muerte como esqueleto viviente con un poder universal sobre todos los hombres sin distinción alguna, aun cuando ya había referencias iconográficas al respecto en periodos anteriores. Es en este momento de la historia cuando la muerte entra realmente en el ideario colectivo. Para los siglos XV y XVI, si bien el hombre cristiano no duda de la vida ultraterrena como premio o castigo por sus acciones en el más acá, lo que realmente le preocupa es precisamente el trance de morir, ese paso entre una y otra vida, por lo que surge toda una artificiosidad y parafernalia religiosa que se traduce en lo que se conoce como *el arte de morir*, que dio como resultado un sinnúmero de textos e iconografía al respecto, donde se presentaba a la muerte como el momento decisivo para la salvación, olvidándose de lo realmente importante que era su actuación como seguidor de Cristo. Esto conduce a que se olvide el fondo de las enseñanzas cristianas, la línea de conducta

³¹⁰ *Ibid.* 223.

ético-moral para alcanzar la salvación eterna, para preocuparse por las formas externas relacionadas con el acto de morir.

Así el fiel se preocupa cada vez más del paso de un mundo al otro y cada vez menos del lazo moral que debería unirlos [...] el clero estimula y sigue la tendencia que hace de la muerte el punto decisivo de la vida cristiana, sin advertir que esto desembocaba en consecuencias peligrosas y que incluso podía convertirse en una forma de alejamiento del cristianismo. Al fin, si la religión y la obra de la Iglesia debían, sobre todo, asistir al hombre en su camino a la vida ultraterrena, si el conjunto de las prácticas y del culto debían culminar en la garantía de la buena muerte, el propósito ético cristiano se vaciaba de su parte creadora y dinámica, la existencia cotidiana perdía su tensión espiritual e indispensable. Cuanto más dejaba la fe de ser fuente e imperativo de la instauración continua de los valores evangélicos, cuanto más se satisfacía con una piedad exterior y se transformaba en la confianza moralmente casi inerte de bien morir, tanto más las creencias traicionaban la función sustancial y se adaptaban, en el fondo, a las formas administrativas que la organización eclesiástica había adoptado ya³¹¹.

Desde nuestro punto de vista, a través de la narración de la agonía de ambos personajes, Erasmo plantea no sólo la crítica a las formas, en este caso las relacionadas al buen morir, que tanto preocupaban y ocupaban a muchos fieles de su tiempo y que fueron mal entendidas por sus contemporáneos religiosos, ya que, a decir de éstos, olían a herejía, aunque “sus elementos todos se han tomado de la práctica devota de la época”³¹²; sino que va más allá, y subraya lo que es importante para lograr una verdadera vida religiosa en este mundo: el centrarse en las enseñanzas de Cristo siguiendo sus palabras y, por lo tanto, moderándose frente a las vanidades que la vida ofrece y que alejan del camino a la vida eterna.

El ser humano debe lograr, mediante toda la enseñanza, un buen morir, porque, si no, la consecuencia es la agonía, y se ejemplifica esta idea a través del personaje de George, quien tiene varios médicos a su alrededor que pretenden curarlo aunque de cierto saben que no hay remedio, pero mientras, por el deseo de seguir viviendo del paciente, de aferrarse a la vida y no aceptar su destino final, se dedican a cobrar por nada. “Ya que les hobieron pagado a todos, muy secretamente dijeron a los deudos del enfermo cómo sin duda él no podía escapar de ni se levantaría vivo de aquella cama...”³¹³. Erasmo señala que querer vivir a toda costa, creyendo que el dinero compra la salud, es la vanidad de la riqueza que cree que todo lo puede, incluso determinar el día y la hora del fatal desenlace, sin reconocernos creaturas de Dios y plegarnos a su voluntad y sus designios.

Para Erasmo los pleitos entre curas y frailes por el dinero de la herencia no representan un bien porque plasman la avaricia por el bien terreno, no importando su origen, en lugar

³¹¹ Ruggiero Romano y Alberto Tenenti, “Los fundamentos del mundo moderno”, 89.

³¹² Marcel Bataillon, *Erasmo y España*, 293.

³¹³ Erasmo, *Coloquios*, 223.

de preocuparse por el arrepentimiento, el perdón y el tránsito a la vida eterna, el bien trascendente para el moribundo, pecado que alcanza aún a ciertos representantes de Dios en la tierra. Aquí Erasmo nos muestra la vanidad disfrazada de caridad y futuras oraciones por el alma del difunto, pues ¿a qué pelear por dinero si lo que verdaderamente vale es actuar cristianamente, más cuando son personas que acogieron el estado religioso? Nuestro autor delata así la conducta de algunos hombres de Dios de su tiempo, pues todo se calma cuando se ofrecen dinero y limosnas por igual entre las órdenes mendicantes que pelean por su fortuna, ¿o por salvar su alma?

Asimismo, el filósofo nos relata que George dispone de la vida y futuro de su mujer y de sus cuatro hijos, mandándolos a ejercer la vida monástica³¹⁴. De esta manera nos hace cuestionarnos: ¿Sentiría el moribundo que no había actuado del todo bien cuando necesitaba la oración continua y la dedicación vitalicia a las cuestiones de la fe de sus familiares para obtener el descanso eterno de su alma? Aquí está un ejemplo de la vanidad de poder, prepotencia para decidir el destino de los demás en beneficio propio, sin tomar en cuenta el parecer y la elección del otro. Sus deseos deben convertirse en órdenes para su propia conveniencia. Considerándose lo suficientemente importante como para que los demás se plieguen a sus egoístas determinaciones, sin tomar su parecer.

Al exponer el boato y lujo en el entierro³¹⁵, para que la gente supiera cuán poderoso y rico era quien dejaba este mundo, Erasmo nos señala que existen hombres para quienes las vanidades de la vida les son tan caras que incluso deciden que éstas les rodeen hasta el último minuto de su permanencia sobre la faz de la tierra. “Entierro es honrado y hermoso, pero muy costoso, por cierto”³¹⁶. Es decir, para Erasmo, todas esas muestras exteriores no son indispensables para la salvación del alma; las vanidades exteriores también estorban a la hora de la muerte para una verdadero destino cristiano; hay que dejar de confundir la verdadera piedad con el derroche, la ostentación y las fórmulas aparentes y cultivar el espíritu y no la apariencia exterior de la materia y las vanidades que le rodean.

Por el contrario, mediante el otro ejemplo, al narrar la muerte de Cornelio, el otro personaje moribundo, Erasmo nos presenta la forma de ser de un auténtico cristiano. Al saber por boca de su doctor que va a morir, en vez de acongojarse y tratar de aferrarse a la vida consultando otros médicos con tal de que alguno le ofrezca una esperanza, recibe con cristiana resignación la noticia y comienza a desligarse de sus bienes terrenos. “Así que luego de ahí comenzó con mucha diligencia a repartir por los pobres...”³¹⁷, aun cuando, nos narra Erasmo, la caridad la practicaba de igual modo cuando gozaba de cabal salud y asimismo ense-

³¹⁴ Así, los acomoda en cinco órdenes mendicantes diferentes para que oran por su alma y Dios se lo tuviera en cuenta pues, según nos narra el texto, la intención del enfermo era que Dios le perdonase con más ahínco.

³¹⁵ Cfr. *Ibid.* 233-234, para ver todo lo que en ese tiempo tenía que incluir un entierro fastuoso, digno de quien se considerara rico, importante y poderoso.

³¹⁶ *Ibid.* 234.

³¹⁷ *Ibid.* 239.

ñaba e impulsaba a su familia a que ejerciera esta cristiana virtud, de lo que podemos colegir que quien elige vivir siguiendo las enseñanzas de Jesús, elige morir de igual modo.

En cuanto a las disposiciones para su entierro, Cornelio simplemente pide que sea como el de cualquier cristiano común y corriente, con los mínimos requisitos que acostumbraba la iglesia para esos casos, pues finalmente, “E ni tampoco me doy mucho del lugar donde deposites este corpecillo, pues que de doquiera que lo pusieres ha de ser hallado igualmente en el último día del juicio. La pompa e fausto del entierro tampoco me perturba nada...”³¹⁸.

Lo anterior nos permite entender lo que para Erasmo es un comportamiento acorde a las enseñanzas de Jesús, alejado de las vanidades de la vida que poco o nada hacen por la salud y salvación del alma que, en definitiva, es el negocio que se ventila a la hora de la muerte. En cuanto a su esposa e hijos, Erasmo nos plantea que Cornelio les deja en libertad de decidir su destino, recomendándoles tan sólo que sus elecciones les acerquen a la verdadera sabiduría, viviendo las enseñanzas de la doctrina cristiana: “que mires bien e fagas de manera que no tomen camino de estado o elijan vida alguna hasta que por la edad y experiencia de las cosas vengan a conocer e muy bien entender para qué género de vida sean suficientes e idóneos”³¹⁹.

De esta forma, estimamos que Erasmo nos clarifica que quien verdaderamente vive en Cristo tiene la capacidad, auxiliada por la gracia de la fe, de decidir lo que le conviene en esta vida, y que dichas elecciones le conducirán al instante final de manera firme y segura, sin experimentar ningún temor, por lo que le será fácil desprenderse de las vanidades que en algún momento de su vida alcanzó, ya que ninguna de ellas lo conduce a la suprema y eterna felicidad, puesto que son efímeras y fugaces, incapaces de satisfacer las necesidades del alma cristiana por atractivas que puedan ser. Erasmo nos muestra, así, a un hombre dispuesto a dar el último paso, eligiendo lo que conviene a su espíritu y, por ende, rechazando o haciendo a un lado todo aquello que estorbe para alcanzar la eternidad al lado del Creador.

Consideramos que en este coloquio, si bien está planteado inicialmente como una crítica a las costumbres y el comportamiento de los religiosos a la hora de la muerte de algún fiel³²⁰, nosotros podemos encontrar también a través de sus líneas la crítica de Erasmo hacia el apego a las vanidades de la vida, los placeres, la riqueza y el poder y que, a la postre, no son nada frente a la muerte, cuando lo único que cuenta para la salvación eterna, según el pensamiento erasmiano, es haber elegido ser buen cristiano, tanto en el transcurso de la vida como al momento de morir, ya que, finalmente, tal como se elige vivir se elige morir. Como afirma Erasmo: “Así como vivió [...] así fue su muerte”³²¹.

³¹⁸ *Ibid.* 241.

³¹⁹ *Ibid.* 244.

³²⁰ Cfr. Marcel Bataillon, *Erasmo y España*, 293, donde el autor nos dice que este coloquio se refería principalmente al contraste entre las ceremonias, el negocio que éstas representaban para las órdenes mendicantes y la piedad verdadera, proponiendo a sus lectores una muerte cristiana y estoica, teniendo en mente la recompensa en la otra vida, más que las manifestaciones exteriores que pudieran rodearla.

³²¹ Erasmo, *Coloquios*, 239.

A través de este texto, Erasmo nos muestra, por medio de un estilo literario pero con una finalidad moral, lo que años después se plasmará en la pintura neerlandesa de *vanitas*, por lo cual las ideas erasmianas bien pueden tomarse como el soporte filosófico para este tipo de obras: por más que persigas y poseas las vanidades terrenas, a la hora de la muerte éstas se quedan aquí, no te acompañan en el viaje a la eternidad; por más que trates de que te acompañen hasta que tu cuerpo descienda en la fosa, al final no quedan más que tus huesos como único vestigio de tu paso por esta vida, reflejo de las elecciones que fuiste haciendo durante el transcurso de la misma.

Debido a esta preocupación de Erasmo ante la actitud del hombre frente a las vanidades y a la muerte, escribe hacia el final de su vida su *Preparación para la muerte*, en 1533³²². Como señala Ramón Xirau³²³, Erasmo consideraba necesario educar al fiel para que llevara una buena vida cristiana, por lo que había que educarlo tanto para enfrentar la vida como la muerte, a fin de que alcanzara la verdadera felicidad.

La preocupación formal más que espiritual acerca de la muerte, presente en los ritos y costumbres de su tiempo, como hemos señalado en páginas anteriores, es contra lo que escribe Erasmo; ya hemos visto como critica la vanidad de la muerte en sus *Coloquios*; en *Preparación para la muerte* vuelve a arremeter contra estas prácticas, pues observa que, desafortunadamente, para el hombre las diferentes vanidades de la vida están presentes incluso al momento del fallecimiento, desplazando así el verdadero sentido que debería tener la muerte para el creyente: “Era prácticamente imposible que los seres más despreciables dejaran este mundo sin convertirse antes en objeto del respeto general. Se podría decir que, para muchos, nada había más grato que la idea de morir”³²⁴.

Para la filosofía cristiana presentada por Erasmo, el temor a la muerte se basa en el desconocimiento y debilidad de la fe profesada, así como en el apego a las cosas vanas: “Por la flaqueza de la fe nace el amor de las comodidades temporales. Pues si creyéramos con todo el corazón [...] fácilmente se devaluarían todos los deleites de esta vida”³²⁵.

Erasmo presenta en este texto al hombre como un ser para la muerte, ya que ésta es la entrada a la vida eterna, por lo que no debería poner su empeño en las cosas terrenales, efímeras, que la muerte arranca a todos, sino en las que son las verdaderamente importantes: aque-

³²² Erasmo realizó esta obra en particular en respuesta a una petición del conde de Wiltshire; señalando que cumple su solicitud para que añada un breve comentario sobre cómo cada quien debe prepararse para la muerte, mismo que el propio autor ve como el remate necesario de la filosofía cristiana que ha expuesto a lo largo de sus distintos textos. Como buen humanista cristiano, su principal fuente de inspiración son las Sagradas Escrituras, aderezadas con referencias tanto de autores clásicos como de los Santos Padres; todas ellas encaminadas a aceptar la finitud, la mortalidad del hombre, de acuerdo a su naturaleza ontológica, razonando la muerte como el paso final del devenir humano, cuyo tránsito es imprescindible para gozar de la bienaventuranza eterna si se ha sido un buen seguidor de las enseñanzas de Cristo.

³²³ Cf. Ramón Xirau, “Introducción” en Erasmo de Rotterdam, *Preparación para la muerte*, 6.

³²⁴ Richard van Dülmen, “Los inicios de la Europa moderna”, 204.

³²⁵ Erasmo de Rotterdam, *Preparación para la muerte*, 31.

llas que contribuyan a su salvación. Por lo tanto, debe saber bien qué elegir y no apreciar aquello de lo que finalmente tendrá que desprenderse. A decir de Erasmo, la filosofía cristiana nos enseña a apreciar las cosas en su justa medida, sabiendo así cuáles son las que verdaderamente vale la pena perseguir, despreocupándose así de las terrenales y efímeras. De esta forma, “Esta meditación de la muerte es verdadera meditación de la vida”³²⁶.

El fiel debe tener siempre presente su fin último, que es llegar a Dios, por lo que la *Preparación para la muerte* tiene que acompañarlo siempre en su vida, para así poder hacer frente a las tentaciones que, en forma de vanidades, le pueden alejar de él. Erasmo destaca que “la muerte siempre atormenta a muchos que sólo ven las comodidades que dejan”³²⁷, olvidando la recompensa que les espera si fueron buenos cristianos durante su vida.

Según Erasmo, habría que morir a esta vida terrena, es decir, desligarse de lo efímero en vías de alcanzar lo eterno, y en esto incluye todos los rituales que el arte del bien morir había ido estableciendo, pues finalmente ninguno de ellos se equipara o borra las acciones realizadas durante la vida, que son las únicas que verdaderamente contarán al momento del Juicio. Por ello, Erasmo llama al fiel a estar alerta todos los días de su vida, a actuar según las enseñanzas de Cristo, pues nadie sabe en qué momento llegará la muerte: “cada quien debe tener cada día como el último”³²⁸, y deberá dar cuentas al Creador.

Por ello, la muerte no debe espantar ni aterrorizar a quien actúa cristianamente, a quien se desliga de las vanidades fugaces y contingentes, para ocuparse de la eternidad, pues éste es un hombre previsor, que mira por su futuro inmortal. “Las cosas que se ven son temporales, las que no se ven, eternas, ve más quien firmemente cree”³²⁹.

Como en otros textos, en *Preparación para la muerte*, hace referencia a los silenos y al soldado de Cristo, figuras erasmianas manejadas con anterioridad; todo ello con el fin de remarcar el no dejarse convencer por las apariencias que engañan y el que en esta vida los creyentes conformamos el verdadero ejército cristiano. “Pero el soldado de Cristo, cuya alma está alerta a como en el presidio del cuerpo, ha meditado dejar de lado todas estas cosas, esperando en todo momento la señal de la trompeta del jefe”³³⁰, es decir, listo para el momento de la muerte.

Así, Erasmo llama la atención a los hombres señalándoles que preparado para morir está aquel que durante todos los días de su vida actúa cristianamente y no quien establece cómo se verificarán sus pompas fúnebres basándose en lo que señalan los textos acerca del arte de morir, sin por ello desdeñar que deje arreglados sus asuntos terrenos para tranquilidad de sus deudos. Como dice Erasmo: “Finalmente, conviene que con el Señor ascendamos desnudos a la cruz, sin ninguno de los afectos terrenos, levantados al amor de la vida celestial”³³¹.

³²⁶ *Ibid.* 34.

³²⁷ *Ibid.* 45.

³²⁸ *Ibid.* 58.

³²⁹ *Ibid.* 96.

³³⁰ *Ibid.* 69.

³³¹ *Ibid.* 105.

Como podemos observar, en esta obra también está presente el tema que nos ocupa, ahora ya muy relacionado con la iconografía mostrada en las pinturas de la *vanitas*; podríamos decir que *Preparación para la muerte* es la narración textual del contenido de estas pinturas. La muerte llega, quizás cuando menos se le espera, y todo aquello que se consideraba valioso se queda en este mundo, como la propia naturaleza mortal, los huesos. Así, estas pinturas se convierten en un recordatorio de la vanidad de la vida, de lo inútil que resulta perseguir las cosas efímeras olvidando lo realmente valioso para la salvación del alma inmortal, que consiste en seguir la enseñanza evangélica y elegir actuar en esta vida de acuerdo con ella.

A lo largo de las páginas anteriores, en las que hemos pasado revista a diversos textos erasmianos, podemos deducir el sentido que el ser humano del contexto espacio-temporal que nos ocupa, la región neerlandesa europea del siglos XVI y XVII, daba factualmente a su vida, ya que actuaba acorde a él; vemos cómo se abocaba más a obtener los bienes temporales que a considerar el supremo bien trascendente y eterno, pese a declarar que profesaba la fe cristiana, pues si hubiera actuado realmente de acuerdo a los principios cristianos, ningún pensador, como en este caso Erasmo, hubiera dedicado su esfuerzo a predicar, a moralizar, a sus lectores acerca del verdadero sentido de la vida, muy alejado de lo efímero y fugaz; ni ningún lector hubiera considerado pertinentes y dignos de adquirir aquellos textos en los que plasmaba sus reflexiones si éstas no hicieran mella en él, aun cuando el autor ya hubiera fallecido décadas atrás, como es el caso de la vigencia de la obra de nuestro filósofo en el siglo XVII, tal como se observa por las diferentes reediciones de sus textos, que finalmente responden a la demanda de los mismos, y en el impacto que su pensamiento tuvo en el comportamiento de sus compatriotas, como mencionamos al inicio de este apartado.

De esta manera, a través del análisis realizado a la obra erasmiana que consideramos pertinente para nuestra investigación, encontramos que hemos podido comprobar la relación existente entre las reflexiones morales de Erasmo de Rotterdam, su propósito didáctico hacia los lectores de su tiempo, pertenecientes al contexto reformista, y las pinturas de *vanitas* que surgieron en el siglo XVII.

Como señalamos con anterioridad, la filosofía erasmiana permeó no sólo a sus contemporáneos, sino que su influencia se puede rastrear un siglo después sobre todo en su tierra natal, que es cuando y donde surge este subgénero pictórico. Así, estimamos que la idea que subyace en estas obras está fundamentada en el pensamiento erasmiano: No olvides el verdadero sentido que tiene la vida para un verdadero cristiano: alcanzar la gloria eterna, haciendo frente y dando el justo valor a las vanidades terrenas, ocupándote de seguir las enseñanzas de Cristo Jesús para salvar así tu alma inmortal.

En este sentido, podemos concluir que Erasmo representa el antecedente y el fundamento filosófico de la pintura de *vanitas*, cuyo objetivo era, como pretendemos demostrar, recordar al hombre la relación entre la vanidad terrena y la salvación eterna; así, mediante el arte

se da también la posibilidad de que el hombre reflexione en torno al sentido que debe dar a su existencia³³².

Es esta semejanza la que hace que la mente del demandante de estas obras pictóricas no sea reticente a las mismas pese a lo que pudieran contener de macabro; ya conoce, ya ha oído, ya ha palpado dicho mensaje en la moral de su tiempo, a través de la influencia de los escritos de Erasmo de Rotterdam, por lo que ahora acepta captarlo visiblemente, ya no sólo a través de la literatura, sino ahora también por medio de la pintura.

Erasmo propone un modo de vida que, podemos decir basándonos en la historia de esa región, permeó en los neerlandeses de las Provincias Unidas, no sólo de su siglo sino de centurias posteriores, y que nos permite advertir que el mensaje contenido en las pinturas de *vanitas* surgidas casi un siglo después del fallecimiento de este autor resultan un recordatorio de las ideas erasmianas.

1.5. El calvinismo en relación con la idea de *vanitas*

Sus máximas se relacionan con la tradición cristiana y las enseñanzas del humanismo: trata al otro como si te trataras a ti mismo. Los hombres deben saber que han nacido para el otro.

G.C. UDEMANS

Para fines del siglo XV, el cristianismo es aún la única estructura religiosa y mental con la que cuentan los habitantes de los países de Europa occidental, a pesar de la convicción de que la Iglesia romana no marchaba prácticamente de acuerdo a sus principios religiosos, lo que hacía que se considerara necesaria la idea de una reforma ya no sólo del ejercicio devocional sino de la propia institución, regresando a los principios del cristianismo primitivo. Al respecto, como mencionamos anteriormente, en los Países Bajos ya había dado inicio el cambio dentro de la práctica religiosa gracias al movimiento de la 'devoción moderna', sin que en ningún momento ésta propusiera alejarse de la directriz del papado romano.

Sin embargo, el deseo de revertir los excesos de la jerarquía eclesiástica hace que a partir del siglo XVI podamos observar la irrupción de nuevas corrientes doctrinales que ya exi-

³³² De acuerdo a los textos y fuentes consultadas para esta investigación, hasta el momento no existe la certeza bibliográfica de que los pintores neerlandeses hayan consultado de manera directa las obras de Erasmo. Lo anterior puede explicarse dada la escasa información biográfica que existe hasta el momento respecto a los artistas que realizaron pinturas de *vanitas*, tal como se constató durante este estudio, lo que no nos impide considerar que estuvieran impregnados del 'espíritu de los tiempos', ya que su mentalidad es, al final, la de un neerlandés, conformada entonces, entre otras ideas por las planteadas por este humanista.

gen la renovación a nivel clerical y que, de una u otra forma, incidirán en el pensamiento de los cristianos europeos. Así, la reforma religiosa, iniciada por Martín Lutero, transforma el panorama religioso del continente, pues a raíz de su movimiento surgieron diversos grupos protestantes³³³ que afectan no sólo el ejercicio de la fe a nivel teológico/doctrinal sino también todos los ámbitos de la existencia de sus habitantes: el económico, el político, el social y el cultural.

Cabe destacar que la evolución del movimiento reformista está, en realidad, más relacionada con la evolución de las estructuras políticas y económicas que están asimismo viéndose transformadas después de varios siglos de estabilidad, que con una crisis espiritual. Se observa así cómo estas estructuras se alían, afianzan o se sirven de las nuevas iglesias, dándose una confluencia de intereses ya no sólo de orden religioso sino también netamente profano.

La Iglesia fundada por el reformador francés Juan Calvino³³⁴ avanza en regiones donde el poder central es débil frente a las poderosas fuerzas estamentales opuestas a todo intento de absolutismo, como es el caso específico de los Provincias Unidas. Como señalan Ruggie-

³³³ El término protestante derivó de la declaración pública o protesta que realizaron cinco príncipes electores y catorce ciudades imperiales alemanas contra la decisión de la Dieta de Espira en 1529, que reafirmaba el edicto de la Dieta de Worms, 1521, en el que se proscribía creer y enseñar las doctrinas luteranas en el territorio imperial gobernado por Carlos V. El nombre de protestante se utilizó tanto para describir a los reformadores, como para designar a los diferentes grupos religiosos que surgieron y que disientían de la ortodoxia católica romana. Al respecto, Cfr. Ruggiero Romano y Dario Antiseri, *Los fundamentos del mundo moderno*, 238.

³³⁴ Cfr. Philip Benedict, *Christ Churches Purely Reformed*, 77-113. Jean Cauvin o Calvin fue un teólogo y reformador protestante, Noyon, Francia, 1509-Ginebra, 1564. Educado en el catolicismo, realizó estudios de Teología, Humanidades y Derecho. Con poco más de veinte años se convirtió al protestantismo, al adoptar los puntos de vista de Lutero: negación de la autoridad de la Iglesia de Roma, importancia primordial de la Biblia y doctrina de la salvación a través de la fe y no de las obras. Tales convicciones le obligaron a abandonar París en 1534 y buscar refugio en Basilea (Suiza). 1536 fue un año decisivo en su vida: por un lado, publicó un libro en el cual sistematizaba la doctrina protestante, *Institución de la religión cristiana*, que alcanzaría enseguida una gran difusión; y por otro, llegó a Ginebra, en donde la creciente comunidad protestante le pidió que se quedara para ser su guía espiritual. Calvino se instaló en Ginebra, pero sus autoridades lo expulsaron de la ciudad en 1538 por el excesivo rigor moral que había tratado de imponer a sus habitantes. En 1541 los ginebrinos volvieron a llamarle y, esta vez, Calvino no se limitó a predicar y a tratar de influir en las costumbres, sino que asumió un verdadero poder político, que ejercería hasta su muerte. Aunque mantuvo formalmente las instituciones representativas tradicionales, estableció un control de hecho sobre la vida pública basado en la asimilación de comunidad religiosa y comunidad civil. Un Consistorio de ancianos y de pastores—dotado de amplios poderes para castigar—vigilaba y reprimía las conductas para adaptarlas estrictamente a la que suponían voluntad divina: fueron prohibidos y perseguidos el adulterio, la fornicación, el juego, la bebida, el baile y las canciones obscenas; hizo obligatoria la asistencia regular a los servicios religiosos; y fue intolerante con los que consideraba herejes, como Miguel Servet, al que hizo quemar en la hoguera en 1553. El culto se simplificó, reduciéndolo a la oración y la recitación de salmos, en templos extremadamente austeros de donde habían sido eliminados los altares, santos, velas y órganos. La lucha por imponer todas estas innovaciones se prolongó hasta 1555, con persecuciones sangrientas, destierros y ejecuciones; después, Calvino reinó como un dictador incontestado. Ginebra se convirtió así en uno de los más importantes focos protestantes de Europa, desde donde irradiaba la Reforma. El propio Calvino se esforzó hasta el final de su vida por hacer proselitismo, extendiendo su influencia religiosa hacia otras regiones europeas. Muerto Zuinglio en 1531, Calvino se había erigido en el principal dirigente del protestantismo europeo, capaz de hacer frente a la Contrarreforma católica. El calvinismo superó pronto en influencia al luteranismo (limitado al norte de la región germana y la península escandinava): calvinista fue el protestantismo dominante en Suiza y en las Provincias Unidas, así

ro Romano y Alberto Tenenti: “los Países Bajos tienden a resolver, y en parte lo consiguen, su problema nacional juntamente con el de su fe”³³⁵. Este movimiento exige una reforma radical de la Iglesia y de la creencia religiosa. Calvino está seguro de poseer la palabra de Dios en la Biblia³³⁶, por lo que hay que defender su difusión y la consulta directa de los fieles, sin intermediarios jerárquicos. Si bien el calvinismo se basa en la salvación por la fe, es, entre las iglesias reformadas, la que se preocupa en mayor medida por la rectitud moral y la eticidad de la conducta de sus fieles, buscando que sean más conscientes de sus deberes civiles, atendiendo más al comportamiento en la vida terrenal que al destino celestial³³⁷ pues considera que la fe sólo se puede poner en práctica dentro de un comportamiento moral de los hombres en su paso por la vida terrenal. “El calvinismo impulsó una vida comunitaria activa que impregnó todos los ámbitos de la existencia”³³⁸.

La cristianización de la vida cotidiana incluye no sólo la vida privada sino también la pública, en sus derechos y deberes ciudadanos. Así, en el caso de los neerlandeses, la religión coadyuva a apelar a la autonomía y libertad político-económica frente al yugo español, junto a la referencia histórica bática como un elemento unificador y fundante de la identidad nacional que buscan a través de su independencia de España. De esta forma, el calvinismo se convierte en la Iglesia oficial de las Provincias Unidas. Cabe señalar asimismo que esta confesión se afianza en el territorio neerlandés debido a que la mayoría de su población es burguesa y mayormente alfabetizada³³⁹ que en el resto de Europa. “Con la pérdida del poder y del férreo control de la casa Habsburgo durante los primeros años de la década de 1560, y la aper-

como el de los hugonotes franceses, los presbiterianos escoceses o los puritanos ingleses (que después emigraron a Norteamérica), y otras comunidades importantes de tendencia calvinista surgieron en Hungría, Polonia y algunos principados alemanes. Calvino se opuso siempre a la fusión de las iglesias reformadas inspiradas por él con las de inspiración luterana, alegando irreductibles diferencias teológicas. Entre éstas destaca la doctrina de la predestinación: según Calvino, Dios ha decidido de antemano quiénes se salvaran y quiénes no, con independencia de su comportamiento en la vida; el hombre se salva si ha sido elegido para ese destino por Dios; y las buenas obras no constituyen méritos relevantes a ese respecto, sino una conducta también prevista por el Creador. Quienes han sido destinados a la salvación han sido también destinados a llevar una vida recta; curiosamente, esta doctrina produjo entre los creyentes calvinistas un efecto moralizante, caracterizándose dichas comunidades por un extremado rigor moral y una dedicación sistemática al trabajo, como Calvino prescribió.

³³⁵ Ruggiero Romano y Alberto Tenenti, “Los fundamentos del mundo moderno”, 252.

³³⁶ Cfr. Henri Pirenne, *Historia de Europa. Desde las invasiones hasta el siglo XVI*, trad. Juan José Domen (México: FCE, 2004), 427.

³³⁷ Esto debido a que el planteamiento central del calvinismo es la predestinación.

³³⁸ Richard van Dülmen, “Los inicios de la Europa moderna”, 244.

³³⁹ Cfr. Jonathan I. Israel, *The dutch republic*, 686-687. Este investigador señala que mucho antes de 1572 los neerlandeses mostraban un mayor grado de alfabetización que sus vecinos de Europa, siendo que para 1593 aún las sirvientas podían leer. El impulso dado por la confesión calvinista a la educación se debe a su postura respecto a la lectura personal y directa del texto bíblico; de esta forma, es interesante destacar la primacía de la enseñanza de la lectura sobre la escritura o las matemáticas. Asimismo, el crecimiento de las ciudades y el bienestar económico experimentado por los pobladores de las Provincias Unidas influyeron en el aumento de alfabetizados, ya que necesitaban acceder también a manuales técnicos que les permitieran aumentar sus oportunidades de éxito.

tura y libre predicación protestante a partir de 1566, era predecible que el calvinismo jugaría el rol dominante”³⁴⁰.

Por otro lado, nosotros consideramos que no hay que olvidar que la cristianización de todas las acciones terrenas ya había sembrado sus raíces entre los neerlandeses gracias al movimiento de la ‘devoción moderna’³⁴¹, pues, orientados primero por Tomás de Kempis y luego por Erasmo de Rotterdam, los habitantes de las Provincias Unidas tenían claras referencias respecto a la llamada filosofía cristiana, por lo que la propuesta calvinista en este rubro en particular no les es desconocida. Así, es interesante resaltar que, en las Provincias Unidas, ambas confesiones, la católica —por sus antecedentes de la ‘devoción moderna’— y la calvinista —por su propuesta de eticidad terrenal—, propugnan de manera especial por la vida moral de sus creyentes³⁴².

1.5.1. Una aproximación a la ética calvinista

A nosotros nos interesa estudiar la doctrina calvinista en lo que se refiere a la idea de la vanidad humana en particular, misma que se relaciona con el subgénero pictórico que estamos analizando en esta investigación, sin incursionar en cuestiones de carácter teológico, ya que no se relacionan con nuestro tema de estudio. Para ello examinaremos el texto *Institución de la religión cristiana* redactado por Juan Calvino y publicado en 1536, año en el que fallece Erasmo de Rotterdam. Este libro es el texto protestante que contribuye en mayor medida a consolidar el movimiento reformista, a la par que le confiere un dinamismo sin igual a la causa. Como mencionamos anteriormente, nosotros únicamente nos enfocaremos en las referencias que tengan relación con las vanidades temporales, mismas que nos proponemos enlazar con nuestra hipótesis.

Lo primero que consideramos habría que destacar es que, si bien una de las manifestaciones de la predestinación calvinista es la bonanza económica, esto no debía traducirse en la utilización de dichos recursos para adquirir bienes suntuarios, sino en la ayuda al prójimo necesitado, y por ello no predestinado a la salvación, por lo que no son las vanidades terrenas sino la caridad lo que estaría atrás de la riqueza adquirida. La moderación, e incluso austeridad, impulsada por la moral calvinista impide al fiel desviarse hacia las cosas efímeras y fugaces que le distraerían de su fin eterno.

De acuerdo con Leopoldo Cervantes-Ortiz³⁴³, el calvinismo considera la vida personal desde el punto de vista de la vocación y la santificación. La vocación por la palabra evangélica libera al hombre de todos los vínculos terrenales ajenos a Dios, lo que no implica una re-

³⁴⁰ Jonathan I. Israel, *The dutch republic*, 104.

³⁴¹ Cfr. *Ibid.* 41-45.

³⁴² Cfr. Simon Shama, *The embarrassment of riches*, 15-18.

³⁴³ Cfr. Leopoldo Cervantes-Ortiz, “La ética calvinista: una introducción a sus aspectos teóricos y prácticos” en *Teología y cultura*, año 4, vol. 8 (diciembre, 2007), 35-45. ISSN 668-233.

nuncia al mundo en sentido negativo, sino la necesidad de vivir en él alumbrados con la luz de Cristo con la firme intención de transformarlo; de allí la santificación. Calvino ora a Dios que no lo quite del mundo sino que le guarde del mal: del libertinaje, de la negligencia, la intemperancia, la mentira; antivalores relacionados con las vanidades mundanas. Asimismo, Calvino influye en la práctica de la industriiosidad y el ahorro emprendedor³⁴⁴, pero la laboriosidad y el ahorro implican no destinar las ganancias a bienes suntuarios o lujos, ya que esto puede tomarse como una señal inequívoca de estar predestinados a la perdición al igual que la pobreza; los ahorros y utilidades deben destinarse a obras de caridad y beneficencia social que sirvan para honrar y enaltecer la gloria del Señor, es decir, pensando que el bien particular sirve para coadyuvar al bien común.

En sus inicios, la Iglesia calvinista lucha para evitar la codicia y la ganancia basada en la explotación del otro; propugna por la redistribución social de las riquezas generadas por la comunidad. Lejos de promover la ganancia por sí misma, el lucro inmoral³⁴⁵ y la concentración de la riqueza, busca que la distribución de las ganancias se haga conforme a un patrón social orientado a favorecer a los más necesitados: los inmigrantes, los enfermos, las viudas y los desamparados. De esta forma, el trabajo social del mundo calvinista se hace únicamente para mayor gloria de Dios, por lo que la doctrina implica un compromiso aquí en la tierra para con el prójimo.

Por su parte, según Matthias Freudenberg³⁴⁶, Calvino rechaza a aquellos cuya condición de bienestar les permite gastar más, y que encuentran deleite y placer en dedicar ese excedente a bienes lujosos, y los acusa de pervertir la libertad cristiana, que no debe corromperse por la frivolidad, el lujo y la avaricia, ya que deben dedicar estos recursos a beneficiar a quienes menos tienen, ejerciendo así libremente la moderación. Para él, los verdaderos cristianos son aquellos que luchan contra la pobreza, ya fuera la propia o la ajena. El rico da directamente a Dios cuando da a los pobres, por lo que ambos niveles socioeconómicos deben estar interrelacionados entre sí. La capacidad para la obtención de la riqueza es un don de Dios por lo que ésta no debe destinarse a adquirir vanidades efímeras sino a ayudar al prójimo que no ha sido bendecido con ese don, compartiendo así con el otro para que ambos participen de la gracia de Dios aquí en la tierra, ya que finalmente poseen una condición humana común de indigencia frente a Dios.

Por lo tanto, la riqueza en sí misma no es un impedimento para alcanzar la gloria eterna, ya que es un regalo de Dios, sino la manera en la que ésta es utilizada durante la vida terre-

³⁴⁴ La postura de Max Weber que liga al calvinismo con el capitalismo explotador y la dictadura irrefrenable del libre mercado se debe a que estudió el pensamiento y la práctica de los calvinistas ingleses del siglo XVIII, lo que representa ya una interpretación posterior del calvinismo original a la luz de dicha cultura, sin que su análisis abarcara la totalidad del calvinismo, sobre todo desde su perspectiva original. Si Weber hubiera estudiado el calvinismo del siglo XVI habría observado que la industriiosidad no iba aparejada con los excesos de una sociedad sometida al primado de la ganancia y al beneficio individual, por encima y a pesar de la sociedad a la que pertenecía.

³⁴⁵ El calvinismo combatió la usura y el préstamo con intereses a los pobres.

³⁴⁶ Cfr. Matthias Freudenberg, "Economic and social ethics in the work of John Calvin" en *HTS Theologiese Studies/Theological Studies*, vol. 65, No. 1, Nov. 2009, Art# 286, 7 pages.

na, por lo que la doctrina calvinista alerta contra poner la esperanza y confianza en los bienes temporales haciendo caso omiso de quién es realmente el que otorga dichos bienes. Hay que utilizarlos con responsabilidad de acuerdo a la caridad y gratitud. La avaricia y las demostraciones frívolas del lujo son contrarias al uso que deben darse al bienestar conseguido en este mundo. Aquellos que conocen, gracias a la Sagrada Escritura, que su vida y sus bienes se los deben a Dios, son verdaderamente libres de atarse a las vanidades temporales, dedicando entonces su riqueza a dar al prójimo de la misma manera que Dios les ha dado a ellos.

Por lo que podemos ver en los párrafos anteriores, la ética calvinista relaciona el estilo de vida con las cuestiones de la fe, de allí la importancia del rechazo a abocarse a las vanidades temporales. La lectura y el conocimiento de la palabra de Dios conforman el parapeto frente al acecho de la perdición que realmente éstas ofrecen pese a la sugestión atractiva con las que se presentan al hombre, pues aquel que sabe que su riqueza es un don de Dios la utilizará realmente como debe hacerlo una creatura suya, dando al otro como un reflejo de ese don gratuito con el que fueron bendecidos, y no utilizándolo en cosas fútiles que en nada lo aproximan a cumplir con su deber cristiano, que es lo que lo hace acercarse finalmente a Dios.

El calvinismo convirtió en un disciplinado modo de vivir a causa de la tensión entre la naturaleza humana y los deseos de Dios, y, aún más importante, a causa de la actitud positiva hacia el mundo en el que el hombre tiene que actuar [...] El hombre debe siempre actuar por el trabajo; debe siempre esforzarse por edificar una sociedad mejor y procurar la salvaguardia de la Iglesia que Cristo ha creado. Hay que derrotar a Satanás en el mundo y dentro de cada ser humano. La batalla interior se une con la lucha externa³⁴⁷.

1.5.2. El pensamiento de Calvino respecto a las vanidades

De acuerdo a los planteamientos anteriores, procederemos ahora a analizar la *Institución de la religión cristiana*³⁴⁸ en referencia a las vanidades temporales y las representaciones de las mismas en los cuadros de *vanitas*.

En primer lugar tenemos que destacar lo que piensa Calvino acerca de las imágenes de Dios que extiende a cualquier tema religioso. En el capítulo XI del Libro Primero señala que “es menester que tengamos como máxima, y cosa certísima, que cuantas veces Dios es representado en alguna imagen visible su gloria queda menoscabada con grande mentira y falsedad”³⁴⁹. Dios prohíbe a su pueblo hacer imágenes o representaciones suyas, ya que finalmente, aunque pudieran estar realizadas de materiales preciosos, éstos son corruptibles, pe-

³⁴⁷ H. G. Koenigsberger y George L. Mosse, *Europa en el siglo XVI*, 151-152.

³⁴⁸ El texto de Juan Calvino consultado para este estudio es *Institución de la religión cristiana*, traducido y publicado por Cipriano Valera en 1597 y reeditado por Luis de Usó y Ríos en 1859, disponible en http://www.iglesiareformada.com/Calvino_Institucion.html, consultado el 14 de marzo de 2014.

³⁴⁹ Juan Calvino, *Institución de la religión cristiana*, Libro Primero, capítulo XI, 1.

recederos y vanos, por lo que es imposible que alcancen a manifestar la majestad e incommensurabilidad de Dios. De allí se desprende, según este autor, que “nosotros debemos deducir la doctrina general de que es vanidad y mentira todo cuanto los hombres aprendan de las imágenes referente a Dios”³⁵⁰, por lo que éstas no son útiles para la enseñanza de la religión. Sin embargo, cuando Calvino se refiere al resto de las imágenes, destaca que “no llega mi escrúpulo a tanto que opine que no se puede permitir imagen alguna”³⁵¹, pues la capacidad de crear objetos artísticos es un don de Dios, por lo que los hombres deben hacer provecho de él en beneficio de los demás; asimismo declara cuáles considera los géneros pictóricos que pueden realizarse sin menoscabo de la religión:

En cuanto a las cosas que se pueden pintar o esculpir las hay de dos clases: unas son las historias o cosas que han acontecido; las otras, figuras o representaciones de las personas, animales, ciudades, regiones, etcétera, sin representar los sucesos. Las de la primera clase sirven en cierto modo para enseñar y exhortar; las de la segunda, no comprendo para qué sirven, a no ser de pasatiempo³⁵².

Entonces, las imágenes de *vanitas* neerlandesas son aceptadas por el calvinismo imperante puesto que son inofensivas ya que representan objetos, son recreaciones para la vista, pero, al mismo tiempo, consideramos que, dada la propia preocupación por la moral y la eticidad de los fieles, contienen un simbolismo inherente que las relaciona inmediatamente con el deber ser del calvinista: comportarse adecuadamente en esta vida de acuerdo a los preceptos divinos enseñados por Jesucristo, y ello implica combatir la tentación que representan las vanidades temporales, que nos alejan de su magisterio pues, al final, nada nos llevamos a la otra vida³⁵³.

³⁵⁰ *Ibid.* Libro Primero, capítulo XI, 5.

³⁵¹ *Ibid.* Libro Primero, capítulo XI, 12.

³⁵² *Ibidem.*

³⁵³ Cfr. Christopher Richard Joby, *Calvinism and the Arts: A Re-Assessment* (Leuven: Peeters, 2007), 2-87, cuya postura nos sirve para sustentar esta idea. Este investigador calvinista rebate la idea común acerca de la relación negativa que existe entre la doctrina calvinista y las artes, ya que se piensa que Juan Calvino era hostil a cualquier manifestación artística, sobre todo las referentes a las artes visuales. Al respecto, Joby señala que, en términos generales, Calvino nunca se opuso a las representaciones artísticas salvo en dos casos: las representaciones de Dios Padre y la adoración de éstas o cualquier otro tipo de imágenes religiosas. Así, si el creyente dirige su deseo de Dios apropiadamente, podrá observar y disfrutar de las imágenes sin idolatrarlas, ya que está consciente de que sólo representan lo que se puede ver, como dice en la página 16 de su escrito. Calvino señala que los diferentes géneros pictóricos pueden ser utilizados por el fiel pues sirven para la admonición y la enseñanza, y afirma que la escultura y la pintura son dones de Dios a los hombres que ejercen tales oficios y que son aceptables siempre y cuando no se conviertan en objetos de adoración que sustituyan la devoción hacia el mismo Dios o las personas sagradas, por lo que, en el caso del interior de las iglesias reformadas, Calvino acepta que se utilicen, en particular, los géneros de historia y de paisaje, ya que contribuyen a mostrar la grandeza de Dios en la historia de la humanidad así como en la creación, que puso al servicio del hombre. En cuanto a la representación de la realidad visible —lo que nosotros catalogaríamos como pintura de género, dentro de la cual se encuentran las *vanitas*—, Joby señala, en la página 19

Por otra parte, en el capítulo I del Libro Segundo Calvino³⁵⁴ habla del conocimiento de Dios y, por ende, del conocimiento de uno mismo como naturaleza caída, incompleta, con el consiguiente anhelo por recobrar el bien perdido a causa de la falta del primer hombre, mismo que lograremos sólo estando en Dios durante nuestra vida y del que gozaremos ple-

de su escrito, que para Calvino estas imágenes sólo otorgan placer al espectador, por lo que Calvino no ve que puedan lograr otra cosa que placer a la vista y que, por lo tanto, no tienen ningún valor didáctico. Sin embargo, al respecto, cabe resaltar que en la época en la que vivió Calvino los subgéneros pictóricos todavía no se habían desarrollado suficientemente, por lo que eran considerados como parte de la escenografía donde se destacaba el ser humano y no como temas independientes en sí mismos, por lo que, según Joby, si para Calvino la creación es un espejo en el cual podemos, aunque imperfectamente, percibir a Dios, pues, como señala en la página 33, tal como a través de un espejo miramos el reflejo del objeto original y no el objeto mismo, nosotros percibimos, a través de la creación de Dios, su reflejo, y entonces lo vemos y conocemos indirectamente, entonces, destaca Joby, no puede encontrarse, pese al señalamiento calvinista de que este tipo de representaciones sólo proveen placer al espectador, una objeción específica al sentido epistemológico que se le puede otorgar a este tipo de representaciones ya que nos señalan acerca de la acción de Dios sobre su creación; es decir, nos permiten conocer a Dios, sus acciones y sus designios, aun cuando no pueda ser de manera completa y total. De esta manera, Joby expresa que el arte visual sí tiene un lugar dentro de la epistemología calvinista, al ser un espejo a través del cual se puede conocer a Dios. De acuerdo a este investigador, el artista no sólo representa la realidad visible sino que elige qué parte de esa realidad va a representar, por lo que no puede soslayarse la intencionalidad didáctica, formativa, de estas manifestaciones artísticas, puesto que contribuyen al conocimiento, tanto de la acción de Dios en el mundo, como de nosotros mismos. Asimismo, nos dice Joby, también puede argüirse al respecto que, de acuerdo a la responsabilidad en términos calvinistas, el ejercer la vocación a la que Dios nos tiene destinados, que finalmente es un don de Dios, implica una responsabilidad para con el otro, para con Dios y para consigo mismo, por lo que, en este caso, el artista representará imágenes que impliquen tales responsabilidades, introduciendo en la obra de arte mensajes al respecto. El autor sugiere, de esta manera, que los diferentes tipos de obras de arte podrían ser vistos como medios a través de los cuales el hombre puede registrar y comunicar su experiencia acerca de la revelación divina, y es responsabilidad del artista señalar al espectador que lo que está observando es una representación de la obra de Dios, sin olvidar señalar que de acuerdo a la tesis calvinista el espíritu de Dios está involucrado activamente en la creación de la obra de arte. Así, de acuerdo a Joby, la postura de Calvino provee en sí misma los argumentos a favor de la utilización de las artes visuales, al relacionarlas con la experiencia de Dios, pues a pesar de que ontológicamente la obra de arte es distinta de la realidad que representa, para este reformador es innegable que captamos la belleza de Dios a través de su creación y, por ende, la obra de arte también manifestará, como un espejo, dicha belleza, puesto que el artista buscará representar los objetos que mejor reflejen la belleza del Creador; así, el artista reordena la realidad en la escena a representar para lograr una composición unitaria y armónica que enfatice tal valor, pues para la visión del mundo calvinista la unidad y la armonía que encontramos en el mundo, real y de las representaciones, son un reflejo de Dios, que manifiesta su belleza, justicia y verdad a través de estas categorías. Así, la realidad que nos circunda y el arte que la representa procuran acercarnos a las verdades trascendentes que quizás no sean evidentes inmediatamente al observar la propia realidad. El artista, lleno del Espíritu de Dios, creará obras de arte que expresen la belleza divina, y por ende la Verdad proclamada por Jesús, y no sólo embellezcan al mundo al ser estéticamente placenteras, buscando entonces mejorar y embellecer al mundo y contribuir así con la obra de Dios, al fortalecer la fe del espectador. De esta forma, a partir de las consideraciones expuestas por Joby, nosotros no encontramos ninguna objeción de tipo religioso calvinista hacia las *vanitas* pictóricas, ya que cumplen con los aspectos epistemológicos mencionados por este reformador acerca de representar, fielmente como señala Alpers, la creación divina, lo que contribuye especularmente al conocimiento de Dios, a la vez que sirven de admonición acerca del sentido trascendente de vida y el lugar que debe dar el creyente a las distintas vanidades temporales que le rodean, lo que finalmente contribuye a expresar y enseñar la Verdad que debe fundamentar el sentido de vida del fiel cristiano, ya que la verdadera vida está más allá de la muerte, en la eternidad, y lo verdaderamente bello no radica en las vanidades terrenas, efímeras sino en aquellas cosas que abonen a la trascendencia espiritual.

³⁵⁴ Cfr. Juan Calvino, *Institución de la religión cristiana*, Libro Segundo, capítulo I, 1-11.

namamente en la vida eterna, fin último al que aspiramos y del que nos apartamos, pues la causa del pecado está en el mismo hombre que eligió y elige alejarse del verdadero camino distrayéndose con las distintas tentaciones de las vanidades terrenas.

En el capítulo II de este mismo Libro, Calvino distingue entre los bienes terrenales y celestiales:

la inteligencia de las cosas terrenas es distinta de la inteligencia de las cosas celestiales. Llamo cosas terrenas a las que no se refieren a Dios, ni a su reino, ni a la verdadera justicia y bienaventuranza de la vida eterna, sino que están ligadas a la vida presente y en cierto modo quedan dentro de sus límites. Por cosas celestiales entiendo el puro conocimiento de Dios, la regla de la verdadera justicia y los misterios del reino celestial³⁵⁵.

Con esto indica de qué manera el hombre puede desviarse al elegir entre cuál de ellos dedicar su esfuerzo en esta vida, a partir de que discierna bien que las cosas celestiales pueden llegar a conocerse y comprenderse mediante el don que Dios nos otorga, gracia que obtenemos a través de la luz de su Hijo pues nuestro entendimiento “está sujeto a la vanidad”³⁵⁶. Desafortunadamente el hombre no siempre elige lo que estaría más acorde a su naturaleza inmortal, apartándose así del verdadero sentido trascendente de su vida, y requiere la ayuda de la gracia de Dios para conducirse adecuadamente e irse perfeccionando de acuerdo a su propia naturaleza como hijo suyo que es.

Para nosotros es importante lo que se destaca en el capítulo V, ya que, si bien Calvino recalca que se requiere de la gracia divina para actuar según la palabra de Dios, como hemos señalado en párrafos anteriores, “las exhortaciones son necesarias”³⁵⁷, pues considera que éstas sirven no sólo al fiel para prepararse a recibir la gracia para obedecer su Ley, sino que también ayudan al gentil a comportarse rectamente: “como quiera que sirven también grandemente para inflamar el corazón al amor de la justicia, para desechar la pereza, rechazar el placer y el deleite dañinos”³⁵⁸, ya que, si bien Calvino se refiere a las exhortaciones textuales, nosotros podríamos inferir que las exhortaciones de carácter plástico, como es el caso de las *vanitas* pictóricas, también entrarían en este rubro para los fieles neerlandeses del siglo XVII, dado el contenido simbólico que encierran las mismas, aun cuando, en principio, como pinturas de objetos, Calvino sólo las clasificaría como pasatiempos; sin embargo, conviene aclarar que realmente no observó ningún cuadro de *vanitas* puesto que éstos se realizan posteriormente a su fallecimiento en 1564, por lo que no pudo declararse sobre ellas.

³⁵⁵ *Ibid.* Libro Segundo, capítulo II, 13.

³⁵⁶ *Ibid.* Libro Segundo, capítulo II, 25.

³⁵⁷ *Ibid.* Libro Segundo, capítulo V, 4.

³⁵⁸ *Ibid.* Libro Segundo, capítulo V, 5.

1.5.3. El sentido de vida calvinista

En cuanto al sentido que debe dar el hombre a su vida, en el capítulo VII del Libro Tercero, Calvino invita a sus fieles a “que no se conformen a la imagen de este mundo, sino que se transformen renovando su entendimiento, para que conozcan cuál es la voluntad de Dios”³⁵⁹, es decir, dedicar la vida entera a Dios, actuando según sus enseñanzas, pues somos creaturas suyas, por lo que no debemos tener como fin solamente lo que conviene “a la carne”³⁶⁰, pues lo que más perjudica al hombre es solamente buscar el placer y la complacencia de sí mismo en esta vida, olvidando que el único fin es Dios, al que se tiende únicamente si se deja guiar por Cristo.

Calvino destaca que al renunciar a sí mismos, los seres humanos se alejan de las distintas vanidades temporales y pueden entonces encaminarse solamente a Dios. El señalamiento de Cristo de negarse a sí mismo “destruye la soberbia, el amor al fausto, y la jactancia; y luego, la avaricia, la intemperancia, la superfluidad, las delicadezas, y los demás vicios que nacen del amor de nosotros mismos”³⁶¹. Al respecto, Calvino señala que esta renuncia a sí mismo no implica renunciar al mundo, sino que debe hacerse de acuerdo al espacio y al tiempo en el que se vive, procurando ante todo la sobriedad y moderación en el uso y disfrute de los bienes temporales que Dios le otorga, la justicia para con el otro y la piedad en la fe, aguardando así la bienaventuranza de la vida eterna: “debemos pasar por el mundo como peregrinos, a fin de no perder la herencia del cielo”³⁶², lo que nos habla de una elección racional para vivir moderadamente teniendo en el pensamiento el fin último que es Dios.

Asimismo, el sentido de la vida propuesto por el calvinismo implica el servicio, el amor al prójimo³⁶³, buscando el bien común por encima del bien particular. Esto se logra si el fiel tiene en mente que los bienes de los que goza en esta vida son un don, un regalo de Dios para que los utilice en beneficio del otro y no de sí mismo, a través de ejercer la verdadera caridad, ya que el hombre está obligado a dar cuentas al Creador de los dones que le otorgó en depósito, pues dando al otro, ofrenda a Dios.

De lo anterior deducimos que no debemos aspirar ni aferrarnos a las vanidades ya que éstas son efímeras y realmente no nos pertenecen, por lo que no podemos contar con ellas en el más allá, lo cual bien podríamos ver que se observa en las pinturas neerlandesas de *vanitas*, ya que los bienes suntuarios están presentes, han sido gozados, pero al mismo tiempo queda establecido en la imagen que una vez que finiquita la vida presente, éstos se quedan aquí, por lo que debemos deliberar cuál es nuestro verdadero sentido de la vida a fin de elegir actuar acorde a él.

En lo que respecta a la vida futura, Calvino considera en el capítulo IX del Libro Tercero que “para que aspiremos a la vida futura, el Señor nos convence de la vanidad de la vida

³⁵⁹ *Ibid.* Libro Tercero, capítulo VII, 1.

³⁶⁰ *Ibidem.*

³⁶¹ *Ibid.* Libro Tercero, capítulo VII, 2.

³⁶² *Ibid.* Libro Tercero, capítulo VII, 3.

³⁶³ Por prójimo Calvino también entiende a todo ser humano, ya que fue hecho a imagen y semejanza divina.

presente”³⁶⁴, a través de diversas pruebas donde quede patente al ser humano la futilidad de las mismas vanidades a las que podría tender, señalando con ello que no aportan la verdadera felicidad para el hombre, ya que ésta consiste en gozar de la vida eterna en compañía del Señor, y sólo aquel que comprenda lo anterior menospreciará la vida presente con todas sus vanidades para pensar, desear y actuar en pos de la vida futura, sabedor de que “la vida del hombre es como humo, o como una sombra”³⁶⁵.

Sin embargo, dice Calvino, en general, el hombre actúa en esta vida como si fuera inmortal, dejando de lado lo que realmente conviene a su felicidad eterna. Solamente cuando se enfrenta a la muerte reflexiona sobre la vanidad de la vida presente, pero lo hace momentáneamente para después olvidarse de ello.

Si vemos que llevan a alguien a enterrar, o pasamos junto a un cementerio, como entonces se nos pone ante los ojos la imagen de la muerte, hay que admitir que filosofamos admirablemente sobre la vanidad de la vida presente. Aunque ni aun esto lo hacemos siempre; porque la mayoría de las veces estas cosas nos dejan insensibles; pero cuando acaso nos conmueven, nuestra filosofía no dura más que un momento; apenas volvemos la espalda se desvanece, sin dejar en pos de sí la menor huella en nuestra memoria; y al fin, se olvida, ni más ni menos que el aplauso de una farsa que agradó al público³⁶⁶.

Por consiguiente, señala el autor, es necesario que seamos convencidos por todos los medios de la condición efímera y vana de la vida presente y nos dediquemos a meditar sobre la vida futura, sin por ello menospreciar los dones del presente ya que son bendiciones de Dios puestas a nuestra disposición para trabajar mejor en nuestra salvación. En lo que se refiere a la muerte, el verdadero fiel no debe temerla, pues es el paso a la verdadera vida, e incluso, debe desear que llegue su momento, sin que por esto se entienda el desprecio de la vida que finalmente es un don de Dios. El hombre debe elevar su mente hacia el cielo, “levantar su cabeza por encima de todas las cosas terrenas”³⁶⁷, para trascender la perspectiva de esta vida por la eternidad prometida.

Lo anteriormente expuesto nos lleva nuevamente a establecer que, también de acuerdo a la postura de Calvino, los elementos que componen la pintura de *vanitas* están puestos con una intencionalidad definida, un recordatorio, un exhorto, un medio más para persuadirnos de la fugacidad de la vida frente a la promesa de eternidad que se alcanza a través de la muerte, y por ende a comportarnos en esta vida con humildad y templanza ante las distintas vanidades que nos tientan, eligiendo así, la verdadera felicidad.

³⁶⁴ *Ibid.* Libro Tercero, capítulo IX, 1.

³⁶⁵ *Ibid.* Libro Tercero, capítulo IX, 2.

³⁶⁶ *Ibidem.*

³⁶⁷ *Ibid.* Libro Tercero, capítulo IX, 6.

Consideramos que un elemento tan lúgubre como sería la vista cotidiana de un cuadro que incluye la representación de una calavera iría de acuerdo a la doctrina calvinista, pues, como señalamos anteriormente, para Calvino el fiel no debe temer a la muerte sino verla con la esperanza que conlleva para alcanzar la vida eterna, reflexionando y eligiendo durante su vida aquello que le conduce a este fin.

A través de este capítulo hemos procurado establecer la mentalidad que subyace en la idea que sustenta a las pinturas de *vanitas* neerlandesas. Tanto la doctrina calvinista, como la moral propugnada en el mensaje de Tomás de Kempis y la filosofía vertida por Erasmo de Rotterdam en sus diversos textos se encuentra representada simbólicamente en estas obras. Así, comprobamos que estos tres pensadores influyen a través de sus escritos en la mentalidad de los neerlandeses del siglo XVII, a fin de que pudiera surgir y ser acogido el subgénero pictórico analizado en esta investigación, sobre todo teniendo en cuenta la aceptación de la representación del cráneo que la caracteriza, pues, para nosotros, toda la imagen pictórica implica la invitación a la reflexión, a utilizar la capacidad racional para deliberar y elegir lo que verdaderamente conviene hacer, actuar: vivir moderadamente, ejerciendo de manera cotidiana las virtudes de la humildad y la templanza, tal como señalan estos pensadores, para así alcanzar la gloria eterna, fin último al que están orientados los fieles como hijos de Dios, otorgando así un sentido, tanto immanente como trascendente, a la vida.

De esta manera, una vez determinado el sustento eidético que fundamenta a las *vanitas*, procederemos a estudiar en el siguiente capítulo el estilo artístico que presentan estas pinturas, y trataremos de establecer que, para nosotros, es tan singular y característico como la historia y la mentalidad de los neerlandeses que crearon y gustaron de estas pinturas.

II. Un diálogo crítico en torno a la estética inherente a la pintura de *vanitas* neerlandesa del siglo XVII

En la reflexión sobre la belleza y el arte, los factores históricos, sociales, psicológicos, no son fácilmente separables del filosófico, ni funcionan como compartimientos separados. Todos estos elementos se encuentran en una plena relación dialéctica.

JOSÉ ANTONIO DACAL ALONSO

Después de haber analizado las fuentes filosóficas, morales y religiosas de las pinturas de *vanitas* neerlandesas, y comprender el contexto histórico y social en el cual se forman, procedemos ahora a establecer su relación artística con el periodo cultural en el que nace este subgénero: el barroco, tarea que no resulta fácil, ya que existen pocos estudios especializados en barroco neerlandés, pues la mayoría de los autores reconocidos se vuelcan hacia las producciones italianas y españolas de este estilo, dedicando poco tiempo al análisis del arte de otras regiones europeas, por lo que no toman en cuenta las particularidades de cada centro de producción, generalizando entonces sus postulados para todas las obras artísticas realizadas dentro de este periodo de la historia del arte.

Queremos insistir en que nuestro propósito es establecer que así como determinamos, a través de la historiografía de las Provincias Unidas, que este pueblo presenta una particular concepción del mundo, una mentalidad determinada que se distingue de la de sus contemporáneos europeos, también en cuanto al arte, la pintura neerlandesa, incluido el subgénero de *vanitas*, presenta peculiaridades que lo distinguen de las demás representaciones pictóricas barrocas realizadas en Europa durante el XVII, aun cuando comparta rasgos culturales comunes, quedando patente en el primer capítulo de esta investigación que tratamos de mostrar cómo la mentalidad neerlandesa es la que da un fundamento moral, filosófico y religioso a la creación de este tipo de pinturas.

De esta forma, en este capítulo nos proponemos iniciar con la presentación de las generalidades del barroco europeo planteadas por diversos teóricos expertos en el tema, ya que no sólo es un estilo artístico, sino que conforma todo un periodo cultural que, con sus distinciones espaciales, permeó por toda Europa, siendo así una manera de comprender el mundo. Para después estudiar la estética barroca de lo general hacia lo particular, de lo que se propone teóricamente respecto a la cultura europea del periodo a los rasgos definitorios que nosotros estimamos presenta el estilo neerlandés, haciendo notar las especificidades que, desde nuestra óptica, muestra el arte de las Provincias Unidas y que nos explican las características estilísticas que encontramos en las *vanitas*, tanto técnicas como temáticas, y entender entonces el significado simbólico de estas pinturas.

Si partimos de la idea de que la noción que el hombre tiene de sí mismo, del mundo que lo rodea y de su relación con la trascendencia en un determinado periodo espacio-temporal, en una época delimitada tanto en territorio como en tiempo, se refleja simbólicamente en sus producciones artísticas; es decir, si aceptamos que la mentalidad prevaleciente en un contexto histórico dado se manifiesta en sus distintas creaciones, dando como resultado un sistema cultural característico, podemos determinar entonces que el periodo barroco, que puede ubicarse desde finales del siglo XVI hasta las primeras décadas del siglo XVIII europeo, es el aparato cultural que incide de manera general en el surgimiento del subgénero pictórico de *vanitas*.

De esta forma, para adentrarnos en su estética consideramos pertinente plantear en primer lugar las características generales de la cultura de esta época, para entonces dialogar con diversos autores e ir analizando cuáles de esos factores son los que se presentan en la cultura neerlandesa así como la manera específica en la que lo hacen y que, por ende, son los que influyen en la creación y recepción de este tipo de pinturas, pues como José Antonio Maravall, uno de los grandes teóricos de este periodo cultural, nos dice en su libro *La cultura del barroco*, “el barroco es [...] un concepto de época que se extiende, en principio, a todas las manifestaciones que se integran en la cultura de la misma”¹.

Posteriormente, vamos a revisar críticamente las consideraciones teóricas generales del estilo barroco para estudiar también cuáles y de qué manera se presentan en el barroco neerlandés, con el objeto de después ver las características distintivas de este estilo y su particular modo de representación y temática. Y, por último, vamos a investigar la intencionalidad simbólica de los cuadros de *vanitas* por medio de la interpretación que otorgamos a los elementos más significativos que aparecen recurrentemente en estas obras, fundamentando nuestra interpretación simbólica en la mentalidad y cultura neerlandesa que hemos ido estableciendo en esta investigación.

II.1. La cultura del barroco y su relación con el subgénero pictórico de la *vanitas* neerlandesa

*No en comilonas y embriagueces,
no en lechos y en liviandades,
no en contiendas y emulaciones,
sino revestíos de nuestro Señor Jesucristo
y no cuidéis de la carne con demasiados deseos.*

SAN AGUSTÍN

Para analizar la cultura barroca y que podamos determinar cuáles características se reflejan de manera específica en la neerlandesa, y en cuáles la cultura de las Provincias Unidas se distin-

¹ José Antonio Maravall, *La cultura del barroco*, 29.

gue de la del resto de Europa, partimos de los planteamientos de algunos de los teóricos y estudiosos del barroco más reconocidos al respecto, como Rosario Villari, Richard van Dülmen, José Antonio Maravall, Fernando Checa y José Miguel Morán, Andreas Prater y Juan Ramón Triadó Tur, quienes nos hablan de la cultura barroca como un fenómeno que permeó toda Europa.

De acuerdo a Rosario Villari, quien ha profundizado en el estudio antropológico del hombre barroco, hasta mediados del siglo XX el término barroco se utilizaba solamente para señalar las manifestaciones artísticas y literarias surgidas en un periodo de la historia europea, aun cuando ya Benedetto Croce² había hablado de una época barroca para delinear los rasgos fundamentales de una cultura que era expresión, para él, de decadencia y crisis moral. Para Villari, la peculiaridad del barroco está en las actitudes aparentemente incompatibles o contradictorias entre las que vive el hombre de ese tiempo³.

Sin embargo, pensamos que, aunque actualmente es difícil negarle validez a la visión de conjunto de un mundo desgarrado por distintos conflictos que derivaron en connotaciones generales acerca de una realidad colectiva e individual que se presentó en un periodo de la historia europea con caracteres propios y un específico modo de pensar, sentir y obrar, este periodo histórico-cultural presenta ambigüedades y multiplicidad de sentidos, por lo cual no se puede decir que fue una época cuyas características se manifestaron de manera totalmente homogénea en las distintas partes de Europa, lo que, a nuestro modo de pensar, denota la conflictividad del periodo mismo, dado el choque de ideas políticas, económicas y religiosas que se presentaron.

Así, entendemos que hablar de barroco es hablar de crisis, tanto política, económica, social como religiosa y gnoseológica: crisis agrarias —por cuestiones naturales— y demográficas —por epidemias y guerras—; crisis ocasionadas por la convulsión que ocasionaban los enfrentamientos armados por intereses políticos y religiosos; crisis, finalmente, no sólo espirituales, sino existenciales por el derrumbamiento de los postulados a partir de los cuales el hombre había trazado su sentido de vida. De esta manera, hablar de barroco es discurrir acerca del descentramiento del equilibrio que se había experimentado durante el periodo renacentista, fundamentado por las dudas acerca de las verdades absolutas que habían sostenido al hombre hasta ese momento. El paso de Galileo a Kepler, los cuestionamientos religiosos derivados del movimiento reformista, la constatación de que el conocimiento de corte humanista no asegura un mejor ser humano, ya que en la vida práctica se ha demostrado que éste es capaz de cometer las peores atrocidades en aras de una idea, convicción o ambición.

Por lo tanto, si bien concordamos con Villari en que la crisis barroca es una crisis que experimentan en mayor o menor grado todos los hombres europeos sin distinción territorial,

² Escritor, filósofo, historiador y político italiano que vivió desde 1866 hasta 1952.

³ Cfr. Rosario Villari, "El hombre barroco" en *El hombre barroco*, ed. Rosario Villari (Madrid: Alianza, 1992), 11-18.

aun cuando los neerlandeses también la sufren, presentan a su vez características geográficas, económicas, políticas e idiosincráticas particulares que les hacen enfrentarlas de distinta manera por lo que la cultura que generan, entre ella sus expresiones artísticas, también son representativas de esa manera de ser neerlandés, como es el caso de las pinturas de *vanitas*.

Por su parte, para el historiador Richard van Dülmen, en su volumen “Los inicios de la era moderna”, las manifestaciones culturales que surgieron en esta etapa no representan una cultura unitaria sino que este sistema cultural estableció tres planos diferentes: la oposición progresiva entre cultura popular y aristocrática, donde la cultura cortesana fue integrando a la burguesía de manera creciente; la separación de una élite cultural de la erudición académico estamental, donde se observa ya el desarrollo de una cultura intelectual preocupada por el bien común y el surgimiento de una ciencia con un enfoque pragmático del saber; y, por último, la diferenciación de los sistemas religiosos debido al movimiento reformista del siglo XVI, que permitió el surgimiento de círculos burgueses cuya cultura puso de manifiesto resonancias claramente antiestamentales y anticortesanas, que veían el objetivo de la autodeterminación religiosa en la racionalización del modo de vida práctico, la libre decisión de asociarse y la equiparación de todos sus miembros⁴.

Al respecto, nosotros estimamos que en el caso particular de las Provincias Unidas no existe de inicio una cultura cortesana que absorbiera a la burguesía, ya que esta región no se caracterizaba por su producción cultural y artística, misma que se asentaba en las ciudades correspondientes a los Países Bajos del sur donde estaba establecida la corte, por lo que la cultura que surge allí en el siglo XVII es eminentemente burguesa, como sus habitantes. Sin embargo, sí podemos apreciar la influencia que el desarrollo intelectual, primero de corte humanista y después científico, tuvo sobre la mentalidad neerlandesa, amén de que la profesión de la religión de corte calvinista fomentó el aprecio por los actos de la vida diaria y el crecimiento de la economía que ya observaban.

Todo lo anterior lo podemos ver reflejado en la pintura de *vanitas*: obras hechas para que las adquirieran los burgueses; obras con un contenido simbólico perfectamente entendible para un pensamiento consciente de las palabras del Eclesiastés y, además, educado en los principios espirituales de Tomás de Kempis, derivados del movimiento de ‘devoción moderna’, en los principios filosóficos de Erasmo de Rotterdam, y en los principios religiosos calvinistas, pues, como hemos visto en el capítulo anterior, todos ellos fomentaban la vivencia práctica de la religión, el impulso de las actividades económicas, a la par que la austeridad en la vida diaria y la conciencia cotidiana del sentido trascendente de la vida, alcanzable mediante el ejercicio de las virtudes, sobre todo la templanza y la humildad.

Asimismo, encontramos que, durante el siglo XVI y las primeras décadas del XVII, al mismo tiempo que se respira un ambiente de pesimismo frente a la realidad, nada humanista, que se está viviendo por las diversas crisis que están enfrentando, se exalta el gozo por la vi-

⁴ Cfr. Richard van Dülmen, “Los inicios de la era moderna”, 6-7.

da, perenne y finita, pero vida al fin. “Probablemente nunca se había vivido tan opulenta y lujosamente, se había comido y bebido tanto y festejado y divertido de una forma tan intensa...”⁵, lo que podemos corroborar, en el caso de las Provincias Unidas, por las prédicas erasmianas y las indicaciones calvinistas exhortando a la mesura⁶.

Es relevante que podamos corroborar, a partir del presupuesto teórico de Van Dülmen, el resultado fáctico de la mentalidad de los habitantes de las Provincias Unidas⁷ a través de sus distintas manifestaciones culturales. Así tenemos, por una parte, en el apartado de la cultura del vestir, que se impuso una indumentaria conscientemente más discreta, ya que insistía en la decencia, la sencillez y el decoro, y que difería de la del resto de Europa; mientras que, por otra parte, esta mentalidad moral neerlandesa también es observable en el caso de la cultura de la vivienda que difiere totalmente del gusto del resto de Europa⁸. En las distintas ciudades de las Provincias Unidas no se vivía con lujo, aunque sí se concedía importancia a la calidad de muebles, tejidos y demás ornamentos.

Ambos elementos culturales son comprobables no sólo por los distintos textos literarios de la época, sino también por las obras pictóricas neerlandesas realizadas durante el periodo barroco en las que vemos reflejadas esta cultura particular de los neerlandeses, que se sale de la generalidad de la del resto de Europa. El hombre barroco disfrutaba de las vanidades de la vida pero, en el caso particular de los neerlandeses, dada esa misma mentalidad de la que hablamos, podemos observar lo que Simon Schama ha dado en llamar “la vergüenza de los ricos”⁹, la ambivalencia que sienten entre disfrutar y demostrar su éxito económico y cumplir con los preceptos espirituales, filosóficos y religiosos propios de su mentalidad, y que nosotros vemos reflejada y simbolizada en los cuadros de *vanitas* que colgaban en las distintas estancias de sus casas, sobre todo en las áreas sociales, que eran las que contenían el mayor número de pinturas y demás objetos suntuarios que poseían. De esta forma, si bien les gustaba rodearse de bienes y objetos placenteros como los que se representan en este tipo de obras, las *vanitas* les señalaban que los mismos eran efímeros, pasajeros, por lo que no debían

⁵ *Ibid.* 191.

⁶ Asunto que ya hemos analizado en el primer capítulo de esta tesis.

⁷ Mentalidad que, como hemos estado señalando a lo largo de esta investigación, es el resultado de la confluencia del pensamiento de Kempis, Erasmo y Calvino.

⁸ La típica casa burguesa (la que se asentaba en los burgos o ciudades) era muy estrecha a consecuencia de la escasez de tierra. Su parte delantera daba la calle, en tanto que las habitaciones de estar y las de servicio estaban en la parte posterior de la casa, a la que se agregaba un patio que quería dejar un huerto. La parte delantera servía de taller, tienda o despacho, o bien de salón de recepción, es decir, de estancia representativa de la bonanza económica de sus habitantes, provista de mobiliario suntuario como muebles, espejos, tapices y cuadros. El centro de la parte trasera estaba compuesto por una cocina bien equipada, con chimenea y vajillas y dotada incluso de agua corriente. Para el siglo XVII se empezó a disponer de dormitorios separados, mientras que la vida social de la familia tenía como escenario una larga estancia situada entre las dos partes de la casa. Las piezas inferiores cumplían en su mayor parte funciones de ostentación, en tanto que las salas superiores se destinaban principalmente al uso privado. Cfr. Wayne Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting. Its Stylistic and Thematic Evolution* (London: Yale University Press, 2004), 3-4.

⁹ Simon Schama, titula así a su libro *The Embarrassment of Riches*.

abocarse a ellos sino prestar su atención diaria a la salvación eterna cumpliendo los preceptos morales de su fe, mismos que, para nosotros, estaban ya presentes en su mentalidad. Así, como señala Van Dülmen, una de las características más destacables de las casas neerlandesas era la combinación de utilidad y arte¹⁰, pues de acuerdo a este autor, el arte era un objeto más de consumo, e incluso de especulación, en el que invertir el dinero, dada la escasez de tierras en las que emplear el capital¹¹ (figura 5). En relación a esto, Peter Mundi también afirmaba en ese tiempo:

En cuanto al arte de la pintura y la afición del pueblo por los cuadros, no creo que haya quien los aventaje [...], y tratando todos de adornar sus casas, especialmente las habitaciones exteriores, con piezas costosas; y no van a la zaga los carniceros y panaderos con sus tiendas, que tienen puestas con gran decoro y a menudo los herreros, los zapateros, etc., tendrán algún que otro cuadro en su forja o en su taller. Tal es el general conocimiento, inclinación y gusto de los nativos de este país por la pintura¹².



FIGURA 5. Quirijn Gerritsz van Brekelenkam, *Interior of a Tailor's shop*, 1653, óleo/ tela, 60 × 85 cm, Worcester Art Museum, Massachusetts, EUA.

¹⁰ Cfr. Richard van Dülmen, "Los inicios de la era moderna", 198-201.

¹¹ Al respecto, y como hemos venido señalando, estimamos que esta situación no contraviene la postura, sobre todo calvinista, de la mesura y austeridad, ya que dentro de la mentalidad neerlandesa sí es aceptable el vivir con decoro siempre y cuando esto no se convierta en un fin en sí mismo de vida, olvidándose del prójimo y, por ende, de la salvación eterna.

¹² Peter Mundi, "Travels in Europe: 1639-1641" en Juan Ramón Triadó Tur, *Historia del arte*, 1870.

II.1.1. Análisis crítico a la propuesta de J. A. Maravall.

Sus alcances y limitaciones

Pasamos ahora a analizar la tesis que José Antonio Maravall, uno de los más reconocidos teóricos contemporáneos de la cultura del barroco europeo¹³. Este autor nos deja entender que la economía en recesión, los trastornos políticos, y las guerras religiosas crean un sentimiento de amenaza e inestabilidad en la vida social y personal, dominado por fuerzas de imposición represivas que están en la base de la expresión dramática del hombre barroco y que nos permiten llamar a éste con tal nombre¹⁴.

La recesión y penuria económicas, el desconcierto y malestar que crean los repetidos conflictos entre los distintos reinos y territorios europeos, la realidad cotidiana de la muerte debido a las constantes guerras y epidemias, la confusión moral que deriva de los injustificables comportamientos eclesiásticos, aspectos que ya se observan desde finales del siglo XVI, dan lugar a una consecuente relajación en el comportamiento y a dudas existenciales sobre la finitud y la trascendencia, es decir, a una crisis que experimenta el hombre dentro de sí mismo, y dentro de la sociedad a la que pertenece. Esta conciencia de crisis suscita una visión del mundo en la que halla expresión el desorden íntimo bajo el que las mentes de esa época se sienten, difundiéndose un pesimismo vital, un desencanto y desilusión inspirados por las calamidades que durante años han experimentado y que se manifiesta en las distintas expresiones artísticas del periodo. “El barroco parte de una conciencia del mal y del dolor y la expresa”¹⁵.

Existe así, tal como señala Maravall, un doble juego que contribuye eficazmente a la confusión reinante en el barroco en el plano de la mentalidad simbolista, en el que por un lado se tiende a desvalorizar el mundo, sus pompas, sus riquezas, su poderío pero en la que en ningún momento se obliga a quienes disfrutaban de ellas a desprenderse de las mismas¹⁶.

De esta forma, para este teórico, el barroco es trágico pues se viven hechos dolorosos en la vida política, religiosa y económica pero, para satisfacción de los pocos que se libraban de los males y para aturdimiento de los que pudieran protestar gravemente por éstos, el barroco es también la época de la fiesta y del brillo, lo que para nosotros refleja ese juego antitético tan característico del periodo, pues el carácter de fiesta que el barroco ofrece no elimina el fondo de acritud, de pesimismo y desengaño que vemos reflejado en sus diferentes manifestaciones artísticas, ya que “el Barroco vive esta contradicción, relacionándola con su no menos contradictoria experiencia del mundo”¹⁷.

Para Maravall, los distintos sucesos del XVII, provocan que el hombre se sienta inseguro en el mundo, teniendo que construirse a sí mismo en él a la vez que conseguir hacer de

¹³ Como ya mencionamos, este autor es uno de los máximos investigadores y teóricos del barroco del siglo XX, por lo que consideramos pertinente abundar en sus postulados.

¹⁴ Cfr. José Antonio Maravall, *La cultura del barroco*, 29.

¹⁵ *Ibid.* 310.

¹⁶ Cfr. *Ibid.* 321.

¹⁷ *Ibid.* 322.

este mundo un sostén seguro en que apoyarse, cuando están en duda todas las certezas con las que había vivido. Esta inseguridad en la que el hombre se halla procede según este autor de que “en su íntima contextura el mundo no es un ser hecho, terminado y en reposo, sino que posee una consistencia dinámica, inestable, contradictoria”¹⁸. En otras palabras, el mundo barroco es una lucha de opuestos y esto le imprime su movimiento y le asegura su conservación.

La mente barroca, nos señala este autor, más allá de guerras y muertes, de engaños y crueldades, de miseria y dolor, afirma una concordancia de los más opuestos elementos, no porque elimine todos aquellos males, sino porque se adapta a ellos. Por eso, a fin de cuentas, todo comportamiento barroco es una moral flexible, una moral provisional¹⁹, lo que para nosotros viene a combatir el cuadro de *vanitas*, al recordarle al hombre que su sentido trascendente de vida no puede conjugarse con una moral acomodaticia, en la que se proponga gozar de lo efímero a la vez que busque lo perenne.

De acuerdo con Maravall, este conflicto, esta crisis económica y moral hace que el hombre piense que está instalado en medio de un mundo contradictorio, incierto, engañoso, radicalmente inseguro, y sienta en mayor medida su propia precariedad al tenerse que preguntar, con más dramatismo que en otros momentos de la historia, sobre el entorno de su existencia. Para este autor, la actitud mental de los europeos del siglo XVII radica en el pesimismo sobre el mundo y el hombre que era superable o, mejor, compensable, en último término por la religión, por la educación, por la intervención adecuada del propio hombre, lo que se traduce en que éste se considera a sí mismo como un individuo en lucha constante, ya que, según Maravall, el individuo se encuentra principalmente en combate interno consigo mismo, el lugar “donde nacen tantas inquietudes, cuidados y hasta violencias que, desde su interior, irrumpen fuera y se proyectan en sus relaciones con el mundo y con los demás hombres”²⁰ y, para este autor, la presencia de este elemento agónico de la vida interna del hombre se da tanto en la mentalidad formada por el protestantismo como en la de los católicos²¹.

Maravall señala que ese ser agónico, y en el fondo solitario, que se debate entre dos polos: el egoísmo y el principio de conservación, por un lado, y por otro su deseo de salvación eterna, es el hombre tal como lo concibe la mentalidad barroca que, a través del planteamiento patético y pesimista de la época, sentía la necesidad de poner en claro la condición humana para dominarla, contenerla y dirigirla; en pocas palabras, para encontrar el sentido de la vida.

Para conseguir centrar nuevamente al hombre, este autor menciona que el barroco logra su eficacia al operar sobre los resortes psicológicos del hombre, utilizando “los sentimientos,

¹⁸ *Ibid.* 325.

¹⁹ *Cfr. Ibidem.*

²⁰ *Ibid.* 328.

²¹ *Cfr. Ibidem.*

preferentemente de tipo morboso [...] llegan a la exacerbación del interés por la muerte”²². Ya el tema de la muerte preocupa a las sociedades europeas desde finales de la edad media, pero en el barroco se registra una agudización del mismo. Si en el medievo la muerte es, en el arte y en el pensamiento, una idea teológica, y en el ámbito popular un espectáculo con las danzas macabras, presentándose así con un carácter didáctico general e impersonal, en el barroco el tema de la muerte es el de una experiencia que afecta a cada uno en particular y causa una dolorosa revolución interior. La noción de la muerte, señala este autor, “más que un elemento doctrinal preparatorio del tránsito, acentúa su condición de fuerza adversa a la vida, por tanto, el drama del viviente, que a cada uno se le patentiza, reclamando se le atienda en el juego del existencia”²³.

Maravall también sostiene que la época del barroco ve al hombre de una nueva manera, que es la que resulta adecuada a lo que con el hombre se quiere hacer. El hombre del barroco avanza por la senda de su vivir, cargado de la necesidad problemática y, en consecuencia, dramática de atender a sí mismo, a los demás, a la sociedad, al mundo, y a su trascendencia.

Asimismo, Maravall determina la existencia de ciertas características que son representativas y distintivas del periodo barroco entre las que se encuentra, en primer lugar, el movimiento²⁴, que deriva de ese descentramiento que descubre el hombre del barroco, y la consiguiente búsqueda para encontrar nuevamente su eje, la cual concibe desbordándose operativamente hacia el exterior, es decir, moviéndose. En relación al movimiento, este autor habla acerca de la libertad que comienza a experimentar el hombre del XVII, que “ya es entendida de una nueva manera”²⁵, y que se traduce no sólo en su vida individual sino también en su deseo de enfrentarse a los poderes fácticos establecidos, grandes instancias de autoridad y represión del mundo barroco.

Por otra parte, si bien es cierto que durante el barroco el valor del papel de la experiencia como vía de enlace del interior del hombre con su entorno real es fundamental para entender la evolución del ser humano de ese tiempo, es, como dice Maravall, “innegable que frecuentemente la presencia de aspectos de la realidad en los que se quiere ver evidenciado un más allá se acentúa para contrarrestar el vigor con que se afirman los datos empíricos de la realidad”²⁶. De esta manera, el hombre barroco no olvida su destino trascendente aun cuando pretenda vivir como si éste no existiera.

Toda una serie de conceptos que juegan en diferentes aspectos de la cultura barroca se ligan a ese papel del movimiento, nos señala este autor, como principio fundamental del mundo y de los hombres: las nociones de mudanza, variedad, o de caducidad, restauración, transformación, tiempo, circunstancia, ocasión, etcétera, son derivaciones del movimiento que

²² *Ibid.* 339.

²³ *Ibid.* 340.

²⁴ *Cfr. Ibid.* 360-366.

²⁵ *Ibid.* 355.

²⁶ *Ibid.* 356.

experimenta el hombre barroco cuya referencia puede encontrarse en las diferentes crisis económicas, sociales, políticas y religiosas, y que se corresponde adecuadamente con el esquema de una mentalidad en la que tienen tanta relevancia los conceptos de carácter dinámico, a fin de ajustarse y enfrentarse a estas crisis. Así, el concepto de movimiento presenta un alcance tan general en la vida barroca que el carácter dinámico de cualquier obra humana se convierte en un criterio de estimación estética. Captar el movimiento mismo es lo que pretende el artista barroco.

Por otra parte, para Maravall, el cambio es otra de las características fundamentales en los que está montada la cultura del barroco. Dado que ninguna cosa permanece estable en el mundo pues “Todo cambia: las cosas, los hombres, sus pasiones y caracteres, sus obras”²⁷. La ciencia, la experimentación, ya han corroborado el dramático testimonio de lo mudable en la naturaleza misma del hombre: nace, crece, se reproduce y muere. Por lo tanto, entendemos que, para este teórico, el cambio es un gran tema artístico para el barroco²⁸.

Según este autor, puede observarse en diversos textos literarios que, a la tradicional admonición que los moralistas y predicadores dirigían sobre la amenazadora incertidumbre del fin, se añade o, mejor, se pone por delante, la no menos inquietante inseguridad de las cosas en la experiencia cotidiana, precisamente porque al hombre barroco le preocupa el tema de la seguridad vital. Maravall señala también que objetos que se refieren a la mortalidad, la inconstancia y la fragilidad constituyen “materia predilecta”²⁹ para el hombre barroco.

Entre las características de la cultura barroca, no podía faltar para Maravall el tiempo³⁰. La temporalidad pasa a ser concebida como un elemento constitutivo de la realidad. “Si la última realidad de cuanto existe es pasar, y puesto que el pasar es tiempo, quiere decirse que el tiempo es elemento constitutivo último de la realidad”³¹. Los hombres del periodo barroco muestran una obsesiva preocupación por el tiempo. Éste cuenta en todas las manifestaciones de la vida; y aparece en cualquier obra artística a través de los diversos artefactos que se utilizan para medirlo, como los relojes mecánicos, las clepsidras y los relojes de arena o de sol. Lo que interesa al artista barroco es exponer al espectador el esquema irreductible del curso temporal: el avance inexorable del tiempo, su fugacidad.

También encontramos que la apariencia³² es otra de las características de la cultura del barroco para Maravall. El hombre barroco se enfrenta a un mundo mudable y cambiante, un mundo en el que las cosas son apariencias; mismas con las que tiene que enfrentarse y llevar a cabo su existencia. Sin embargo, nos dice el autor, hasta los más atentos a la apariencia no dejan de pensar en lo que hay por detrás de ella. Según Maravall, el hombre barroco tiene

²⁷ *Ibid.* 366.

²⁸ *Cf. Ibid.* 366-381.

²⁹ *Ibid.* 372.

³⁰ *Ibid.* 382-394.

³¹ *Ibid.* 382.

³² *Ibid.* 394-418.

que saber adecuarse a esa realidad aparente: “nos hallamos sumergidos en un conjunto interdependiente de apariencias y a él hemos de referirnos y en él hemos de trazar la conducta de nuestra vida”³³.

Para este autor, las difundidas prácticas del “engaño a los ojos” barrocas, no pretenden hacer creer que eso que se ve, preparado por una hábil manipulación del artista, sea la realidad verdadera de las cosas, sino que mueven a aceptar que el mundo que se toma como real es, en realidad, no menos aparente. Al enseñar a la gente por medio de estos engaños visuales que hay que atenerse a un juego, regido por el saber y la prudencia, en las relaciones con el mundo; al decirle que de todos modos ese mundo, por aparente que sea, es el único que tiene delante y con el que tiene que habérselas, le recuerda que, precisamente por su condición de ilusoria apariencia, debe jugarse todo lo que pueda llegar a tener en él, pues es su propia eternidad la que está en juego. Así, en el arte, los efectismos a que se acude para llegar a producir un cierto grado de indeterminación acerca de dónde acaba lo real y empieza lo ilusorio responden al planteamiento de la vida como apariencia³⁴.

Sin embargo, Maravall señala que estas características barrocas de lo inestable, lo cambiante, lo temporal y fugaz, y lo aparente, nunca incitan realmente a que el hombre abandone la vida como morada, sino que simplemente contribuyen a advertirle acerca de cómo ha de entenderse con él para alcanzar la felicidad, concepto permeado por el descontento que vive frente a la disyuntiva entre la búsqueda del éxito, de la ostentación, de la riqueza, del afán de inserción en el mundo social, en pocas palabras, la felicidad temporal, y la felicidad trascendente, eterna³⁵.

Ahora bien, hemos visto que el esquema conceptual o categorial de la cultura barroca planteado por Maravall deriva de los aspectos sociales que presenta, en términos generales, el mundo europeo durante este periodo histórico, y por lo tanto el autor define que puede aplicarse tanto a los territorios católicos como protestantes que lo conforman. Sin embargo, cuando nos centramos en un espacio particular, en nuestro caso, las Provincias Unidas, encontramos que aparecen ciertas características individualizadoras que distinguen su cultura de la del resto de Europa, por la historia de su propia conformación como nación, que afecta directamente a su entorno cultural, por lo que afirmamos que es su mentalidad específica la que, en última instancia, incide en el surgimiento de las obras de *vanitas*.

De esta forma, si bien aceptamos la propuesta teórica de José Antonio Maravall acerca de la mentalidad simbolista barroca, pensamos que el contenido iconológico de las pinturas de *vanitas* no sólo es, como sugiere Maravall, invitar al espectador a no dejarse atrapar por las vanidades de la vida, ya que estas apariencias de las que se rodea y de las cuales goza³⁶ no son

³³ *Ibid.* 397-398.

³⁴ *Cfr. Ibid.* 404-406.

³⁵ *Cfr. Ibid.* 407-408.

³⁶ Aquí entrarían los neerlandeses, quienes se beneficiaron de estas crisis para aumentar su poderío económico gracias al comercio.

la verdad pues se esfuman al momento de la muerte, y su disfrute puede hacerle caer y perder la verdadera ganancia, sino que apela a la propia mentalidad neerlandesa, al uso de la razón para conjuntar el goce moderado de las distintas vanidades sin por ello desatender su actuación vital para alcanzar su destino trascendente.

En cuanto a la confusión moral de la que habla Maravall, de la crisis que experimenta el hombre barroco entre abandonarse al gozo de los bienes terrenales, efímeros y su sentido de finitud ligado al de trascendencia eterna que marca la muerte, consideramos que la pintura de *vanitas* neerlandesa habla, por el contrario, de un orden de prioridades derivadas del ejercicio del pensamiento, que equilibra ambos sentidos de la vida: el inmanente y el trascendente, pues para la cultura neerlandesa el disfrute de los bienes temporales es una manifestación del orgullo que sienten por acceder a ellos gracias al ejercicio de sus facultades políticas, económicas y comerciales, y que, sabiéndolo poner en su debido lugar, no está reñido con la salvación del alma, sin tener entonces que vivir el desasosiego moral al tener que optar entre un sentido de la vida y otro.

Consideramos que, en el caso neerlandés, la aclaración vital de estas dudas existenciales está basada en las consecuencias del movimiento protestante que experimentaron en carne propia, y que vinieron a cuestionar las convicciones acerca, no tanto del sentido trascendente de la vida, sino de la manera de plantearlo. A la inestabilidad que significó esta revuelta en la vida espiritual del hombre barroco, sobre todo entre quienes adoptan el credo protestante, como el calvinista en el caso de los neerlandeses, se le dio una respuesta que se vio reflejada entonces tanto en lo político, lo económico y lo social, pues había que disfrutar lo que les correspondía, siempre y cuando fuera con moderación y sencillez, teniendo siempre como fin teleológico la felicidad verdadera que se alcanza siguiendo los preceptos divinos (figura 6).

Nosotros diferimos de Maravall pues, desde nuestra óptica, el caso de la cultura neerlandesa es diferente al resto de Europa, ya que no vive realmente un conflicto moral ni mucho menos económico³⁷, esto porque la enseñanza espiritual de la ‘devoción moderna’, aunada a la moral humanista erasmiana se ve reforzada, para esta época, por la religión calvinista, lo que permite al hombre neerlandés sobreponerse a esta crisis “barroca” de manera diferente al resto de Europa. De allí que sus manifestaciones culturales sean distintas: las *vanitas* pictóricas neerlandesas son originales y diferentes de las que luego se realizan en el resto de Europa³⁸.

³⁷ Aun cuando no podemos descartar que la reanudación de la guerra con España por lograr su independencia, no haya tenido repercusiones que afectaron la economía neerlandesa al destinar recursos para el conflicto bélico en lugar de destinarlos a acrecentar su poderío comercial y financiero.

³⁸ En las *vanitas* neerlandesas no aparece ninguna figura humana, mientras que cuando se difunde el subgénero por el resto de Europa, se prefiere al hombre completo sea vivo, sea esqueleto, en lugar del puro cráneo, salvo en el caso de que se realicen copias iconográficas sin ninguna aportación artística particular.



FIGURA 6. Leidener Meister, *Vanitas-Stilleben mit zwei Violinen, Spiegel und Totenkopf*, c. 1635, óleo/tabla, Hamburger Kunsthalle, Alemania.

Maravall también destaca como rasgo cultural barroco la moral elástica y complaciente, pues la constante referencia al desengaño trajo como consecuencia buscar el bien propio a costa del ajeno; buscar adecuarse a un mundo transitorio pero a la vez presionante, al cual había que ajustarse para conseguir los objetivos personales por encima de los comunes³⁹. Aquí nuevamente encontramos la particularidad de la cultura neerlandesa puesto que no acepta esa moral acomodaticia y convenenciera que señala este autor, ya que, como mencionamos anteriormente, si bien por una parte observamos que se fomenta la lectura del *Eclesiastés* que propone gozar de lo que justamente proporciona Dios a cada uno en la vida, a esto le añade la reflexión sobre la trascendencia eterna⁴⁰: sí, está bien gozar de los bienes terrenos, pero sin olvidar que la muerte los quita, por lo que no conviene aferrarse a ellos como si fueran el único fin en la vida, sino tener en cuenta el verdadero sentido de ésta.

También notamos la peculiaridad de la cultura barroca neerlandesa respecto a la generalidad que aplica Maravall en que, mientras que para este autor es en el barroco cuando se inaugura la guerra del hombre consigo mismo, para poder equilibrar el disfrute de los bienes terrenos sin faltar a los principios religiosos cristianos, para nosotros este combate ya está presente con anterioridad en la mentalidad neerlandesa, como lo podemos observar gra-

³⁹ Cfr. *Ibid.* 415.

⁴⁰ Recordemos que, para el *Eclesiastés*, la muerte es la nada porque, en su concepción, no hay vida eterna hasta la llegada del Mesías, y ésta se verifica aquí en la tierra.

cias al texto de Tomás de Kempis *La imitación de Cristo*, de 1418, como años después en el *Manual del caballero cristiano* de Erasmo de Rotterdam, de 1503. Vemos así, cómo ese hombre, dentro de la cultura neerlandesa, está ya pertrechado para el momento barroco y, por ende, se distingue de los demás europeos. Para cuando surge la cultura del barroco, el neerlandés ya está preparado mentalmente para la lucha que se verifica entre el mundo material y el espiritual, gracias a las enseñanzas del *Eclesiastés*, cuya lectura era recomendable, que le indican vivir satisfecho con lo que tiene y disfrutar el momento sin compararse con el otro, junto a la moral calvinista que se preocupa por la rectitud de todos los actos de sus fieles, mostrándole así el *es* de la vida mundana; mientras que Erasmo y Kempis le dan los argumentos para luchar contra las tentaciones temporales y dirigir su vida hacia un sentido trascendente enseñándole el *deber ser* (figura 7).

En lo que respecta a lo señalado por Maravall en cuanto al tema de la muerte, estimamos que los neerlandeses, con su bien realizada representación de aquello en lo que te conviertes tras la muerte, presente en las pinturas de *vanitas*, el simbolismo del cráneo viene a ser una severa sentencia sobre el más allá, pero también un recordatorio sobre lo que a uno le espera de no haberse sabido defender de los silenos que acechan. Asimismo, la calavera es tanto una mera lección de anatomía como la macabra constatación del ejercicio racional para la elección existencial que significa un comportamiento, un actuar, acorde al sentido que vaya eligiendo dar a su vida, y que tiene relación tanto con la inmanencia como con la trascendencia.



FIGURA 7. Pieter Boel, *Alegoría de la vanidad*, 1663, óleo/lienzo, 207 x 260 cm, Palais des Beaux-Arts de Lille, Francia.

También, insistimos en ello, toda una serie de conceptos que Maravall relaciona con la muerte, como el tiempo, la mudanza, la caducidad, etcétera, y que según este autor se articulan en la línea fundamental de la mentalidad barroca al conectarse con el hecho de la angustia que causa la muerte, enlazan de manera particular con el simbolismo general de la *vanitas* pictórica, reforzando así nuestra hipótesis acerca de la función que ejercían estas pinturas en la mentalidad del pueblo neerlandés. Desde nuestro punto de vista, con la inclusión de la calavera edificante como elemento formal principal, los neerlandeses buscaban la reflexión del espectador sobre el sentido que estaba dando a su vida al mostrar el símbolo de la muerte pero, sobre todo, de la sede del pensamiento, pretendiendo hacer recapacitar al espectador sobre la vanidad de las cosas terrenas, que finalmente son efímeras y fútiles, por lo que se deben gozar con templanza y modestia. De allí que nosotros no contemplamos en la pintura de *vanitas* la ansiedad presente en la cultura barroca de la que habla Maravall, esta crisis que experimenta el hombre barroco entre abandonarse al gozo de los bienes terrenales, efímeros y su sentido de finitud, de trascendencia eterna que marca la muerte, pues para los neerlandeses hay que ejercer la razón y gozar en su justa medida los bienes que el mismo Dios les otorga en esta vida, sin por ello estar renunciando a la felicidad eterna.

De esta manera, la preocupación que observamos en la mentalidad neerlandesa es anterior a la cultura propiamente barroca, ésa en la que el hombre tiene que hacerse a sí mismo a cada paso, y, correlativamente, va haciendo, a su vez, su mundo con él, se traduce en que el hombre experimente el ejercicio constante de la elección gracias a su razón. Como hemos enfatizado, de esto habla la *vanitas*, al recordarle que dichas elecciones también tienen que ver con su vida espiritual, con la elección no sólo de su vida terrena, sino también acerca de la vida eterna, pues no olvidemos que el hombre barroco es un hombre creyente, que finalmente, en cuanto ser trascendente, sabe de antemano el resultado de dicha elección, pues aunque pretenda ignorarlo, lo único seguro en la vida es que la muerte acaba con todo lo terreno, con todo lo contingente.

Por otra parte, el movimiento del que habla Maravall se nos manifiesta de manera específica en el caso de la cultura neerlandesa en su conciencia acerca de su capacidad de deliberación, de elegir actuar su propia vida, optando así por su sentido de vida. Lo anterior lo vemos plasmado en las *vanitas*, pues pareciera que las cosas que allí aparecen hubieran sido dejadas de improviso por un ser humano que ya no está en escena, movimiento que se manifiesta visualmente en los distintos objetos que se exhiben a medio estar en estas pinturas (figura 8). Así, el movimiento que se observa en las *vanitas* con la llegada intempestiva de la muerte nos refleja la mentalidad de los neerlandeses al respecto, pues sus elecciones entre el gozo presente y la vida eterna, las variaciones continuas que enfrenta, son las que definirán su futuro trascendente al enfrentarse a la muerte.

Ante esto, el Eclesiastés, Kempis, Erasmo y Calvino les han instado a estar siempre preparados para que el final no los tome desprevenidos por intempestiva que sea su llegada. Lo anterior podemos relacionarlo con la categoría barroca del tiempo y su medida, pues si bien



FIGURA 8. Willem Claesz. Heda, *Vanitas with globe, skull, candle, tazza, and covered cup*, 1633-1635, óleo s/tabla, 56 × 80.9 cm, University of Michigan Museum of Art, EUA.

la fugacidad barroca de la que habla Maravall está presente en las *vanitas* neerlandesas, pues lo inesperado de la muerte es un suceso señalado a través de los relojes que aparecen en estas obras, el mensaje contenido en ellas nos habla en realidad de estar preparado en todo tiempo ante ese momento fugaz que cambiará todo, aunque si has elegido bien tendrás como recompensa la eternidad.

Asimismo, nosotros encontramos que la libertad ligada al movimiento de la que habla Maravall al referirse a la cultura del barroco ya se había manifestado de forma particular y única en la mentalidad neerlandesa en un tiempo que antecede a la instauración de esta cultura en Europa. La apelación a la individualización de la experiencia que se traduce en un sentimiento de variación continua, y que provoca a su vez la afirmación de una pretendida capacidad de encauzar la propia vida, de una libertad de elección, ya está presente en la mentalidad neerlandesa.

Por una parte, al estudiar la rebelión de las Provincias Unidas contra el Imperio español vemos esta libertad traducida en movimiento al fin, en su lucha por lograr la independencia, en un momento en que ninguna colonia pretende desligarse de una Corona. A lo anterior, nosotros enlazamos la libertad de actuar del cristianismo que propugnan los postulados de la 'devoción moderna', y así retrotraer la libertad barroca y la colocación en primer plano del movimiento vivencial del cristiano, en el caso específico del hombre neerlandés, a los postulados de Tomás de Kempis, muy anteriores a la cultura barroca.

En cuanto al cambio, que Maravall menciona como uno de los grandes temas del barroco, detectamos que aunque sí está presente y se refleja en los objetos que aparecen en las *vanitas* y que simbolizan la futilidad, como distintos elementos relacionados con el humo como las velas, las pipas o los cigarros, burbujas de jabón, alimentos a medio degustar, que hacen referencia a la temporalidad, a la caducidad, al instante de cambio, de allí que en la obra de arte de *vanitas* esté presente también este cambio, ya vital a través de la calavera (figura 9).

Sin embargo, estimamos que la significación simbólica de las *vanitas* neerlandesas va más allá, y por ello la cultura barroca neerlandesa se distingue de la que se observa en el resto de Europa, pues señala que, si has elegido actuar bien durante la vida, puedes disfrutar de las cosas por cambiantes, fútiles y efímeras que sean, pues tu elección primordial, los actos de tu vida los has elegido racionalmente teniendo en cuenta la bienaventuranza eterna.



FIGURA 9. Jan van Kessel, *Vanitas Still Life*, 1665-1670, óleo/cobre, 20.3 × 15.2 cm, National Gallery of Art, Washington, EUA.

Además, para nosotros, la apariencia, característica barroca para Maravall, también está ya presente en la mentalidad neerlandesa gracias a los escritos de Erasmo de Rotterdam, para quien los silenos de Alcibíades eran una figura simbólica recurrente, pues el filósofo siempre apela a no dejarse llevar por las apariencias y a descubrir la realidad que se encubre tras ellas. Así, las *vanitas* pictóricas reflejan que el hombre barroco neerlandés sabe lo que es y lo que debe ser, lo que parece y lo que verdaderamente es, para poder transitar por esta vida, y elegir finalmente su destino trascendente. De esta manera, a partir de la consecución de una representación verosímil, que puede llegar a alcanzar la hiperrealidad, o una represen-

tación realista de una apariencia mediante la aplicación de la técnica del trompe-l'oeil o trampantojo que podemos encontrar en algunas *vanitas* (figura 10), se inserta esta característica de la apariencia barroca ya presente en su cultura con anterioridad a su aparición en la del resto de Europa.



FIGURA 10. Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Trompe l'oeil with Studio Wall and Vanitas Still Life*, 1668, óleo/lienzo, 152 x 118 cm, Statens Museum for Kunst, Copenhage, Dinamarca.

De esta forma, como hemos señalado, a través de las *vanitas* el artista barroco neerlandés no muestra el dilema barroco que Maravall estipula como el fundamento de la cultura europea de ese tiempo, periodo en el que el hombre se debate entre dos opciones de felicidad: la terrena y la celestial, recordando siempre su naturaleza mortal, sino que le recuerda, gracias a la influencia del Eclesiastés amén de su formación humanista y, después, en algunos casos, calvinista, que el hombre puede gozar de lo que tiene sin dañar al prójimo, sin envidiarlo, a la vez que tiene presente su felicidad eterna, pues simplemente le señala al espectador que puede compaginar ambas sin llegar al estoicismo, pues el neerlandés del barroco no se plantea la disyuntiva vital como elegir absolutamente entre la temporalidad y la eternidad, sino que, dada su mentalidad, puede gozar de las vanidades de la vida siempre que tenga presente su sentido trascendente de la vida.

Veamos ahora a otros teóricos de la cultura del barroco, que si bien concuerdan en muchos aspectos con el planteamiento de José Antonio Maravall, también difieren en algunos puntos de su postura. Nosotros partimos de estas divergencias para poner de manifiesto nuestra tesis: la cultura barroca de las Provincias Unidas presenta características particulares que la distinguen de la del resto de Europa, por lo que es capaz de generar obras artísticas también peculiares con un significado simbólico acorde a su propia mentalidad.

Otros autores que incluimos para fundamentar nuestra idea son los especialistas en arte Fernando Checa y José Miguel Morán, quienes señalan en su libro *El barroco* que la cultura de este periodo corresponde a una Europa múltiple, variada y fragmentada⁴¹. Estos autores centran su texto en hablar de las producciones culturales ligadas a la religión. Frente a la religión de los sentidos⁴², que desde Roma irradiaba con preferencia el sur de Europa, en otros lugares, y aún en la misma Roma, se propugnaba un concepto de religión basado en la razón y la inteligencia que, lógicamente, se traducían en una imagen opuesta a la propuesta por los artistas católicos. Desde este punto de vista, para estos autores, hay que contraponer el ambiente religioso católico, la idea de un espacio infinito, el movimiento, incluso el emocional, y los efectos lumínicos, al sentido mesurado, racional y geométrico de las pinturas morales calvinistas de los neerlandeses.

Sin embargo, estimamos, por una parte, que el pretendido realismo del barroco del que hablan Checa y Morán es aplicable a ambos barrocos, ya que, en muchos casos, no es un arte de lo real sino de lo verosímil; la pretensión de una imagen persuasiva a ofrecer una imagen sintética, más simbólica que realista, que toma sus ideas de los presupuestos esencialmente teóricos e intelectuales de cada uno de los barrocos que proponen estos autores; mientras que, por otra, consideramos que están equivocados en su apreciación, ya que no podemos decir que todos los habitantes de las Provincias Unidas fueran calvinistas, pues dentro de su territorio se seguían profesando ambas religiones, por lo que no se puede generalizar a sus manifestaciones artísticas como puramente calvinistas.

En lo que sí concuerdan estos autores con la postura de Maravall, desde nuestro punto de vista, es en destacar la vigencia del lenguaje alegórico y simbólico, codificado desde el siglo XVI, que se aplica al arte barroco de cualquier denominación religiosa y que se encuentra plenamente utilizado en el siglo XVII. Así, las imágenes funcionan como jeroglíficos que deben ser correctamente interpretados aplicando unas claves determinadas. Checa y Morán señalan que las concepciones simbólicas del universo se encuentran frecuentemente entre las diferentes manifestaciones de la cultura barroca del XVII, lo cual influye en la creación de unos hábitos mentales de lectura e interpretación de imágenes sobre la que descansa toda la concepción simbólica del arte religioso, “son demasiado evidentes como para resaltarlos más, el carácter jeroglífico que tienen obras como [...] las innumerables *vanitas*”⁴³.

No obstante, en este sentido, nosotros encontramos en el arte de ambas profesiones de fe el carácter emblemático de los atributos de los santos, que no su representación tal cual en el

⁴¹ Cfr. Fernando Checa y José Miguel Morán, *El Barroco* (s/c: Istmo, 2001), 211-251.

⁴² Los fines de la imagen sagrada de acuerdo al *Decreto de las imágenes* postulado por el Concilio de Trento son excitar la devoción, despertar nuestra atención, o enternecer nuestra sensibilidad ante la representación corporal de los santos o de las imágenes evangélicas. Sin embargo, este decreto no supone una opción artística específica, ni siquiera plantea la posibilidad de que ésta se tuviera que formular posteriormente, sino que en ese sentido concede una plena libertad a los autores o comitentes.

⁴³ Fernando Checa y José Miguel Morán, *El Barroco*, 236-237.

caso del arte calvinista, y el uso, pocas veces casual, de elementos profundamente simbólicos como los colores, las frutas y las flores, susceptibles incluso de una verdadera paraliturgia⁴⁴. Para nosotros, las *vanitas* neerlandesas no solamente presentan características enigmáticas susceptibles de un desciframiento, sino que éste es uno de sus fundamentos formales, cuyo simbolismo está fuertemente relacionado con la religión pese a ser, en teoría, una imagen profana.

Asimismo, detectamos que Checa y Morán se sitúan en la misma línea del planteamiento de Maravall, cuando destacan que pocos temas son tan específicamente barrocos como el de la muerte, al decir que el sentido vital y terreno que había supuesto la civilización del Renacimiento y que había producido una renovación de la iconografía mortuoria gracias a la cual se suprimieron gran parte de los elementos macabros tan queridos por el arte de fines del medievo, se perdió a fines del siglo XVI y, para el siglo siguiente, las tibias, calaveras y esqueletos y, sobre todo, una nueva preocupación por la muerte, vuelven a hacer su aparición en la cultura europea. Así, desde comienzos del siglo XVII se produce en toda Europa una profunda renovación de la iconografía fúnebre que adquiere un carácter más directo e inmediato. “La polifacética cultura del barroco produce, con el elemento común de una *retórica del horror*, infinidad de imágenes de la muerte”⁴⁵. Pero la meditación acerca de la corporeidad y materialidad del cuerpo humano inanimado no es sólo pretexto para efusiones religiosas, sino igualmente laicas⁴⁶, y son una buena muestra de la mentalidad barroca, escindida entre el nacimiento de una idea moderna racional de la ciencia y un mundo donde lo patético es un elemento más de la cotidianidad, cuestión que nosotros vemos reflejada en los cuadros de *vanitas*.

Cabe señalar que estos teóricos hablan del auge de las *vanitas* como un género que se expandiría por Europa durante el siglo XVII, y que parece haber tenido en Francia su mejor representación. Se trata de verdaderos bodegones, cuyo aspecto inquietante proviene de la presencia de la calavera. Estas *vanitas* de fines del siglo XVI y del XVII —ya que en el XVIII desaparecen prácticamente— son la combinación de dos elementos, uno anecdótico, el retrato y la naturaleza muerta, y el otro simbólico, una imagen del tiempo que pasa y de la muerte. El sentido de lo macabro proviene, más que nada, de la inserción objetiva del cráneo en un contexto de naturaleza muerta, de forma que puede decirse que el género de la naturaleza muerta proclama simbólicamente la muerte de la naturaleza.

No obstante, nosotros estimamos al respecto que Checa y Morán se olvidan del origen neerlandés del subgénero pictórico de la *vanitas*, donde no aparece ser humano alguno retratado, como sí se da en el caso de las *vanitas* francesas, aunque estamos de acuerdo con ellos en sus apreciaciones acerca de su contenido e intencionalidad simbólica.

⁴⁴ Por paraliturgia entendemos la celebración de las palabras de Dios, sin que sea en especial una liturgia.

⁴⁵ *Ibid.* 246.

⁴⁶ Entendiéndose por laico quien profesa una determinada fe religiosa pero que no pertenece al clero.

Para estos autores, el sentimiento católico barroco ante la muerte insiste menos en las ideas naturalistas y en el distanciamiento objetivo del espectador que en los aspectos dramáticos del asunto, al contrario de las *vanitas* protestantes, mismas que no analizan, ya que, según ellos, estas pinturas están centradas exclusivamente en la objetividad de la representación, dado que el simbolismo pertenecería a la esfera de la religión, siendo que el protestantismo en general, y el calvinismo en particular, no aceptan las imágenes religiosas. Para estos teóricos, las *vanitas* del catolicismo son una *meditatio mortis* barroca, a medio camino entre el bodegón objetivo y realista y el sentido de lo macabro; son una reflexión acerca de la fugacidad y vanidad de las cosas terrenas, la exaltación retórica de la nada, que explica tantos aspectos de la cultura del barroco: el triunfo de la muerte sobre los saberes y las vanidades. Sin embargo, nosotros estimamos que los postulados que los autores señalan acerca de las *vanitas* católicas sobre la reflexión que propician este tipo de cuadros es aplicable también a las *vanitas* protestantes y, más aún, cuando fueron las pinturas realizadas en las Provincias Unidas las que pusieron el ejemplo para todas las demás, por lo que la especificación que hacen los autores al hablar únicamente de las *vanitas* católicas, refleja, para nosotros, su desconocimiento del arte neerlandés.

Por su parte, el historiador y filósofo alemán Andreas Prater en su escrito *El barroco* plantea que el barroco es la época que se extiende entre el Absolutismo y la Ilustración, y está considerado como el último gran estilo europeo. Ninguna otra época del arte europeo ha conocido tantas vicisitudes en relación con su definición científica, con la descripción de sus fenómenos, con su delimitación temporal y con el análisis del trasfondo histórico e intelectual. En los albores del siglo XIX se había extendido ya el sentido peyorativo de la palabra barroco, preparándose la transición del término que se emplea respectivamente para censurar, a un concepto que define el estilo de una época, evolución que se puede observar también en relación con otras épocas⁴⁷.

Serían entonces los artistas de finales del siglo XIX los que impusieron una apreciación positiva de este “estilo decadente”; los artistas de este periodo poseyeron cualidades pictóricas específicas por las que comenzaron a interesarse sobre todo los impresionistas. En la cultura barroca se encuentran frente a frente la alegría de vivir y una sensualidad distinguida, una espiritualidad religiosa y un riguroso ascetismo, una amplia variedad de formas y un rigorismo en las normas.

De acuerdo con Prater, la concepción que afirma la unidad cultural de una época que se extiende desde el prerrenacimiento del siglo XV hasta el neoclasicismo de finales del XVIII, encuentra argumentos a su favor precisamente en la historia del arte, pues éste presenta unas constantes generales, en cuanto contenidos y temas, que permiten reconocer su homogeneidad por encima de toda las diferencias morales y estéticas. De esta forma, existen unas carac-

⁴⁷ Cfr. Andreas Prater, “El barroco”, en Andreas Prater y Hermann Bauer, *La pintura del barroco*, trads. José y Antonio García Pelegrín (Portugal: Taschen, 1997), 10-13.

terísticas esenciales, unas constantes estilísticas que, según este autor, presentan las obras de arte generadas por una cultura y que la clasificarían como barroca.

Entre ellas, Prater destaca en primer lugar el principio del ilusionismo, de la ampliación fantástica del espacio, gracias a la cual la monumental decoración de paredes y techos parece trascender los límites de la arquitectura real y es capaz de operar una transición a los ámbitos celestes, es un *leitmotiv* adaptado desde el prerrenacimiento que alcanza su más alta perfección durante el barroco, acompañada de toda una conceptualización teórica. En segundo lugar, está la aparición de dioses y héroes clásicos en los cuadros, que no eran objeto de una veneración religiosa, neopagana, ni meras figuras decorativas, sino portadores del sentido mitológico que, relacionándolos con la actualidad del momento, elevaban toda acción que les era confiada a un plano superior de la realidad histórica y mítica. Otras constantes son, de acuerdo con Prater, en la pintura, el claroscuro y la utilización de colores primarios, con la dirección simultánea de rojo, amarillo y azul, de cuya mezcla proceden todos los demás. Como contraposición a este cosmos de color, el claroscuro, con sus polos extremos ausentes de color, el blanco y negro, modifica la paleta del pintor en innumerables posibilidades de refracción. Otra constante es, por último, el vocabulario alegórico y, en este mismo contexto, la pasión humanista por los mensajes criptográficos que, a su vez, se consideran la prueba de que todo tiene potencialmente un sentido, que es portador de mensajes ocultos que pueden descifrarse. En toda la serie de publicaciones, la glíptica del siglo xv, la simbología e iconología barrocas testimonian la convicción del parentesco esencial entre la palabra y la imagen, sobre el que se funda la creencia apasionada en una interpretada habilidad universal de todos los fenómenos naturales y artísticos⁴⁸.

A decir de este autor, la relación del barroco con esas constantes estilísticas es nueva y única, en la medida en que está marcada por un espíritu de síntesis desconocido hasta entonces y que ha encontrado su expresión más convincente en la obra de arte total barroca. La contradicción entre temporal y efímero, religioso y secular, tiene como objeto derogar la contradicción entre el instante y lo permanente, puesto que ninguna otra época ha sido tan consciente de vivir en un mundo efímero.

Tenemos que señalar nuestro desacuerdo con Prater en cuanto a las constantes culturales utilizadas para definir al barroco, ya que estimamos que no son aplicables a la obra de arte neerlandesa, por lo que la cultura de las Provincias Unidas no entraría, de acuerdo con este autor, dentro de la definición de la cultura del barroco europeo. Según nosotros, en esta región no encontramos arquitecturas ni decoraciones monumentales, aunque el ilusionismo sí está presente en las pinturas de naturaleza muerta en general y en particular en las *vanitas*; asimismo, la mitología clásica tampoco aparece, y la paleta de colores neerlandesa se basa, por sobre todas las cosas, en la realidad a representar, además de aportar ciertas tonalidades particulares ligadas a su contexto económico, como señalaremos más adelante. De igual forma,

⁴⁸ Cfr. Andreas Prater, "El barroco" 14-70.

el mensaje simbólico que contienen las obras de arte no es criptográfico, sino que puede ser leído por cualquier espectador y, en este caso, sí incluye la relación entre palabra e imagen no sólo emblemática, sino también de origen exclusivamente literario.

Sin embargo, en lo que se refiere a la síntesis dialéctica señalada por Prater, nosotros consideramos que está presente en la cultura neerlandesa por lo que, ahora sí, ésta entraría dentro de la definición del barroco de este teórico.

Cabe destacar que, para Prater, las diferencias específicas que fundamentan la autonomía del arte barroco frente a las épocas que le precedieron hacen referencia a la extraordinaria ampliación del campo temático. La pintura barroca presenta auténticas novedades, las cosas dignas de reproducirse en pintura no se limitan ya a la historia sacra y profana, al retrato y la alegoría; temas que se centran siempre en la figura humana, y concretamente en la figura humana exenta. El mundo de la imaginaria barroca abre nuevos campos, la apoteosis y el retrato de gobernantes, el paisaje y el cuadro de género o de costumbres y la naturaleza muerta, la caricatura y la anamorfosis⁴⁹ se dan en esta época. Todas estas representaciones tienen en común que, aunque parten de premisas antropocéntricas, como fruto de la mirada retrospectiva a las concepciones humanísticas del renacimiento, siempre van más allá. La aparición de la naturaleza adquiere una autonomía mucho más allá de la función decorativa para que aparezca en escena. El cuadro de género⁵⁰ supera los límites del individuo e individualidad de varios modos. La crítica de arte del siglo XIX acertó a verlo cuando lo denominó “retrato de sociedad”; este autor señala que los descubrimientos de los recientes historiadores del arte lo confirman cuando ponen al descubierto el contenido moral y universalista que se esconde tras las escenas de la vida diaria.

Lo mismo sucede con el género, tan popular, de la naturaleza muerta, en el que queda expresamente excluida toda participación humana y cuyo contenido, por regla general edificante, queda velado por un verdadero culto a los estímulos sensoriales⁵¹.

Para nosotros, si bien es cierta la primera parte de la afirmación de este autor al aplicarla al subgénero de la *vanitas*, estimamos que en este tipo de pinturas creadas en las Provincias Unidas existe un equilibrio entre el contenido simbólico y la representación sensorial de los objetos que la conforman; en otras palabras, el verdadero culto a los estímulos sensoriales es, a su vez, el propio contenido simbólico de los objetos que lo estimulan.

⁴⁹ Representación voluntariamente deformada, grotesca, de la realidad.

⁵⁰ Por pintura de género entendemos la pintura que retrataba al hombre común y su entorno, y comprende toda la temática de escenas de la vida corriente de una sociedad, sin hacer mención o referencia alguna a la pintura religiosa, mitológica o de historia, donde se plasman hombres o situaciones fuera de lo común.

De acuerdo a Andreas Prater, “pintura de género” es un término que se quiso utilizar de manera provisional para clasificar teóricamente los distintos temas representados al darse, de pronto, un exceso de tópicos tan diferentes, que iban desde las escenas de amor hasta la extracción dental, pero que finalmente quedó establecida como un género pictórico más dentro de la historia del arte. *Cfr. Ibid.* 87.

⁵¹ *Ibid.* 12.

Por otra parte, a decir de este autor, el proceso de “autonomización del cuadro”⁵², una de las evoluciones renacentistas de mayores consecuencias, se continúa durante el barroco con medios más radicales, ya que es a partir de este periodo que se da ampliamente lo que se designa acertadamente como pintura de gabinete: cuadros sin función de culto o propaganda, simples objetos para decorar o coleccionar y que se ejecutan sólo para esos fines.

Al respecto, pensamos que la cultura neerlandesa sí se inserta en la definición que realiza Prater para establecer los parámetros de lo que se puede considerar como cultura barroca, pues, para nosotros, la autonomización de la obra de arte surge precisamente en las Provincias Unidas, como podemos observar en los cuadros que allí se generan, en particular, las *vanitas*, que se hacen para el mercado, para decorar. Sin embargo, su función no se queda allí ya que, recordemos, toda obra neerlandesa tiene una intencionalidad de corte moralizante dada la mentalidad imperante.

Asimismo, estamos de acuerdo con este teórico cuando señala que, de todas las explicaciones utilizadas para proporcionar una interpretación histórica y cultural del barroco, existen dos que se han mantenido durante mayor tiempo y, sin duda, también con una relativa justificación. Una de ellas considera al barroco como el estilo de la Contrarreforma, explicación que no tendría nada que objetar, según Prater, siempre que no se ignoren las formas del barroco protestante y que no se considere a la Contrarreforma como el principio causante del estilo, sino que éste se vea tan sólo como un instrumento al servicio de la propaganda religiosa. Lo mismo puede decirse de la segunda teoría, ahora de cariz político, señala Prater, cuando se considera al barroco como perfecta expresión de la monarquía absoluta. También esta segunda equivalencia puede tenerse como válida, siempre que se sea consciente de que los primeros estados absolutistas no fueron los centros en los que se forjó el barroco en un inicio, pues, para este autor, Italia es la cuna del barroco. A lo anterior, nosotros añadimos que también habrá que tener en consideración que no todos los estados barrocos fueron o pretendieron ser monarquías absolutas, pues las Provincias Unidas conformaron la primera república barroca de Europa.

Para finalizar este subcapítulo en el que hemos tratado de establecer las particularidades que presenta la cultura barroca neerlandesa, respecto a los postulados teóricos generales sobre el barroco tenemos lo que señala el filósofo e historiador de arte Juan-Ramón Triadó Tur⁵³ acerca de la cultura barroca, que destaca que existen diversos aspectos que deben considerarse para comprender este periodo histórico y que éstos van desde las claves culturales, el ámbito geográfico, el contexto político, hasta los aspectos relativos a la praxis artística, su oferta y su demanda. Para este autor, la cultura de esta época es “un fiel reflejo de las características sociopolíticas del panorama europeo del momento”⁵⁴, y las claves culturales que definen al barroco son, por una parte, una cultura que se mueve entre dos polos: lo abierto

⁵² *Ibid.* 16.

⁵³ Cfr. Juan-Ramón Triadó Tur, *Historia del arte*, 599-677, y Juan-Ramón Triadó, “El espectáculo de las formas”, 17-40.

⁵⁴ Juan-Ramón Triadó Tur, *Historia del arte*, 599.

y lo cerrado, pues, si para algunos es una cultura evolutiva y de ruptura que acepta abiertamente los avances científicos y la racionalización filosófica del momento, para otros es una cultura cerrada, anclada en presupuestos ideológicos dogmáticos e inamovibles, por lo que “el racionalismo y el espíritu abierto e investigador coexistieron junto con la intransigencia”⁵⁵; mientras que, por otra, es una cultura dirigida y controlada por el poder fáctico, cualquiera que éste sea: religioso, político, o económico.

A decir de este autor, a menudo se ha hecho referencia al periodo barroco como la cultura del poder establecido, entendiendo este poder desde tres actitudes: la del promotor, la del censor y la del consumidor. Así, la monarquía, la Iglesia y la burguesía promocionan una cultura que les represente y justifique, al mismo tiempo que, en algunos casos, estos mismos poderes fácticos actúan para controlar las distintas manifestaciones artísticas con objeto de que sean afines a sus intereses, mientras que eran los mismos que demandaban dichas expresiones. Para nosotros, siguiendo la tesis de Triadó, la cultura barroca que se desarrolla en las Provincias Unidas se ubica en la clave de la apertura puesto que, debido a la tolerancia erasmiana y a la oposición calvinista, los neerlandeses están más dispuestos a aceptar y utilizar los avances científicos⁵⁶ y, fuera de censurar las imágenes religiosas, no existe restricción alguna en cuanto a la temática artística; mientras que observamos que el poder fáctico representativo es el económico, ya que son los propios burgueses quienes requieren las obras de arte, generándose así un mercado para las mismas, ya que éstas se ven como una mercancía más que entra al juego de la oferta y la demanda, y que ciertamente solicitan representaciones que confirmen y evidencien el poder alcanzado, sobre todo el económico.

En cuanto a la conflictividad presente en el periodo barroco⁵⁷, Triadó señala que se debe a que es una cultura compleja y contradictoria, lo cual no se refiere únicamente al cripticismo del mensaje⁵⁸ sino a que se mueve entre pares contrapuestos de conceptos⁵⁹, que el autor ha tratado de definir de la siguiente manera:

- didáctica y distante,
- participativa y represiva,
- popular y culta,
- crítica y sumisa,
- engañada y soñadora,
- realista y simbólica,
- lúdica y alienadora,

⁵⁵ *Ibid.* 602.

⁵⁶ En el caso particular del arte, los avances en cuanto a la ciencia de la óptica que se aplicaron en el desarrollo de la pintura.

⁵⁷ Conflictividad que señalan también los otros autores que incluimos en este subcapítulo.

⁵⁸ Ya presente desde mediados del siglo XVI, en el arte manierista.

⁵⁹ *Cf. Ibid.* 604-624, y Juan-Ramon Triadó, “El espectáculo de las formas”, 26-32.

- efímera y perenne,
- artificiosa y sencilla,
- escatológica y vital.

En relación con esta dialéctica conceptual, nosotros ubicamos que la cultura barroca que se desarrolló en las Provincias Unidas se mueve realmente hacia uno de los dos conceptos antitéticos, o en los dos polos al mismo tiempo, y no, como señala el autor, entre ambos a la vez.

Así encontramos que la neerlandesa es una cultura didáctica de corte racional⁶⁰ —y no emocional, que sería la consecuente con la normativa tridentina—, puesto que, para nosotros, ellos reflexionan acerca de sus representaciones culturales, ya que, dado su nivel de conocimientos⁶¹, son capaces de comprender y aprehender su intencionalidad simbólica por la vía de la razón y no de la sensibilidad; pues, como señala este autor en relación al público receptor de las *vanitas*: “En ocasiones, en la pintura se utilizan para dos tipos de espectadores: el popular y el culto; el primero se impresiona [...] el segundo los razona”⁶²; sin embargo, no puede calificarse de distante, puesto que, por ese mismo nivel cultural que habían alcanzado las Provincias Unidas, el mensaje artístico no era sólo para unos cuantos capaces de entenderlo, sino que era accesible, en términos generales, para la mentalidad neerlandesa de ese tiempo.

En cuanto al segundo par de conceptos, consideramos que la cultura neerlandesa del siglo XVII es participativa no sólo por lo que señala Triadó: “El didactismo de la cultura presupone la participación de los receptores, a los que se les instruye a través de unos mensajes”⁶³, sino porque involucra a todos sus habitantes, no sólo como receptores, puesto que todos podían tomar parte en ella, incluso como emisores, al crearla o comprarla, ya que era asequible para su nivel de ingreso, como era el caso del mercado del arte pictórico o textual, mismo que se editaba en su propia lengua; mientras que, para nosotros, no entra dentro del concepto de represiva, puesto que no había ningún poder fáctico que limitara de alguna forma su acceso, como nos señala Triadó al decir que esta participación está perfectamente controlada pues aparta al pueblo de aquello que le puede desviar del recto acatamiento de las normas institucionales⁶⁴; antes al contrario, el poder económico, que en este caso era el poder dominante, deseaba que toda la población se sintiera orgullosa de sus logros y méritos como nación que había desafiado al poder español, mismos que buscan reflejar en su cultura.

⁶⁰ Para nosotros, este carácter racional se deriva de la propia conformación de la mentalidad neerlandesa que analizamos en el primer capítulo de esta investigación.

⁶¹ Como se señaló en el capítulo anterior, la mayoría de la población sabía leer y escribir, siendo una de las regiones más adelantadas de Europa al respecto.

⁶² Juan-Ramon Triadó, “El espectáculo de las formas”, 26.

⁶³ Juan-Ramón Triadó Tur, coord., *Historia del arte*, 607.

⁶⁴ *Cfr. Ibid.* 609-610.

En lo que se refiere a la dialéctica entre cultura popular y culta, nosotros encontramos que la cultura neerlandesa es eminentemente popular y culta a la vez, no sólo por la facilidad de asimilación del mensaje, de recepción, como diría Triadó⁶⁵ para calificarla de popular, sino que apelaba al mismo tiempo a la cultura de sus receptores, por lo que no podemos decir que se mueva entre estos conceptos, sino que se verifican ambos al mismo tiempo. Así, la cultura barroca neerlandesa cumple con la difusión de formas, ideas y conceptos, lo que la haría popular según este autor, al mismo tiempo que culta, por apelar a la propia conformación mental de los habitantes de las Provincias Unidas.

A su vez, según nosotros, el par dialéctico crítica y sumisa no aplica a la cultura neerlandesa, pues las distintas manifestaciones culturales generadas durante el siglo XVII no critican al sistema ni son utilizadas para “someter” a los espectadores, sino que, como mencionamos anteriormente, refuerzan su propia mentalidad, al hacerlos sentirse orgullosos de sus logros o conscientes de sus alcances.

Por otra parte, en lo que respecta a los conceptos de desengañada y soñadora, estimamos que la cultura neerlandesa nuevamente se ubica en un solo concepto y refleja el primero dado el espíritu general de la época, esa conciencia pesimista que busca en la religión el sentido de vida “haciendo de la salvación eterna un modo de vida”⁶⁶, dada la orientación calvinista que adquirieron, pero no así el segundo, pues por su misma mentalidad no se permiten soñar quimeras que cambien sus circunstancias, sino que están aterrizados en la realidad que les toca vivir, misma a la que se enfrentan con todas sus capacidades, lo que les hace ser conscientes de que pueden alcanzar sus propósitos y no sólo soñarlos. Dentro del arte, la idealización del modelo real, característica barroca a la que alude Triadó⁶⁷, no aplica en el caso de la pintura neerlandesa puesto que ellos describen minuciosamente los objetos representados, sin idealizarlos o perfeccionarlos en ningún aspecto.

En cuanto a lo que se refiere a que la barroca era una cultura realista y simbólica, consideramos que ambos conceptos conviven unívocamente en la cultura neerlandesa, no es que ésta se mueva entre lo realista y lo simbólico, como destaca Triadó: “Uno de los debates más apasionantes [...] es la confrontación entre los defensores de un realismo [...] frente a los que defienden la tesis del simbolismo”⁶⁸, sino que ambos conceptos están presentes al mismo tiempo; y ejemplo de ello lo tenemos particularmente en el arte, donde, en términos generales, toda manifestación cultural contiene un mensaje para sus receptores, como podemos ver en los cuadros de *vanitas*, donde observamos una representación, forma, realista, con un contenido, fondo, simbólico.

Respecto a los conceptos lúdica y alienadora, estimamos que no aplica en el caso de la cultura neerlandesa de la época barroca, puesto que, como vimos al analizar su historia, el

⁶⁵ Cfr. *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibid.* 614.

⁶⁷ Cfr. *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibid.* 615.

erasmismo primero y el calvinismo después no fomentaban la fiesta que podía hacer perder la ecuanimidad⁶⁹, aunque sí el disfrute mesurado de los placeres cotidianos.

Cuando Triadó señala que la cultura barroca se mueve entre lo efímero y lo perenne, nosotros observamos que la mentalidad neerlandesa tiene ambos conceptos arraigados en el propio sentido de la vida, dadas las enseñanzas recibidas, y es anterior al concepto del devenir desarrollado por la cultura barroca; así, ésta no le viene a sorprender con tal concepto pues para ellos queda claro que la vida misma, y todo lo que se relaciona con ella, es temporal, y que lo único perenne es la trascendencia eterna. Concordamos con este autor cuando señala:

En la plástica, lo efímero tiene dos acepciones. La primera se refiere a la misma estructura compositiva de las obras, que buscan la plasmación del devenir por encima de lo perenne. A nivel de sintaxis plástica, se busca la continuidad espacial, la captación de un instante en su momento justo, pero cuya acción presupone un antes y un después⁷⁰.

Pues las pinturas de *vanitas* plasman simbólicamente ambos conceptos al mismo tiempo, al mostrar el devenir existencial del hombre: en un momento está gustando, disfrutando, de los placeres de la vida, con moderación y sencillez, cuando le llega el fin; estos cuadros reflejan el instante justo de la llegada intempestiva de la muerte a interrumpir la vida, haciendo referencia así a su propia mentalidad, pues sabe que debe estar preparado en todo momento pues lo que verdaderamente cuenta es la vida eterna a la que accede a través de la muerte, y que es a la que se ha hecho acreedor de acuerdo a su actuación en esta vida: la gloria o el infierno, ya que todo lo demás, incluido su propio cuerpo, es efímero y fugaz.

Pasamos ahora a analizar los conceptos artificiosa y sencilla; Triadó mismo señala que si bien en varias partes de Europa la cultura barroca se desarrolló bajo este par dialéctico, pues el poder fáctico procura impresionar a la vez que mandar un mensaje claro y sencillo, en ciertas regiones, “La sencillez, sinónimo de racionalización ocupará una parte de la cronología y la geografía del siglo XVII”⁷¹ y, como mencionamos anteriormente, la cultura neerlandesa se decantó por la racionalidad, que le habla de ejercer la virtud de la humildad.

Por último, en cuanto al par dialéctico escatológica y vital, encontramos que se desarrolla a la vez en la cultura neerlandesa, pues, si bien en las Provincias Unidas la idea de la muerte y del más allá habían movido su cultura antes del siglo XVII, concordamos con Triadó cuando señala que en la cultura barroca también existe “un fuerte vitalismo basado en lo

⁶⁹ La fiesta y las diversiones fueron utilizadas en algunas regiones donde los poderes fácticos procuraban adormecer la conciencia de la población a través de éstas para que no se levantaran contra ellos, haciéndoles creer que todos participaban del mismo regocijo, al mismo tiempo que servían de válvula de escape frente a las condiciones laborales que vivían cotidianamente.

⁷⁰ *Ibid.* 619.

⁷¹ *Ibid.* 620.

sensorial”⁷², ya que la conciencia de la fugacidad de la vida hace que se aprecien sobremane-
ra las cosas temporales y fútiles, situación que podemos ver reflejada en el arte neerlandés del
periodo, pues muestran objetos magníficos, placenteros a los sentidos junto con la idea de su
propia temporalidad; así, durante el barroco la muerte es la compañera de la vida.

De esta manera, podemos afirmar que, si bien la cultura neerlandesa del XVII presenta
características comunes que evidencian el espíritu de la época del periodo conceptualizado
como barroco europeo por los distintos expertos en el tema analizados en las páginas ante-
riores, también muestra rasgos peculiares que la distinguen a su vez de la del resto de Euro-
pa; lo que para nosotros se debe a la mentalidad particular que poseen y que podemos ver re-
flejada en sus manifestaciones culturales, como las *vanitas* pictóricas que crearon y
adquirieron para su disfrute, pero también y, sobre todo, para la reflexión sobre el sentido de
la vida, a partir de la cual pueden actuar en consecuencia.

II.2. Las peculiaridades del estilo barroco en el arte de las Provincias Unidas

Docere, movere et delectare.

CICERÓN

Una vez delineadas las características generales de la cultura barroca y las especificidades que
encontramos en el caso de la de las Provincias Unidas, vamos a presentar el estilo⁷³ que se ge-
nera en este territorio, que si bien es derivado de esta cultura, por lo que es denominado de
igual manera, también estimamos que refleja de manera particular las cualidades que los di-
versos teóricos e historiadores de arte le han asignado; es decir, muestra la mentalidad de los
artistas y el público neerlandés del siglo XVII y, por ende, podemos apreciarlas también en la
pintura de *vanitas*.

Procedemos entonces a enunciar las generalidades que presenta el estilo barroco, para, de
nuevo, encontrar aquellas que se presentan de manera diferenciada en el arte neerlandés del
XVII.

Al igual que la cultura, definir unívocamente al estilo barroco resulta complicado dado el
carácter complejo de su lenguaje representacional. El arte del siglo XVII, heredero de la crí-
tica manierista hacia el modelo clásico renacentista, aparece como un fenómeno plural en
una Europa que, como ya mencionamos, ha dejado de ser unitaria por las mismas crisis por
las que estaba atravesando.

⁷² *Ibid.* 622.

⁷³ Por estilo entendemos el carácter propio de una obra de arte; la manera, el orden y la forma en la que están ar-
ticulados sus elementos componentes, y que le imprimen unas características particulares que las hacen diferen-
ciarse de otras obras, pese a que puedan tratar los mismos temas.

Podemos comenzar diciendo que, en términos generales, en todo el arte europeo observamos que a los parámetros del estilo renacentista se le añade el contexto cultural que ahora vive el hombre de fines del siglo XVI y del XVII, y todo ello se ve reflejado en sus distintas manifestaciones: al clasicismo se le suma la luz, el color, el movimiento, la variedad, la acción, en una palabra, el efecto sobre el espectador, la obra de arte como representación del teatro del mundo.

Se pasa entonces del arte del ser al arte del parecer; se busca incidir en el público, transmitirle un mensaje a través de la obra de arte, que vaya ahora de los sentidos a la razón para, a su vez, moverlo a actuar, a participar de la obra que es su vida misma. Estas características del estilo barroco también las encontramos efectivamente en las pinturas de *vanitas* neerlandesas, al invitarle a actuar acorde al sentido de vida elegido. De esta forma, el estilo no escapa a la dialéctica que presenta la cultura de la que emana: frente a la ostentación material está la seriedad de la fe; frente al disfrute de los sentidos está la conciencia de la inevitabilidad de la muerte. El arte barroco se dirige siempre a los sentidos del espectador, su ilusionismo, verismo⁷⁴ y dinamismo pretenden impresionar, convencer, provocar, finalmente, su conciencia y su manera de actuar en la vida.

Si bien podemos observar que, en general, dentro del estilo barroco se pretenden llenar todos los espacios, el llamado “horror vacui”⁷⁵; también vemos que el arte adquiere valores táctiles, corpóreos, que impresionen la retina del espectador y confundan su razón. Para nosotros, lo anterior refleja el estado de ánimo que imperaba en el espíritu de los hombres por esas crisis en las que estaban inmersos, el desconcierto que experimentan al sentir que lo que había fundamentado su existencia se torna inestable, inconsistente, por lo que lo real es sustituido por lo verosímil, y lo estático por el movimiento, por un equilibrio dinámico. Lo anterior se encuentra presente también en el barroco neerlandés, donde vemos que se busca representar escenas verosímiles en las que se refleja el movimiento al captar un instante de la acción, como las vanidades a medio disfrutar que observamos en los cuadros de *vanitas*.

Por su parte, la perspectiva, descubierta en el Renacimiento, y utilizada para dar la sensación de realidad, ahora “se complica hasta los límites de la ilusión.”⁷⁶, como nos dice el historiador de arte Marcello Fagiolo, mientras que el manejo de la luz adopta diversas modalidades de representación a fin de expresar y transmitir sensaciones y sentimientos que

⁷⁴ Por verismo entendemos el simulacro de hacer parecer verdad aquello que se comunica, asignándole mayores grados de certeza a aquello cuya relación de semejanza con lo que es considerado como mundo real es mayor. Para la escuela parisina de semiótica, el simulacro de hacer parecer verdad no busca su adecuación en el referente sino la adhesión del destinatario; al respecto Cfr. Fiorella Serrador Mena, *La recuperación subjetiva de la razón*, 178.

⁷⁵ Este término se le atribuye al crítico e historiador del arte Mario Praz, quien lo utilizó para conceptualizar, dentro de la estética y la historia del arte, la obsesión por llenar los espacios disponibles de manera agobiante, profusa y recargada. Cfr. Diego de Ybarra, “Reflexiones de un diletante”, 14 de noviembre de 2013, disponible en *El Semanario* <http://el.semanario.com/2348/horror-vacui/>, consultado el 15 de enero de 2014.

⁷⁶ Marcello Fagiolo, “Introducción” en Juan-Ramón Triadó Tur y Rosa Martínez, coords., *Historia del arte*, 1542.

provoquen en el espectador la reflexión al contemplar objetos que se confunden con la realidad misma, tal como vemos en el caso del arte producido por las Provincias Unidas. El estilo barroco busca la armonía de las figuras representadas, no sólo en sí mismas, teniendo como base la escala antropomórfica, sino a través de una composición de conjunto, donde ninguna de ellas destaque por encima de las demás o pueda separarse y observarse individualmente.

Así, nosotros vemos que los objetos representados en las *vanitas* se distinguen entre sí aunque están colocados de tal forma que no pueden separarse del conjunto sin causar un desequilibrio en la obra.

También durante este periodo estilístico conviven el idealismo y el realismo en las manifestaciones artísticas, dado que, como señala Fagiolo, en ambas “la poética aristotélica de la mimesis está integrada, por un lado, por la dialéctica entre simulación y disimulación y, por otro, por una búsqueda realista”⁷⁷; al respecto, podemos señalar que los neerlandeses del Barroco se decantaban por el realismo, forma representativa preferida desde los tiempos del arte renacentista, y que es patente en las *vanitas*, pues lo que pretenden es retratar su realidad, la que han ido construyendo con base en decisiones racionales, y de la cual se sienten orgullosos.

Las obras de arte clasificadas dentro de este estilo pueden tender tanto a la exuberancia representacional como atenerse a una severa sencillez. En general, da igual el empleo de uno u otro aspecto pues, para aparecer como barroca, la obra de arte no requiere más que una condición: la extremosidad, que es uno de los recursos barrocos de acción psicológica sobre el público, para sorprenderlo, impresionarlo. “Ni exuberante ni sencillo por sí, sino, en cualquier caso, una u otra cosa, por razón de extremosidad, por exageración”⁷⁸. En el caso de las *vanitas* neerlandesas, podemos observar como los artistas tienden hacia la sencillez representativa a la vez que a la profusión significativa: pocos objetos para que el público no se distraiga con ellos pero que, a la vez, contienen una profusa carga simbólica que los invite a reflexionar. Algunos autores, como José Antonio Maravall, incluyen dentro de este recurso a la monocromía, pues la interpretan como el extremo de la sencillez colorística⁷⁹; sin embargo, nosotros estimamos que la monocromía utilizada por los artistas de las Provincias Unidas no busca cumplir este aspecto sino que más bien tiene un fundamento económico y no estilístico, como veremos más adelante en este capítulo.

El artista barroco pretende que nos sintamos admirados, conmovidos, por los casos de violenta tensión que refleja en su obra y que es captada del propio entorno biocultural en el que viven. Entre ellos podemos encontrar la idea de la muerte y trascendencia espiritual, donde nosotros ubicamos a las *vanitas* pictóricas neerlandesas. Esta tensión vida-muerte de

⁷⁷ Marcello Fagiolo, “Introducción”, 1545.

⁷⁸ José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, 427.

⁷⁹ Cfr. *Ibid.* 427-429.

la experiencia humana también explicaría el papel de la antítesis, reflejo de la cultura del momento, en la que nosotros podemos ubicar la contraposición temporal/trascendente, placer/nada, efímero/eterno, que muestra el arte neerlandés.

Por otra parte, otro elemento de tensión compositiva dentro del estilo barroco es la práctica de lo inacabado⁸⁰, que es un procedimiento de suspensión en la que se espera que el ojo contemplador acabe por poner lo que falta, de acuerdo a su propia experiencia, por lo que las manchas o borrones de pinceladas distantes son en cierta medida una anamorfosis, imagen que reclama ser recompuesta por el espectador, estando entonces ante un procedimiento a través del cual el arte pretende que la representación de lo inacabado lleve a la intervención activa del público y al contagio de la acción psicológica que el significado de la obra tiene sobre éste; esa es la cuestión: mover al espectador.

Sin embargo, a nuestro modo de comprender, la pretensión fáctica de lo inacabado no está presente en el arte neerlandés ya que los artistas procuran lograr una representación mimética de la realidad, pues, como ya hemos señalado, dentro de las Provincias Unidas el arte es adquirido como una mercancía más, por lo que el poder lo detenta el comprador, el burgués que, con sus gustos, va determinando los asuntos representados, en los que, al final, pretende ver reflejada su propia importancia y el alcance de su intervención en la propia historia de su territorio. Por ello estimamos que la intencionalidad compositiva del arte neerlandés no es que lo inacabado sea el motor del movimiento, sino que, por el contrario, el detalle interpretativo que lo caracteriza sea el que mueva racionalmente al espectador para hacerlo consciente de su propia valía, capacidad intelectual, mentalidad y creencias.

Una técnica estilística característica del arte barroco que encontramos también en el arte de las Provincias Unidas de este periodo es la suspensión, siguiendo los más diversos medios, para provocar que, tras ese momento de detención provisional, se mueva con más eficacia el ánimo, empujado por las fuerzas retenidas, concentradas. Esta técnica se relaciona con la utilización de los recursos de lo movable y cambiante, de los equilibrios inestables, de lo extraño y raro, de lo difícil, de lo nuevo y antes no visto, que, para nosotros, al final, es reflejo de ese desequilibrio vital en el que se encuentran inmersos los hombres de ese siglo, incluidos los neerlandeses. De esta manera encontramos que las obras artísticas que se generan en esta

⁸⁰ Dentro de la Historia del arte, se ha definido al estilo barroco como el arte de lo inacabado, variable, movido, inestable, que, finalmente, es adecuado para captar al hombre y la vida de esa cultura. Lo anterior podría explicarse ya que es en esta época cuando el ser humano se concientiza de que no es un ser hecho, sino un ser haciéndose continuamente a lo largo de su vida en este mundo. El hombre del Barroco comprende que toda realidad posee esa condición de no estar hecha, de no haberse terminado, lo que facilita, sin duda, comprender ese nuevo gusto barroco por lo inacabado. Si cuando contempla un cuadro, tiene que colaborar en acabar la obra —o cuando menos, su propia vivencia de esa obra—, de la misma manera, el hombre —que es el hombre singular, individual— entiende entonces que tiene que ir haciéndose, acabándose a sí mismo. Para nosotros eso también es indicativo de que, para conocer al otro, el hombre barroco tiene primero que conocerse a sí mismo, de responsabilizarse consigo mismo, para entonces proceder a la elección de sí mismo, de su vida; el hombre tiene así que ver con su destino, tanto immanente como trascendente, de ahí el surgimiento de la pintura de *vanitas*, que refleja, simboliza, dicha elección.

región representan esa suspensión momentánea del flujo de la vida en todas sus manifestaciones, aún las más simples o inocuas.

Para lograr esta suspensión, los artistas del Barroco procuran manejar hábilmente el uso de la luz como recurso, lo que los lleva a servirse de lo ocular y del uso del claroscuro pictórico. Al respecto, cabe destacar el manejo de la luz por parte de los artistas neerlandeses, elemento indispensable para provocar la reflexión del espectador, y cuyo manejo está indisolublemente asociado a la verosimilitud intencional de la representación. Así, la luz es el medio expresivo del que prevalentemente se vale el artista de la época barroca, ya que es en ese terreno donde los logros del artificio son mayores, lo cual, estimamos, es correlativo al desarrollo de la ciencia óptica, por lo que un juego semejante de luces va unido a los aspectos básicos de la cosmovisión barroca. En un mundo cambiante, vario, reformable, el gusto por las alteraciones y por las metamorfosis se satisface en los juegos lumínicos y oculares. Para nosotros, el desarrollo de la óptica se ve reflejado en el carácter descriptivo de la pintura neerlandesa del siglo XVII (figura 11), no tanto por el uso del claroscuro pictórico sino por la precisión lineal, que raya en el fotorrealismo, con la que se plasman los objetos en los distintos cuadros, incluidos los de *vanitas*, gracias al desarrollo de diversas técnicas y herramientas ópticas.



FIGURA 11. Pieter Claesz, *Vanitas Still Life with Violin and Glass ball*, 1628, óleo/tabla, 36 x 59 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, Alemania.

A este aspecto de la experiencia física de la vista, el arte barroco añade lo que podemos llamar el de la apariencia psicológica: los ojos son los más directos y eficaces medios de que podemos valernos en materia de efectos, por lo que para poner en movimiento el ánimo, como

ya vimos que el barroco pretende, nada comparable en eficacia que entrar al espectador por los ojos. Por eso los hombres del Barroco saben que la visión directa de las cosas importa sobremanera. De ella depende que se enciendan movimientos de aflicción, de atención, de entrega. La presencia visual directa o simbólica de la intención temática tiene una fuerza incomparable.

Desde nuestro punto de vista, ésa es la eficacia visual del estilo barroco neerlandés. A lo ya escuchado, sabido, leído, espiritual, literaria y filosóficamente hablando se añade la representación visual del asunto a tratar, como sería la fugacidad de la vida, con la consiguiente reflexión acerca de cómo se ha vivido ésta, y la intempestiva llegada de la muerte en las representaciones pictóricas de las *vanitas*: “es la utilización de las artes plásticas a efectos de enseñanza”⁸¹, nos dice Maravall, pues aquí es donde recae el predominio de la pintura sobre las demás artes para educar, moralizar, mover, al espectador; ya que la visión afecta los resortes del ánimo por encima de las demás expresiones artísticas, pues, para el hombre, en especial durante el Barroco, los medios visuales como la pintura impresionan directamente y más que ninguna otra manifestación artística.

Dado que para la gente del Barroco la pintura es un medio especialmente apto para dar cuenta de las experiencias de lo real humano, de lo vivo, es entendible que, pese a todo el simbolismo estético que se conserva en el pensamiento de la época, se abra paso a un tratamiento de temas nuevos y una nueva manera de afrontarlos. El estilo barroco busca darlos a conocer como un testimonio de lo real, una manera de aferrarse al mundo a pesar de las crisis que se están enfrentando. Por eso se lleva a cabo una entrega apasionada en la búsqueda de los aspectos de lo real que singularmente se da en la vida cotidiana. Lo anterior lo vemos particularmente manifestado en el estilo barroco neerlandés, ya que estos artistas basaron sus producciones en la copia fiel de la naturaleza, en la fijación de una realidad tangible, su realidad, pues lo que ellos desean es convertirse a sí mismos y a su entorno en protagonistas de sus cuadros. Lo anterior podemos verificarlo por el surgimiento, en las Provincias Unidas, del género pictórico de la naturaleza muerta y su subgénero específico: los cuadros de *vanitas*, en donde podemos observar el triunfo de lo cotidiano, de los bienes a los que tienen acceso mediante el comercio que, finalmente, para nosotros es el triunfo del habitante burgués sobre la monarquía y la aristocracia españolas.

Sin embargo, queremos destacar que, desde nuestra perspectiva, la contorsión de las figuras⁸², considerada como otro elemento característico del estilo barroco, no está presente en

⁸¹ *Ibid.* 506.

⁸² Sin duda la preparación para ello le vino seguramente a los hombres del Barroco de su propia posición violentada, sujeta a deformante presión, en el seno de la sociedad de la época. Desde este nivel es que se pudo adquirir conciencia de lo contorsionado, de lo retorcido. Se aprendió que lo real era más complejo que lo que la herencia intelectual recibida, vía el humanismo, les quería hacer creer. Y de esa manera fue posible advertir que contemplando las cosas aún en reposo se llegaba a conseguir una visión convulsionada de la realidad, de lo cual deriva también la búsqueda representacional del movimiento.

el estilo barroco neerlandés; pues, si bien las Provincias Unidas también experimentaron diversas crisis, lo que los artistas pretenden captar es un instante del movimiento real, sin contorsionarlo plásticamente; y, en el caso de las *vanitas*, lo que observamos en los objetos representados es su situación verídica, el movimiento efectivo de los objetos, ya sea cuando éstos están asentados o su situación al momento en el que éstos se dejan o caen, sea por la intempestiva llegada de la muerte, sea por una acción voluntaria del hombre.

De esta forma, hemos visto como las diversas características que presenta el estilo barroco neerlandés, sin desvincularlas de lo que en general se considera definitorio del arte barroco, nos conducen a reflexionar que durante ese tiempo se pretendió que la pintura fuera útil para ‘mover’ el ánimo del espectador; por lo tanto, estimamos que las *vanitas* cumplen su cometido barroco pues ayudan a concientizar al hombre sobre su fin trascendente, al hacerle reflexionar acerca de la utilidad de las tentadoras temporalidades de la vida, frente a la elección de la vida eterna.

II.2.1. Heinrich Wölfflin y Arnold Hauser: dos posturas teóricas del estilo barroco frente a frente en el caso de las *vanitas* neerlandesas

No podemos dejar este apartado sobre el estilo barroco sin analizar lo que dos de los más reconocidos teóricos del tema tienen que decir al respecto, dejando asentado que nosotros coincidimos más con la postura de A. Hauser, autor que tomamos como fundamento teórico para toda nuestra investigación, como ya mencionamos en el primer capítulo, pues encontramos inconsistencias en la teoría que plantea H. Wölfflin⁸³ cuando la aplicamos al barroco neerlandés, específicamente a las *vanitas*, que son nuestro tema de estudio.

Para sostener las peculiaridades que encontramos acerca del estilo barroco neerlandés reflejado en las *vanitas* pictóricas seguimos la teoría estilística planteada por el historiador de arte Arnold Hauser⁸⁴. Este autor señala que todo en la historia es obra de los individuos, pero los individuos se encuentran siempre temporal y espacialmente en una situación específica y, por ende, su comportamiento es el resultado, tanto de sus facultades como de este contexto. De esta manera, para Hauser el estilo es el concepto fundamental y central en la historia del arte y el criterio más elemental al respecto es la coincidencia de un cierto número de rasgos artísticos decisivos en las obras de una cultura delimitada en espacio y en tiempo. Por estilo hay que entender algo general, separable de los artistas y las obras de arte particulares. El estilo no es otra cosa sino el resultado de toda una serie de realizaciones individuales conscientes y dirigidas a un fin⁸⁵, como sería el caso de las *vanitas*.

⁸³ Cfr. Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*.

⁸⁴ Cfr. Arnold Hauser, *Introducción a la historia del arte*.

⁸⁵ *Ibid.* 271-361.

Así, las obras de arte singulares nunca representan plenamente un estilo; el estilo no representa nunca una exigencia, ninguna idea que haya que realizar, ningún cometido a resolver, pero sí un criterio medio que hay que tener presente para mantener la distancia adecuada respecto al ejemplo concreto susceptible de analizar. Es a partir de este planteamiento hauseriano que nosotros analizamos los cuadros de *vanitas* neerlandesas que, si bien corresponden al estilo barroco, presentan características particulares que las hacen ser únicas dentro de este subgénero pictórico de la naturaleza muerta, mismas que, pensamos, tienen una vinculación con las ideas que planteamos referentes al contexto particular neerlandés y, por ende, a su mentalidad.

Para nosotros, la explicación de las modificaciones estilísticas, como es el caso de la inclusión de un cráneo humano dentro de una pintura de naturaleza muerta, como en las *vanitas*, es eminentemente sociológica o psicológica, es decir, refleja una conformación mental particular, por lo que pretendemos hacer más que un mero análisis formal de su material, para poner en relación lo peculiar del arte, su forma de representación, con las disposiciones anímicas y tendencias colectivas que presenta la cultura en la que surge, ya discutidas en el primer capítulo de esta investigación. Así, para Hauser, “si se quiere comprender efectivamente el fenómeno de los cambios de estilo, la historia del arte no puede evitar el salto de la obra de arte en sí a la realidad abierta y transartística”⁸⁶.

Encontramos entonces que el simbolismo de las *vanitas* neerlandesas es claro tanto para sus creadores como para sus compradores; es decir, expresan la mentalidad prevaleciente en los habitantes de las Provincias Unidas del siglo XVII, pues las obras de arte, como señala Hauser, como construcciones culturales, son construcciones sociales, vehículos de comprensión recíproca entre los miembros de una sociedad y, como tal, son siempre interpretables por esos mismos seres sociales, pues la obra de arte es expresión de sus mismos intereses, y una respuesta, positiva o negativa, a los mismos cuestionamientos e interrogantes que esa sociedad se está planteando en un momento y un espacio determinados.

Por ello, pese al aparente exceso y desorden del arte barroco, que también es observable en las *vanitas* pictóricas, no podemos olvidar que bajo éstos se encontraba una determinada estructura retórica; pueden utilizarse los recursos de la estimulación afectiva, de la provocación y del extrañamiento pero siempre con la intención de influir en el comportamiento del ser humano. Cabe señalar que la escenificación consciente del arte presupone un concepto intelectual⁸⁷ muy meditado y sustentado en la cultura y la mentalidad del momento.

De esta manera, nosotros pensamos que, si bien los grandes programas iconológicos característicos del estilo barroco están fuera del arte neerlandés⁸⁸, debido a la ausencia de gran-

⁸⁶ *Ibid.* 3 37.

⁸⁷ Conocido como *concettismo*, que consiste en la transformación de una idea a través de diversos campos, como vía del objeto a su significación metafórica el cual es un elemento constitutivo de la obra de arte barroca.

⁸⁸ A excepción del Palacio Real de La Haya, mandado a decorar por Amalia van Solms, esposa de Federico Enrique de Orange, con una alegoría del triunfo dedicada a su difunto marido.

des patronos, lo que hizo que la pintura fuera la manifestación artística preferida en las Provincias Unidas, pues era un arte desde y para la burguesía, esto no implica que no hubiera una retórica sustantiva de la obra, que estaba basada en *concelli* fundamentados en la mentalidad neerlandesa, y para muestra tenemos que uno de los grandes *concelli* barrocos fueron las cuatro postrimerías: muerte, juicio, infierno y gloria, cuya representación e interpretación se extendió por toda la época barroca, siendo también utilizado por los artistas neerlandeses en las pinturas de *vanitas*, aunque con un significado más profundo y peculiar para los neerlandeses.

Una vez planteada la postura hauseriana, que, reafirmamos, desde nuestro punto de vista sustenta lo que estamos planteando sobre los cuadros de *vanitas* neerlandeses, pasamos ahora al análisis del estilo barroco de acuerdo al crítico e historiador de arte Heinrich Wölfflin⁸⁹, quien afirma que el estilo es: “expresión de una época y de una sentimentalidad nacional como expresión de un temperamento nacional”⁹⁰. Para este autor lo que importa al momento de estudiar el estilo artístico es el modo de representación como tal. Todo artista se halla con determinadas posibilidades “ópticas”, determinados modos de ver, a los que se encuentra vinculado. No todo es posible en todos los tiempos. La capacidad de ver tiene también su historia, y el descubrimiento de esos “estratos ópticos” ha de considerarse como la tarea más elemental de la Historia del arte⁹¹.

Las dos maneras de ver que propone Wölfflin, la clásica y la barroca⁹², representan dos distintas concepciones del mundo que lo enfocan entonces de diferente manera, según su gusto e interés, y que son igualmente aptas para dar una imagen completa de lo visible. Son dos actitudes ante el mundo totalmente opuestas: en una se prefiere lo firme y lo preciso, lo permanente, mensurable y limitado, las cosas por sí mismas; mientras que en la otra se da preferencia al fenómeno cambiante, al movimiento y a la forma en función, las cosas dentro de su conexión.

Según este autor, se descubre en la historia del estilo un sustrato de conceptos que se refieren a la representación como tal, y puede hacerse una historia evolutiva de la visualidad occidental en la cual las diferencias de los caracteres individuales y nacionales ya no tendrían tanta importancia⁹³.

Cabe destacar que este autor es el primero del siglo XIX que rehabilita al arte barroco cuando dice que “El arte barroco no es ni una decadencia ni una superación del clásico: es, hablando de un modo general, otro arte”⁹⁴.

⁸⁹ Cf. Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*.

⁹⁰ Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales...*, 27.

⁹¹ Cf. *Ibid.* 28.

⁹² H. Wölfflin (1864-1945) utilizó para su estudio precisamente obras artísticas correspondientes al periodo renacentista y al barroco, de allí que sus dos maneras de ver las llamara de ese modo; sin embargo, según él, éstas pueden aplicarse a cualquier periodo de la historia del arte.

⁹³ Arnold Hauser, historiador de la corriente sociológica del arte como hemos mencionado, llama a esto la historia del arte sin nombres.

⁹⁴ *Ibid.* 32.

Para Wölfflin, la evolución de un estilo de arte al otro se puede condensar en cinco pares de conceptos o categorías de visión, las cuales se condicionan unas a otras hasta cierto punto; así, son cinco distintas visiones de una misma cosa. Para el autor, cualquier obra de arte presenta los puntos de vista correspondientes a un estilo de visión determinado, ya sea clásico o barroco, como él los ha denominado. Según este crítico, el cambio en el hábito de ver y comprender el mundo se refleja en la historia del arte al pasar de una representación visual clásica a una barroca.

Para la intuición clásica o lineal, lo esencial radica en la forma sólida y permanente, la cual se indicará con gran precisión y claridad absoluta; mientras que para la intuición pictórica o barroca el atractivo y la garantía de vida radican en el movimiento y en la mera apariencia. La evolución de lo lineal a lo pictórico significa el avance desde la comprensión táctil de las cosas que hay en el espacio, a una intuición que aprendió a confiar en la mera impresión de los ojos; o dicho de otra manera: la renuncia a lo palpable en aras de la simple apariencia óptica⁹⁵. Cabe preguntarse, dice Wölfflin, si la variación de las maneras de interpretar es consecuencia de una evolución interna, de una evolución consumada en cierto modo espontáneamente en el órgano de la comprensión, o si es un impulso externo —un interés distinto, una postura diferente frente a la vida— lo que condiciona la transformación. Él señala que apunta a una combinación de ambos, es decir:

No hay que pensar en que un mecanismo interno se desate automáticamente y obtenga en cualquier circunstancia la consecuencia dicha de las formas de concepción. Para que eso suceda ha de vivirse la vida de cierta manera. Pero la fuerza imaginativa humana hará siempre sentir su organización y posibilidades evolutivas en la historia del arte⁹⁶.

Por lo que, según Wölfflin, realmente no se ve más que aquello que se busca, pero tampoco se busca más que lo que se puede ver; es decir, ciertas formas de la intuición están prefiguradas, sin duda, como posibilidades: si han de llegar a desarrollarse y cuándo, eso depende de las circunstancias externas. Así, las nuevas posibilidades del estilo aparecen cuando se van dejando atrás las antiguas.

La nueva posibilidad no surge de la nada sino que aparece a partir de las anteriores. De esta manera, la historia de las formas artísticas es una continuidad. Cabe destacar que, para este autor, la evolución de la capacidad de ver que pasa de lo plástico a lo pictórico se da casi por sí sola, pudiendo tomarse como una evolución puramente interna, pero señala que cuando se trata del retorno de lo pictórico a lo plástico éste se da debido a circunstancias externas, aunque este retorno nunca es retroceder hasta donde se estaba antes pues ya hay una

⁹⁵ Resulta interesante observar que, en filosofía, Descartes, pensador del periodo barroco, nos habla de que para saber la verdad no podemos fiarnos de dichas apariencias —y el mundo barroco es apariencia—, sino sólo del razonamiento para llegar a la verdad de las cosas.

⁹⁶ *Ibid.* 250.

acumulación de conocimientos que hace que si bien se retorne a lo lineal nunca será igual a lo anterior. Para Wölfflin sería un desenvolvimiento del arte en espiral⁹⁷.

La clasificación de clásico y barroco wölffliana es, sin duda, una manera de ver, de expresión de las formas y, como tal, puede aplicarse a distintos periodos estilísticos. Para el autor, es indiscutible que por el mundo occidental han pasado varias veces, con una distinta amplitud de onda, ciertas evoluciones equivalentes de la forma de ver clásica a la barroca, aun cuando cada una de las etapas estilísticas presente características particulares; así, para él, el movimiento general de la historia del arte es pasar de una forma de representación a la otra.

Para este teórico y crítico de arte quedan fuera de consideración las evoluciones del arte que presentan características de ambas formas de ver debidas a ciertas interrupciones y que adquieren un carácter especial de expresión que él llama anormalidad: “La interrupción seguirá siendo algo ‘anormal’, y no se presentará nunca sino en relación con penetrantes variaciones del mundo espiritual”⁹⁸. De acuerdo con esta afirmación, nosotros tendríamos que colocar a las *vanitas* pictóricas neerlandesas, que cronológicamente corresponden al estilo barroco, entre estas anormalidades sin estilo definido, y las interrupciones las fundamentaríamos en la crisis espiritual que experimentaron los habitantes de las Provincias Unidas por la reforma protestante iniciada en el siglo XVI.

Asimismo, Wölfflin acepta que dentro de este movimiento general en la historia del arte existen diferencias debido a los tipos nacionales. “El esquema de la visión (del modo de ver) aparece quebrado (modificado) por lo nacional”⁹⁹; siguiendo a este autor, nosotros consideramos que aquí encajaría entonces el arte barroco neerlandés, pues, como señala este crítico: “Tales diferencias nacionales de la ‘retina’, son algo más que un simple tema del gusto; condicionan y condicionan, condicionadas a su vez, los fundamentos de todo el mundo de las imágenes de un pueblo”¹⁰⁰.

De acuerdo con Wölfflin, los cinco pares de antítesis dialécticas, los conceptos fundamentales, para clasificar un estilo artístico son¹⁰¹:

1. La evolución de lo lineal a lo pictórico. La delimitación del objeto frente a la apariencia del mismo.
2. La evolución de lo superficial a lo profundo. La representación geométrica de planos frente a la profundidad espacial.
3. La evolución de la forma cerrada a la forma abierta. Un conjunto cerrado, limitado en sí mismo, frente a la infinitud del conjunto.

⁹⁷ Afirmación que a nosotros nos recuerda la concepción hegeliana del devenir histórico.

⁹⁸ *Ibid.* 254.

⁹⁹ *Ibid.* 255.

¹⁰⁰ *Ibid.* 258.

¹⁰¹ Lo que presentamos en estos pares conceptuales es una síntesis de lo que el lector puede encontrar en *Cfr. Ibid.* 37-240.

4. La evolución de lo múltiple a lo unitario. La unidad clásica se alcanza mediante la armonía de partes autónomas o libres frente a la concentración de las partes en torno a un motivo, o la subordinación de los elementos bajo la hegemonía absoluta de uno de ellos.
5. La evolución de la claridad absoluta a la claridad relativa de los objetos. La claridad del motivo, la integridad del mismo como fin último de la representación frente a la insinuación donde la luz, el color y la composición tienen vida propia y ya no están al servicio de la forma de manera absoluta.

Sin embargo, nosotros consideramos que no es posible aplicar estos pares de conceptos para establecer que las pinturas de *vanitas* pertenecen al estilo barroco de acuerdo a la propuesta wölffliniana, pues la mayoría de los cuadros de este subgénero caen en ambos estilos de representación óptica, y son entonces representaciones anormales para este autor, tal como señalamos anteriormente.

Siguiendo a Wölfflin por la senda de la anormalidad y la diferenciación, estimamos que lo que pasa es que, tanto el arte como la historia de este pueblo, es singular. Una sociedad que se atrevió a desvincularse de la Corona más poderosa de su tiempo, el Imperio español, también realizó un tipo de manifestación artística que presenta ciertas particularidades que la hacen diferenciarse, que no separarse completamente, del estilo que estaba vigente en ese momento: el barroco.

Al respecto, nosotros concordamos con el historiador de arte Arnold Hauser¹⁰² cuando señala que es absurdo que Wölfflin acepte sólo en ciertas circunstancias —cuando se da el retorno de la forma de ver barroca a la clásica— el influjo de factores externos al artista. Según Hauser, para Wölfflin existe una diferencia de principio entre desenvolvimientos inmanentes, herméticos, hacia el exterior, y desarrollos heterónomos, más sensibles a la realidad transartística, lo que no le confiere un sustento firme a su teoría; pues si se acepta que existen influjos del exterior, un vínculo entre la realidad y el desenvolvimiento artístico, éste no puede ser limitado a ciertos momentos del mismo.

“Si el artista está condicionado en su ser tanto psicológica como socialmente, es claro que lo está en toda circunstancia, y por tanto, todo paso que dé, toda decisión que tome, toda forma que escoja tendrá que tener presuposiciones internas y externas, a no ser que él mismo oponga a su influjo una resistencia especial”¹⁰³.

Según Hauser, y nosotros seguimos su punto de vista, estos conceptos fundamentales no revisten validez general, sino que están vinculados a determinados objetos de la experiencia, a

¹⁰² Cfr. Arnold Hauser, *Introducción a la historia del arte*, 157-270.

¹⁰³ *Ibid.* 173. El entrecomillado pertenece a la cita del autor.

determinados estilos y obras de arte, y sólo tienen aplicación a ciertos periodos limitados históricamente. Nosotros vamos más allá, al considerar que ni siquiera pueden aplicarse a un estilo cronológicamente determinado, como sería el barroco europeo, pues las *vanitas* pictóricas neerlandesas que estudiamos no encajan en sus conceptos clasificadores del estilo barroco, siendo entonces anormalidades dentro del arte.

Para nosotros, no es posible desvincular la obra de su creador ni al artista de su contexto, ya que éste ejerce una influencia, consciente o inconsciente, en él, lo cual se constata al momento de analizar su obra. De acuerdo con la teoría wölffliniana, todas las manifestaciones artísticas catalogadas dentro de un estilo serían iguales; y sin embargo, podemos observar que aun cuando presentan características estilísticas similares, es posible atribuir a cada una de ellas su origen autoral y las influencias que el propio artista recibió de su contexto espacio-temporal. Eso sin contar que Wölfflin se desmarca fácilmente cuando observa diferencias entre las manifestaciones artísticas pertenecientes cronológicamente a un periodo estilístico, pues simplemente las cataloga como anormalidades dentro de la historia del arte.

De acuerdo con Hauser, los cambios de estilo, sea cual sea su origen, no podrían haberse impuesto sin las correspondientes modificaciones económicas y sociales. No es posible pensar en la transición del Renacimiento al Barroco sin el nuevo proceso de aristocratización, sin el ascenso de la burguesía, sin la crisis económica, social y espiritual de la época de la Reforma y sin el nacimiento del absolutismo. De esta manera, la relación entre las formas estilísticas y las formas económicas, sociales, políticas y espirituales adquiere sentido al momento de analizar una obra de arte, tal como diríamos que es el caso del estilo barroco neerlandés, y las pinturas de *vanitas*, como ya hemos mencionado.

Según Hauser, las objeciones contra la historia social del arte proceden de que se le atribuyen intenciones que ni puede ni quiere tener: la historia social del arte no trata nunca de exponer al arte como expresión homogénea, comprensiva y directa de la sociedad del momento, dado que la sociedad tampoco es homogénea; el arte sólo puede ser expresión de un determinado núcleo social, sea éste un estrato, un grupo, o una comunidad de intereses y, por lo tanto, mostrará tantas tendencias simultáneas relacionadas con un mismo estilo como núcleos sociales haya, y añade que toda forma artística es originaria y creadora, y no puede deducirse directamente ni de las presuposiciones materiales y formales ni, por otro lado, de las presuposiciones ideales de su tiempo. Solamente existen correlaciones, conexiones entre ambas presuposiciones y entre éstas y el arte¹⁰⁴. Lo anterior es lo que hemos venido planteando a lo largo de nuestra investigación: las *vanitas* son expresión de la burguesía neerlandesa del siglo XVII.

Contradiciendo a Wölfflin, Hauser señala que no puede haber nada que pueda ser elevado a la categoría de ley general para la historia del arte, porque a la indeterminabilidad del genio creador habría que añadir que la sociedad no se mueve de acuerdo a patrones estable-

¹⁰⁴ Cf. *Ibid.* 350-353.

cidos, ya que está constituida de seres humanos, únicos e irrepetibles, por lo que su comportamiento nunca puede ser estipulado de antemano, o cuyas respuestas sean siempre las mismas ante determinados factores, aun cuando pueda considerarse que la sociedad muestra ciertas disposiciones de comportamiento frente a determinadas variables.

Así, el arte es, dice Hauser, independientemente de otras cosas, el producto de fuerzas sociales y el origen de efectos sociales. Es por ello que se puede hablar de una historia social del arte sin por ello demeritar su forma expresiva, tesis con la que concordamos y que, como señalamos anteriormente, es a partir de la cual llevamos a cabo esta investigación acerca de las *vanitas* pictóricas neerlandesas, que para nosotros, presentan el estilo barroco, sí, pero el perteneciente a las Provincias Unidas.

II.3. Características distintivas del arte barroco neerlandés

*Las pinturas neerlandesas ofrecen
un encanto significativo al espectador
porque oscilan entre una reconstrucción
fiel de la realidad y una vinculación
con los ideales de la sociedad.*

MARIËT WESTERMANN

De acuerdo a lo señalado en páginas anteriores, podemos decir que el arte neerlandés, como resultado de un contexto espacio-temporal común, comparte, aunque de manera peculiar, varios rasgos con el resto del estilo artístico barroco europeo, y podemos enumerarlos de la siguiente manera:

Existe un poder fáctico que lo sustenta, en este caso, el económico, por lo que es un arte de la burguesía; como la cultura que lo genera, el arte barroco tiene una función simbólica y no sólo decorativa, que implica la introducción en la obra de arte de la contradicción y la antítesis existencial derivada de las diferentes crisis que el hombre del Barroco enfrenta, así como de las elecciones vitales que éste afronta, lo que finalmente se reduce al cambio para ir eligiendo el sentido que va dando a su vida y que se plasma en el arte a través de los mismos criterios, pues el artista intenta reflejar este movimiento y cambio existenciales en las figuras representadas, mediante la captación del instante; la apariencia y el ilusionismo propios de la cultura barroca se reflejan en el arte de ese periodo, buscando el verismo representativo que pretende impresionar y provocar la conciencia del espectador. El arte tiene una función didáctica, dirigida, en este caso, principalmente a la razón más que al sentimiento; es un arte participativo e inacabado, ya que el espectador tiene que completar, cerrar la obra comprendiendo su simbolismo inherente y reflexionando sobre él, para ir haciéndose a sí mismo a tra-

vés de la obra de arte; el arte neerlandés es sencillo y popular, en el sentido de la asimilación del mensaje, que todos pueden comprender dada la mentalidad común que poseen; es un arte desengañado que es capaz de tocar cualquier tema, sobre todo, aquellos que atañen simbólicamente a la elección del sentido de la vida y, por ende, a la salvación eterna; es un arte escatológico y vital a la vez, que habla de los placeres de la vida al mismo tiempo que señala las postrimerías a las que el hombre barroco se enfrentará fatalmente como hombre religioso que es.

Sin embargo, reiteramos que el arte desarrollado en las Provincias Unidas presenta también ciertas especificidades propias que se derivan de manera peculiar de las características teóricas generales que se establecen para el arte barroco. Es por ello que ahora nos abocaremos a presentar las características estilísticas distintivas que presentan las manifestaciones artísticas neerlandesas del siglo XVII, y que se encuentran, por lo tanto, también en las *vanitas* que estamos estudiando.

Arnold Hauser, es de los primeros teóricos que señala la diferenciación del arte barroco al destacar, como mencionamos anteriormente, que este estilo adopta formas diferentes en los diversos países de Europa aun cuando parte de una cultura que podría verse a simple vista como homogénea, por lo que le parece difícil la posibilidad de reducirlos a un común denominador¹⁰⁵. Para Hauser no puede hablarse de una unidad estilística del barroco ya que en cada momento hay tantos estilos como los grupos sociales que producen el arte.

No sólo el barroco de los ambientes cortesanos y católicos es completamente diverso del que producen las comunidades culturales burguesas y protestantes; [...] incluso dentro de estas mismas dos grandes corrientes estilísticas se marcan otras diferencias tajantes¹⁰⁶.

De esta manera, siempre podemos señalar rasgos comunes, como el descentramiento del hombre como eje del universo y el descubrimiento de las leyes naturales que lo hizo adquirir un sentimiento de confianza en sí mismo y de orgullo; y que no obstante se sintiera vulnerable al afrontar diferentes crisis.

Desde nuestro punto de vista, que Hauser denomine al barroco neerlandés como un estilo protestante y burgués no es del todo acertado ya que si bien sí es el comitente burgués lo que marca la diferencia del barroco católico, comparándolo sobre todo con el arte flamenco de los Países Bajos españoles, lo que queda claro al comparar la situación económica y social de ambos territorios es que es el espíritu burgués de los habitantes de las Provincias Unidas el que vemos reflejado en la pintura neerlandesa¹⁰⁷, lo cual es un sello característico en me-

¹⁰⁵ Cf. Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, 497-552.

¹⁰⁶ *Ibid.* 497.

¹⁰⁷ La manifestación artística más usual y atractiva para los habitantes de las Provincias Unidas fue la pintura, puesto que, como hemos planteado en el contexto histórico, ya no existían los grandes patronos, Iglesia o monarquía que encargaran escultura o arquitectura.

dio de una cultura cortesana general en Europa. Sin embargo, diferimos de Hauser cuando clasifica al arte neerlandés como protestante, refiriéndose a la iconoclasia calvinista, pues si bien es cierto que desaparecen del repertorio artístico neerlandés las imágenes sagradas y devotas y se prefiere el cuadro de costumbres, el retrato, el paisaje y la naturaleza muerta, debemos recordar que no toda la población se convirtió a la nueva fe, sino que más bien, sustentados en la tolerancia erasmiana, los protestantes convivieron con los católicos, además de creyentes de otras religiones, y el gusto por la pintura de género debemos fundamentarlo en la mentalidad neerlandesa en general más que en una determinada confesión de fe. Así, observamos que los objetos que hasta entonces habían sido tratados sólo como accesorios de un cuadro, como su realidad circundante, se presenta ahora como algo dominado y familiar de lo que se toma posesión mediante la representación.

Asimismo, algo que encontramos distintivo del arte neerlandés es su peculiar realismo, y que le da su especial carácter de verdad al retratarla miméticamente. Este nuevo realismo, burgués para Hauser, “es un modo de representación que procura no tanto hacer visible todo lo anímico cuanto animar todo lo visible e interiorizarlo”¹⁰⁸.

Lo anterior es plenamente aplicable a la pintura de *vanitas*, donde vemos representados los objetos con gran verismo¹⁰⁹, a la par que pretenden hacer reflexionar al espectador sobre el tema tratado en el cuadro. Otra de las características que aporta la mentalidad burguesa, según este autor, es el pequeño formato, pues los compradores adquirirían para adornar sus casas, en general modestas, comparadas con los palacetes y villas de la aristocracia católica.

Para este teórico, no es la Iglesia, ni la monarquía, ni la sociedad cortesana quien decide el destino del arte neerlandés sino la clase burguesa que lo libera de toda influencia oficial y pública. El gusto humanístico, cuyas raíces erasmianas nunca se habían extinguido, ahora se manifiesta con fuerza en la producción artística no sólo la destinada a los particulares, sino también en el arte oficial. Para nosotros, lo anterior corrobora nuestra hipótesis acerca de la influencia de la mentalidad neerlandesa —cuyo fundamento eidético, como ya hemos señalado en ocasiones anteriores, está conformado por las propuestas de Kempis, Erasmo y Calvino— en el arte neerlandés en general, y en los cuadros de *vanitas* en particular; si bien es cierto que durante la segunda mitad del siglo XVII, el arte neerlandés se orienta a una concepción mucho más clasista y elegante, tratando de entroncarse con el gusto aristocratizante

¹⁰⁸ *Ibid.* 540.

¹⁰⁹ Cf. Michael Foucault, “Las meninas” en Michael Foucault, *Las palabras y las cosas*, trad. Elsa Cecilia Frost (México: Siglo XXI editores, 2010), 21-34. Según este autor la operación renacentista de la mimesis del mundo real en un mundo reproducido artísticamente cede su puesto a una forma de representación que no halla ya su fundamento en la imitación, sino que se da como pura representación. Una representación que tiene un valor porque produce efectos sensibles, patéticos y de conocimiento, capaces de suscitar una decisión, y no ya por su correspondencia analógica con una realidad estable preexistente. Lo anterior, para nosotros, es aplicable al naturalismo neerlandés del XVII.

del resto de Europa, en particular de Francia¹¹⁰, olvidándose así de sus principios modestos, sencillos, moderados, serios y prácticos.

Por otra parte, concordamos con este autor cuando señala que otra característica particular que presenta el arte neerlandés es el surgimiento de un mercado del arte propiamente dicho¹¹¹. Observamos que, debido a la bonanza económica que experimentaron con el comercio marítimo transnacional, los neerlandeses destinaron su excedente monetario a adquirir arte pictórico, que se convirtió en la forma preferida de colocar el dinero aún para la gente relativamente modesta. El cuadro era un objeto que podía venderse y comprarse varias veces, es decir, era considerado como una mercancía más. Sin embargo, esta demanda inicial trajo como consecuencia una sobreproducción que hizo que el precio tendiera a la baja, en comparación con las regiones donde predominaban la corte y la aristocracia, católicas generalmente, donde los artistas eran mejor pagados que en las Provincias Unidas, ya que se les tenía en mayor consideración¹¹².

Debido a lo anterior, donde la sobreproducción y la estima artesanal en la que se tenía a los artistas incidía en los precios, se dio la especialización de los pintores en distintos géneros, con el fin de colocar mejor su obra. También vemos cómo aparece en las Provincias Unidas el comerciante de arte, intermediario entre el pintor y el comprador, que surge donde el cliente privado falta e informa sobre los deseos y gustos del público de una manera mucho más amplia y rápida que la que tendría a su alcance el artista de manera directa. De esta forma, advertimos que el arte pictórico neerlandés se guió por la libertad concedida también al mercado, libertad en cuanto a la elección de temas y la manera de representarlos, lo que dio como resultado la creación de nuevos subgéneros pictóricos, como es el caso de las *vanitas*, pero, a la vez, esa misma libertad implicó una menor seguridad económica para los artistas que los idearon.

A partir de la tesis de Hauser, quien es el primero que divide teóricamente al estilo barroco en católico y protestante, cortesano y burgués, encontramos la posición de Nikos Hadjinikolaou¹¹³, quien señala que el fenómeno del milagro de la pintura que él cataloga como holandesa se debe a que la principal fuerza económica y social de las Provincias Unidas era la burguesía comerciante, ya que el poder efectivo se halla realmente en sus manos y el lugar de

¹¹⁰ Cabe señalar que la influencia francesa es detectable en el arte neerlandés a partir de las últimas décadas del siglo xvii, cuando se enfrentaron a las tropas de Luis XIV de Francia, que aunque perdió al final, dejó su huella en las Provincias Unidas vía el arte y la cultura para no irse ya de esa región. Cfr. Seymour Slive, *Dutch Painting*, 295-300.

¹¹¹ Se sabe que los comienzos del comercio de arte en los Países Bajos se remonta al siglo xv y está en relación con la exportación de miniaturas flamencas, tapices y cuadros religiosos desde Amberes, Brujas, Gante y Bruselas. En Amberes, ya durante el siglo xvi, la producción artística tenía una importante exportación de cuadros. La producción en masa de cuadros no comienza entonces en el siglo xvii, ni tampoco en las provincias septentrionales. Lo nuevo es que ahora el mercado se apoya, casi totalmente, en el consumo interno.

¹¹² Esto era debido a la lucha, sobre todo en España —el caso del pintor Velázquez es paradigmático—, porque se les reconociera como artistas liberales, creadores, mientras que los artistas neerlandeses eran como cualquier otro artesano, aun cuando se les distinguiera por su capacidad técnica.

¹¹³ Cfr., Nikos Hadjinikolaou, *Historia del arte y lucha de clases*, 154-160.

las nuevas pinturas es el aposento burgués. Según este autor, a esta clase le corresponde el nuevo formato, el nuevo punto de vista, los nuevos términos y la nueva pintura. Puesto que el cuadro se puede vender, tiene que convenir también para otros aposentos y casas, y así se acomoda, por su esencia temática, al mundo nuevo del hogar burgués, a la esfera de la vida cotidiana privada. Así, el estilo barroco de esta región corresponde a la burguesía. “Los nuevos cuadros podían ser comprados por cualquiera y ser colgados en cualquier vivienda [...] la burguesía se había convertido en la fuerza principal, formadora de estilo”¹¹⁴.

Según Hadjinikolaou, el secreto de la explicación de la ideología en imágenes a la que pertenecen las relativas a los asuntos bíblicos, los paisajes, las naturalezas muertas, etcétera, se encuentra en la religiosidad peculiar de la burguesía holandesa. Para el calvinismo en particular, el desapego a este mundo, unido a una vida ordenada por la religión se relaciona con un sentido muy agudo para los negocios. Para los que profesan esta religión,

lo realmente condenable desde el punto de vista moral es el reposo en la posesión, el goce de la riqueza y sus consecuencias: ociosidad, tentaciones de la carne, con el peligro sobre todo de apartar su energía en la búsqueda de una vida santa¹¹⁵.

Así, para este autor, el alma holandesa se remite a sus raíces, a sus verdaderas razones de existencia: “¡la ideología religiosa de una clase!”¹¹⁶, en este caso, calvinista. Al respecto, nosotros señalamos que la mentalidad neerlandesa no se nutre únicamente del calvinismo sino que también están presentes las ideas del movimiento de la ‘devoción moderna’ y de Erasmo de Rotterdam, y que esta preocupación por la vida santa, por el sentido trascendente de la vida no sólo es una idea moral de origen calvinista, por lo que la ideología, para nosotros mentalidad, es mucho más profunda que la que pretende mostrar este teórico.

Para nosotros, este autor presenta una visión histórico materialista muy reduccionista ya que todo lo reduce a la oferta y la demanda del arte, al sistema de producción, limitándose aún más al referirse únicamente a la economía interna, siendo que la bonanza monetaria neerlandesa se deriva principalmente del comercio exterior; así, para este autor, la burguesía es la causante del estilo característico que manifiesta el barroco neerlandés, olvidándose que existen otros factores que inciden también sobre la producción artística de las Provincias Unidas, para lo cual tenemos que analizar el contexto histórico y cultural de esta región, que además no presenta las mismas características a lo largo de todo el siglo XVII, sino que, ateniéndonos a los hechos, existe una diferencia, en términos económicos, entre la primera mitad del siglo y la segunda, que es factible de observarse a través de las obras de arte de ambos periodos¹¹⁷.

¹¹⁴ *Ibid.* 150.

¹¹⁵ Max Weber, “La ética protestante y el espíritu del capitalismo”, 206, en *Ibid.* 156.

¹¹⁶ *Ibidem.*

¹¹⁷ Para nosotros, Hadjinikolaou está influenciado por la teoría de Max Weber, quien analizó las raíces del capita-

Si hablamos del factor económico como una variable capital en el desarrollo del arte neerlandés durante el siglo XVII, no podemos negar que éste coincide con las fluctuaciones financieras experimentadas de su relación con el resto del mundo. El periodo más prolífico de la actividad artística es el que va de la década de 1590 hasta 1672, año en el que la economía holandesa se deprime al perder frente a Inglaterra su primacía comercial internacional. Así, podemos observar que durante estas décadas se dio el más exitoso y dinámico periodo del comercio neerlandés, de las industrias como la naviera y la pesquera, y, en general, de todas las actividades económicas de la región, lo cual, es innegable, incidió en la creación artística de las Provincias Unidas.

Siguiendo con la incidencia del factor económico en el arte, de acuerdo al economista e historiador de arte J. Michael Montias, la innovación que observamos en el arte pictórico neerlandés es la respuesta a la presión de la oferta y la demanda, es decir, es una cuestión del mercado, ya que estas variables económicas influyen directamente en el estilo y la forma de representación¹¹⁸. De esta forma, las innovaciones estilísticas debidas, según este autor, únicamente al aumento de los costos de los materiales fueron bien recibidas por el mercado, ya que permitieron disminuir el precio de las pinturas, lo que facilitó el acceso a un mayor número de compradores a este mercado. Nos parece que en este punto Montias coincide con el análisis de Hadjinikolaou al centrar solamente en variables económicas, en este caso, la oferta y la demanda, el desarrollo artístico de esta región. Para Montias la innovación implica tanto al producto terminado como a su proceso de elaboración.

Por el lado de la demanda, señala que ésta afectó al proceso de elaboración vía la especialización de la mano de obra, la de los pintores en este caso, que se dedicaron a ciertos temas u objetos específicos, como sería el caso de las *vanitas*, por el crecimiento de la demanda de pinturas. Por otra parte, según este autor, la innovación formal y temática también fue afectada por la demanda gracias a la iconoclasia derivada del calvinismo, que hizo que el arte se reinventara, al cambiar sus necesidades representativas en cuanto al tamaño de las obras y a su contenido, olvidándose de la pintura de historia para fomentar o crear nuevos géneros como el retrato, la pintura de grupo, el paisaje y la naturaleza muerta, que incluye a las pinturas de *vanitas*. Así, eran ya los burgueses quienes solicitaban las obras de arte en lugar de la Iglesia o la corte; los católicos las adquirían para sus altares y capillas particulares, mientras

lismo a través de la observación del comportamiento moral de los calvinistas del siglo XIX, el cual es muy diferente de quienes lo profesaron en el siglo XVII, ya que éstos estaban más apegados a las enseñanzas morales de Calvin por serles más próximas espacio-temporalmente hablando. De esta forma Hadjinikolaou realiza su análisis de acuerdo al segundo periodo histórico, la bonanza económica neerlandesa, pues si, como establece, el arte dependía del mercado interno y éste presentaba un superávit financiero, no se hubiera dado una sobreoferta en el mercado que hiciera que los precios de las obras de arte tendieran a la baja, como sucedió durante la primera mitad del siglo de oro neerlandés. Lo anterior, según nosotros, induce a Hadjinikolaou a centrar su estudio, como dijimos párrafos arriba, solamente en el auge del mercado interno, olvidando que el análisis del arte, como el de todo mercado, es multifactorial.

¹¹⁸ Cf. J. Michael Montias, "Cost and Value in Seventeenth-century Dutch Art", 455-466.

que los burgueses protestantes, las adquirirían para sus hogares o lugares de trabajo, no sólo como objeto decorativo sino también por su función moralizante. Asimismo, destaca que otro aspecto que afectó positivamente la demanda fue la tregua firmada con España en 1609, que permitió a los neerlandeses contar con mayores recursos para dedicarlos al mercado del arte.

De acuerdo con Montias, por el lado de la oferta, las innovaciones que se dieron en el primer cuarto del siglo XVII bajaron los costos de producción y permitieron a los artistas penetrar en nuevos mercados; éstas consistieron en simplificar la composición y modular el color y el tono de las obras, lo cual reduciría los tiempos de producción a fin de satisfacer la demanda, les permitía vender más y, por ende, ganar más dinero. Sin embargo, el autor señala que el impulso para realizar estas innovaciones que permitían cortar el tiempo de ejecución, mejorando así su productividad, pudo deberse primeramente a una motivación artística más que económica, aun cuando esto no pueda comprobarse científicamente, lo cual finalmente no importa al autor pues lo que cuenta para él es el resultado económico de estas innovaciones sobre el mercado.

No nos cabe duda de que el análisis de Montias, que sostiene que la demanda interna es la que marca la pauta en el mercado del arte neerlandés, se queda, al igual que el de Hadjiniolaou, corto en su apreciación, pues ambos se olvidan de que existen otros factores que inciden en el mercado del arte neerlandés, tanto por el lado de la demanda como del de la oferta.

Al respecto, es interesante el estudio que hace el especialista en historia neerlandesa Jonathan I. Israel, quien señala que es innegable que el desenvolvimiento del arte neerlandés está relacionado de manera directamente proporcional con el desarrollo de la economía, pero no solamente está ligado al mercado interno sino que existen otras variables que hay que tomar en cuenta al momento de analizarlo¹¹⁹. Para este autor, la explicación de los principales cambios en la dirección, tonalidad, género y uso de la paleta cromática no se restringen a satisfacer la demanda de los burgueses neerlandeses, sino que están relacionados con factores que se derivaron del devenir histórico de las Provincias Unidas, situación que tenemos que tomar en cuenta al momento de analizar los cuadros de *vanitas* que iniciaron este subgénero. Encontramos presente la monocromaticidad que, para nosotros, se fundamenta y aclara en la postura de J. Israel.

De esta forma, nos explicamos que el arte en general, y las *vanitas* en particular, que se generan entre los años de 1621 y 1647, años en los que se reanuda la guerra por la independencia de la Corona española y que, por lo tanto, afecta la economía y el estado de ánimo de sus habitantes, se caracteriza por la creación de pinturas de pequeño formato y temática y estilo más melancólicos, en contraste con la exuberancia artística mostrada en años

¹¹⁹ Cfr. Jonathan I. Israel, "Adjusting to Hard Times: Dutch art during its period of crisis and restructuring (c.1621-c.1645)", en *Art History*, Vol. 20 No. 3 (September 1997), 449-476.

anteriores durante la tregua con España, y posteriores, cuando se logra la independencia. Por lo tanto, la sobriedad que el arte mostró durante los años analizados podemos entenderla por el problemático contexto que enfrentaron las Provincias Unidas en esos años.

Si bien es cierto que el mercado del arte creció, tanto por el lado de la oferta, pues en esos años se incrementó el número de artistas, no sólo locales sino también por la llegada de otros que huían de las guerras religiosas, como de la demanda afectada por la bonanza económica experimentada entre 1590 y 1621; también es verdad que éste se contrajo una vez que comenzó la recesión debida a la reanudación del conflicto armado con España. “Esta recesión, desde mi punto de vista, vino rápidamente a causar un profundo impacto en todos los aspectos del mercado del arte neerlandés, afectando a todos y cada uno de los géneros o nichos del mercado artístico”¹²⁰.

Así, estimamos que esta recesión fue lo suficientemente grave para forzar a los artistas a cambiar y adoptar nuevas estrategias pictóricas a fin de enfrentarla, aunque no fue tan severa como para destruir la escena y el mercado artístico. Estas estrategias fueron reemplazadas, a su vez, cuando la economía comenzó a mejorar, es decir, cuando se alcanzó la victoria sobre España finalizando así el conflicto bélico, procurando satisfacer las nuevas tendencias del mercado, que impulsaron la demanda por otros caminos estéticos, dejando de lado el tema de las *vanitas*.

Para nosotros, el análisis de J. Israel acerca de la situación del mercado del arte neerlandés es mucho más completo que los realizados por Montias y Hadjinikolaou, ya que sí toma en cuenta el contexto histórico. Desde nuestro punto de vista, consideramos parcial la postura de estos dos últimos autores que se basa únicamente en la demanda del mercado, no sólo porque no analiza su comportamiento de acuerdo a las fluctuaciones que observó durante los diferentes decenios del siglo XVII, ya que la guerra es un factor a tener en cuenta por su efecto sobre el poder adquisitivo de la población, sino porque presentan una relación directamente proporcional entre la demanda y los cambios artísticos, haciéndola responsable de éstos; cuando, en realidad, es la disminución relativa de la demanda, al reanudarse la lucha armada, la que incita a los artistas a generar innovaciones estilísticas, presentándose entonces una relación inversamente proporcional entre la demanda y el cambio, puesto que los pintores se tuvieron que ajustar a las nuevas necesidades del mercado para seguir vendiendo. De esta manera, estimamos que no tomar en cuenta la mayor cantidad de variables que afectan al mercado en un momento dado, hace que el análisis presente errores de apreciación. “La historia del arte del siglo de oro neerlandés no puede ser ya estudiada separada de su contexto histórico general”¹²¹.

A favor de nuestro argumento, está la idea de J. Israel, quien señala que el ajuste de la oferta, tanto en el tamaño de la obra, y los temas a tratar como en la cromaticidad, hizo que

¹²⁰ *Ibid.* 450.

¹²¹ *Ibid.* 451.

bajaran los precios, lo que redundó finalmente en una ampliación del mercado ya que las obras fueron asequibles para un mayor número de la población. Sin embargo, como destaca este autor¹²², esto no quiere decir que la historia del arte deba reducirse a una especie de determinismo económico, pues el genio, la inspiración y la creatividad del artista también están presentes al momento de darse las innovaciones estilísticas, de allí que, según nosotros, surjan diferentes y variados cambios, según el contexto particular de los artistas, como podemos ver reflejado en el caso de las *vanitas* neerlandesas.

A decir de este autor, entre las innovaciones estilísticas que se dieron durante la década de los 1620, destacan la reducción del formato, la sustitución del género bíblico, histórico y mitológico por temas más acordes al gusto burgués, como la pintura de género y sus diferentes subgéneros¹²³, y la realización de obras que implicarán menor dedicación, tiempo de elaboración, en su factura, lo que redundaba en un menor costo horas-hombre.

Asimismo destaca que la reducción en la gama de color, así como la preferencia por colores apagados, comparada con la utilizada en los años anteriores, se debe a la reanudación de la guerra. Según J. Israel, el giro estilístico hacia la pintura monocroma no se dio, como dice Montias, por un cambio en el gusto de los demandantes¹²⁴, que finalmente permitió el ajuste de la oferta para disminuir sus costos y satisfacer al mercado, sino porque, a raíz de la reanudación de la lucha armada, la gente contaba con menos recursos para comprar arte, por lo que los artistas tuvieron que recurrir a diversas innovaciones, la monocromía entre ellas, para bajar costos y seguir vendiendo.

En su crítica a Montias, J. Israel señala que éste no explica por qué se dio ese repentino cambio de gusto precisamente cuando se reanudaron las hostilidades, y no en cualquier otro momento de la historia del arte neerlandés del siglo XVII; así, de acuerdo a J. Israel, a la tesis de Montias le falta la conexión con el contexto histórico inmediato, pues tampoco explica por qué esta innovación estilística fue dejada de lado una vez que concluyó la guerra con España, si finalmente ya era, al parecer, del gusto de los neerlandeses.

Para nosotros, la explicación del surgimiento y posterior desaparición de la pintura monocroma neerlandesa se explica no sólo por el contexto histórico, como señala acertadamente Israel, sino por todo el contexto sociocultural en el que estaban insertos los habitantes de las Provincias Unidas, o sea, la demanda del mercado.

Recordando el planteamiento de Maravall, quien señala que una de las características del estilo barroco era la sencillez de la representación, misma que este autor liga con la monocromía, vemos, sin embargo, que la intencionalidad de la sencillez representativa tiene mayor relación con la mentalidad neerlandesa del momento¹²⁵, acechada por el fantasma de la muerte que im-

¹²² Cfr. *Ibidem*.

¹²³ Para nosotros, aquí es donde surge el subgénero pictórico de la *vanitas* como tal en el gusto del público, aunque ya existían antecedentes iconográficos, como hemos mencionado con anterioridad en esta investigación.

¹²⁴ Cfr. *Ibid.* 457-458.

¹²⁵ Al respecto, nosotros estimamos, como ya hemos señalado con anterioridad, que la mentalidad neerlandesa del

plicaba la guerra, estando así vinculada con la moderación, la sobriedad, la sencillez, la austeridad y la reflexión moral acerca del sentido trascendente de la vida, mientras que la monocromía se conecta primeramente con la situación económica del momento, y en segundo lugar con la carga simbólica que contiene, más que con una de las generalidades del estilo barroco.

Por el lado de la oferta, contemplamos que los costos de los pigmentos fueron uno de los factores que más incidieron en este desplazamiento hacia la paleta monocroma y apagada¹²⁶, pues los pigmentos y esmaltes más económicos eran fabricados localmente, como los terrosos: ocre, verdes y grises, obtenidos de la mezcla del blanco y el negro, mientras que los más caros eran los que resultaban en los colores más vívidos, y eran fabricados de productos importados. Los azules se obtenían del cobalto, el potasio, la ceniza española, la azurita, el índigo y el lapislázuli; los rojos de la cochinilla y de la madera de Pernambuco, y el bermellón del mercurio y azufre. Con la restricción comercial debida a la guerra, estos materiales subieron de precio, aunque ya de por sí eran caros. Al ampliarse el mercado hacia una clientela menos próspera, los artistas tuvieron que bajar sus costos de producción a fin de satisfacer la demanda, por lo que optaron por la monocromía derivada del uso de colores producidos con pigmentos locales. Así, señala Israel, y nosotros estamos de acuerdo con él, no fue el gusto de los demandantes lo que hizo que se pintara monocromamente, sino el alza de los precios de uno de los insumos de fabricación, debida al contexto histórico, lo que derivó en la oferta de la pintura monocroma que, finalmente, satisfizo al mercado del arte.

La relación entre la pintura neerlandesa y la economía derivada del comercio marítimo es innegable. Desafortunadamente esta relación no ha sido tomada en cuenta por los historiadores de arte [...] vincular la austeridad general de la pintura neerlandesa del periodo 1621-46 con la recesión marítima y las dificultades que afrontaron durante ese mismo cuarto de siglo [...] negarse a tomar en cuenta esta relación es ignorar las presiones a las que se vio sometido el arte neerlandés del siglo XVII y que dieron como resultado las distintas fases que éste presentó en su desarrollo. Por lo tanto, ciertamente, no creo posible ofrecer una explicación comprehensiva y satisfactoria del desarrollo de la pintura durante el Siglo de Oro neerlandés sin tomar en cuenta la cercana relación que existe con los diferentes momentos por los que atravesó el comercio internacional de las Provincias Unidas¹²⁷.

Por su parte, Hermann Bauer¹²⁸ menciona que “Durante el siglo XVII, tras la división del territorio que se había denominado Países Bajos, la pintura alcanza un apogeo que le valió el

siglo XVII se fundamenta en la espiritualidad derivada del movimiento de ‘devoción moderna’, cuyo principal representante es Tomás de Kempis, en la filosofía de Erasmo de Rotterdam así como en la moral calvinista, por lo que no estamos de acuerdo en que sea sólo la generada por el calvinismo, como señala S. Segal en su texto *A Prosperous Past. The Sumptuous Still Life in the Netherlands 1600-1700* (La Haya: s/e, 1989), 125.

¹²⁶ Cfr. Jonathan I. Israel, “Adjusting to Hard Times”, 463-472.

¹²⁷ *Ibid.* 472.

¹²⁸ Cfr. Hermann Bauer, “El barroco en los Países Bajos” en Andreas Prater y Hermann Bauer, *La pintura del barroco*, 75-129.

nombre de ‘Edad de Oro.’¹²⁹, pudiéndose definir que los criterios estilísticos característicos de la pintura barroca neerlandesa son el realismo y la fidelidad a los objetos representados. Paradójicamente, como ya hemos señalado, la temática cristiana, pese a la iconoclasia calvinista imperante, continúa vigente, pues la vida edificante que debía llevar el fiel, se refleja ahora en la obra de arte, adoptándose así las características culturales barrocas del ocultamiento y el enigma dentro de las pinturas; por lo que, pese a ser representaciones realistas, los cuadros neerlandeses poseen sin embargo, un trasfondo religioso entendible para todos al ser cada vez más simple y unívoca en su significación simbólica. Aquí, de acuerdo con este autor, se ubica el subgénero de las *vanitas*. “En la misma medida en que el cuadro religioso se hizo sospechoso, comenzó el apogeo de lo que se puede denominar cuadro-parábola”¹³⁰.

En efecto, no podemos negar que el arte neerlandés del siglo XVII, como todo el arte barroco, es dependiente de un poder fáctico, en este caso el económico, quien señala el curso que ha de seguir de acuerdo a sus gustos y necesidades; y que, no obstante, al igual que los otros dos poderes, conlleva la espiritualidad trascendente del hombre de ese siglo, por lo que no es un arte ateo, arreligioso, simplemente se manifiesta de diferente manera, tal como señala Erwin Panofsky¹³¹, quien dice que con el surgimiento gradual del naturalismo que apelaba directamente a la experiencia óptica, aparecía también una nueva simbolización de los objetos representados, pues aunque este naturalismo pictórico hubiera alcanzado la categoría artística de un postulado básico a partir del siglo XV, siendo capaz de que cuanto objeto se le presentara a la vista fuera absolutamente verificable en la realidad circundante, contenía, a la vez, una significación relativa a las creencias y mentalidad de quien lo observaba. De esta forma, todos los significados asumían la forma de realidad o, para decirlo de otra manera, “toda la realidad estaba saturada de significaciones”¹³².

Para nosotros, ésta es la característica principal que distingue al arte neerlandés del resto del barroco europeo: el realismo simbólico de su representación, heredero, por un lado, del arte flamenco que se destacaba desde el siglo XV por el acercamiento a la realidad circundante, la atención al detalle, el naturalismo de las figuras y la elección de temas y objetos cotidianos¹³³ aunado a la riqueza cromática derivada de los progresos de la pintura al óleo¹³⁴, y al cambio de soporte de tabla a tela, que permiten un mayor realismo representativo. Al respecto, nosotros consideramos que este interés creciente por lo real, que ofrecía una visión más humana y cotidiana de la existencia, y que se da desde esa época, está íntimamente relacionado con las ideas de la ‘devoción moderna’, de vivir y experimentar esta realidad como reflejo de la

¹²⁹ Hermann Bauer, “El barroco en los Países Bajos”, 75.

¹³⁰ *Ibid.* 82.

¹³¹ Cfr. Erwin Panofsky, *Early Netherlandish painting*, 131-148.

¹³² *Ibid.* 144.

¹³³ Tal como puede verse, primero, en las imágenes incluidas en los manuscritos miniados góticos, o después, en las pinturas renacentistas de los Países Bajos, hasta llegar al arte neerlandés del XVII.

¹³⁴ Aun cuando muchos autores señalan a Jan van Eyck como el inventor del óleo, en realidad no se sabe quién fue; sin embargo, sí se reconoce que este artista demostró un dominio pleno de esta técnica pictórica.

espiritualidad activa que este movimiento propugnaba, por lo que confirmamos nuevamente que la mentalidad de una cultura se expresa en sus distintas manifestaciones, como puede ser la pictórica; asimismo, este reflejo de una idiosincrasia particular que, aunque barroca, se distingue de la del resto de Europa, como ya hemos señalado, dado el contexto económico, social, político, filosófico y religioso específico que vivieron, provee al arte neerlandés de una significación simbólica particular que, consideramos, no ha sido debidamente comprendida por estudiosos, críticos y artistas, que no relacionan la forma con el fondo, la técnica con la intencionalidad simbólica, para poder comprender a cabalidad la pintura neerlandesa del XVII¹³⁵.

De acuerdo con Tzvetan Todorov¹³⁶, cuando la pintura flamenca no trataba temas de valor moral indiscutible y obviamente visible a través de la pintura netamente religiosa, se dedicaba a la representación fiel del mundo sensible. Al darse la iconoclasia protestante, se tiene ya, a primera vista, una pintura totalmente realista; sin embargo, no por ello carecía de mensaje moral, de una significación simbólica, pese a retratar con fidelidad los objetos y temas cotidianos que contenían¹³⁷. Para los pintores holandeses, señala este autor, la belleza puede estar representada por los objetos más insignificantes, siempre y cuando el artista los plasme con total calidad, además de que gracias a su talento puede mostrar que los diferentes objetos no sólo tienen una cualidad estética sino también ética, pues “El descubrimiento de la belleza en el gesto cotidiano permite de alguna manera poner de relieve el sentido literal sin que por ello desaparezca nunca del todo el sentido moral”¹³⁸.

Para Todorov, los significados que se descubren en la pintura neerlandesa del siglo XVII tienen que ver con los valores morales que perviven socialmente en la que la vida cotidiana y son cualquier cosa menos un terreno neutro. Los habitantes de las Provincias Unidas que están más tentados, dada su situación contextual, por los placeres de la carne, por el juego y el vicio, también están preocupados por la salvación de su alma, por lo que su pintura contiene una significación moral que no por ello reduce el placer de su contemplación como re-

¹³⁵ Al respecto cabe señalar, por una parte, la poca atención que se le presta al arte neerlandés del siglo XVII en la mayoría de libros y tratados de arte no especializados en el tema en cuestión, así como la posición de teóricos como Wölfflin para quien el arte de las Provincias Unidas sería una anomalía, como señalamos en páginas anteriores; o lo que señala Eugène Fromentin en su texto *Los maestros de antaño* cuando dice que es tal el realismo de la pintura holandesa que en vano se buscaría la menor lección moral; o lo que refieren artistas como Miguel Ángel, para quien la pintura flamenca estaba hecha de trapos, de ruinas, de campos verdes, de sombras, de árboles, de ríos y puentes, y algunas figuras por aquí u otra por allá, más que nada paisajes, pero sin razón y sin arte, sin la preocupación de la simetría y de las proporciones que se usan en la pintura italiana; o el propio Vincent van Gogh, que en 1877 escribe a Emile Bernard que los pintores holandeses del XVII no tenían imaginación, aunque sí un gusto extraordinario y un infatigable sentido de la composición; o Joshua Reynolds, que en su *Journey to Flanders and Holland*, relata que la contemplación de las pinturas holandesas es un entretenimiento estéril, pues no encuentra la excelencia pictórica que ha dado tanto placer a los espectadores, ya que, para él, su único mérito consiste en la veracidad de la representación, pero resultan muy pobres en la descripción, puesto que sólo se dirigen a gratificar un sentido, el de la vista, no pudiendo agradar a la mente.

¹³⁶ Cfr. Tzvetan Todorov, *Elogio de lo cotidiano*.

¹³⁷ *Ibid.* 21-23.

¹³⁸ *Ibid.* 75.

flejo fiel de la realidad¹³⁹. De esta forma, “La pintura holandesa del siglo XVII no ilustra el reino solitario de un principio único, sino la interpretación de lo lineal y de lo real, la armonía entre moral y estética”¹⁴⁰. Por lo anterior, consideramos que estos planteamientos de Todorov apoyan nuestra investigación, dado que nosotros partimos de que los cuadros de *vanitas* contienen una significación simbólica que se relaciona directamente con la mentalidad neerlandesa de ese tiempo.

Asimismo, de acuerdo con Triadó Tur¹⁴¹, podemos ver cómo en el transcurso de la historia del arte, la pintura se ha convertido en el documento de la sociedad, de su historia, de sus formas de vivir, de sus costumbres, de su entorno, en una palabra, decimos nosotros, de su forma de pensar y de relacionarse consigo mismo, con lo inmanente y con lo trascendente; y durante el siglo XVII, el arte de las Provincias Unidas destacó en la manera de describir la realidad circundante. “En Holanda, en el norte del Flandes español, el arte se hace fiel reflejo de la sociedad...”¹⁴²; lo que para nosotros significa que hay que comprender dicha sociedad, su cultura, para entonces poder apreciar a cabalidad el arte pictórico neerlandés.

A lo largo de las páginas anteriores de este capítulo hemos tratado de relacionar el arte neerlandés del siglo XVII con la cultura que lo vio surgir, a partir del análisis que ya hemos hecho de las ideas que fundamentan la mentalidad de la que se deriva, analizadas en el primer capítulo de esta investigación, y comprendemos que podemos catalogar el arte barroco neerlandés como realista simbólico.

No obstante, queremos insistir en que el arte barroco neerlandés presenta ciertas características representativas de su mentalidad y cultura que le hacen distinguirse del resto del arte europeo del periodo, derivadas de la situación económica, política y social.

Los neerlandeses, independentistas burgueses, prefieren obras destinadas a sus hogares y que muestren su cotidianidad, de allí el formato que presentan y que fomenta la aparición de un mercado de arte, donde la obra es un producto más cuyo precio fluctúa entre la oferta y la demanda, y como tal refleja también la libertad, uno de los valores más preciados para estas personas, en la elección de temas que atrajeran la atención del público, por ser afines a ellos, alejados de las consideraciones de las Academias y los expertos respecto a los asuntos que se debían tratar en una pintura¹⁴³, como estimamos es el caso del subgénero de las *vanitas*.

Asimismo, colegimos que, en el caso neerlandés, la paleta cromática también depende de la economía, pues la selección de los colores hecha por los artistas está en función directa con las fluctuaciones que los precios de los materiales presentan debido a la reanudación de la

¹³⁹ Cfr. *Ibid.* 43-46.

¹⁴⁰ *Ibid.* 76.

¹⁴¹ Cfr. Juan-Ramón Triadó, “La sociedad descrita”, 293-301.

¹⁴² *Ibid.* 295.

¹⁴³ Para el siglo XVII las Academias de arte y los tratadistas de pintura del resto de Europa menospreciaban a los pintores que se dedicaban a asuntos menores, como aquellos relacionados con la vida y personajes cotidianos.

guerra, y no tiene que ver con un pretendido simbolismo oculto en el color, puesto que, dado que son burgueses quienes adquieren las obras de arte, incluidas las pinturas de *vanitas*, el precio final incide en su demanda.

Por otra parte, no podemos catalogar las obras de arte barroco neerlandesas por una determinada fe religiosa. No pueden clasificarse como católicas o calvinistas, ya que debido a la tolerancia religiosa imperante desde mediados del siglo XVI, gracias a lo que nosotros reconocemos como influencia del pensamiento erasmiano aplicado al contexto que están viviendo, tenemos un mercado en el que confluyen ambas confesiones, y otras más aunque de forma minoritaria, y tanto artistas como compradores pueden pertenecer a alguna de ellas, por lo que el mercado del arte presenta opciones para todo público. Y, de manera simbólica, procuran enviar un mensaje asequible a todos los fieles, como sería el caso del significado de las *vanitas*.

De esta forma, encontramos que el contexto histórico neerlandés es el que fundamenta y nos explica la particularidad de sus manifestaciones artísticas. El tamaño, la temática y la paleta de color son acordes a las circunstancias específicas que fueron conformando la historia, la mentalidad y la cultura de los habitantes de las Provincias Unidas. Para nosotros, la carga simbólica contenida en las obras de este periodo, incluidas las pinturas de *vanitas*, es derivada de la situación que viven y de la manera en que la enfrentan, dada su mentalidad. Nos remite a la reflexión acerca del sentido que otorgan los neerlandeses a su vida, inmanente y trascendente, ya que reflejan su propia tabla axiológica: humildad, templanza, moderación, sobriedad, sencillez y austeridad para dar la lucha por conseguir la felicidad en esta vida y en la otra también.

II.3.1. La técnica pictórica del arte de las Provincias Unidas.

La propuesta de Svetlana Alpers y sus limitaciones

Es característico del arte holandés y de la cultura visual a la que pertenece que el contenido se exprese a través de cosas vistas, no de escenificaciones, dando testimonio de los hechos, pero no haciendo de ellos una representación dramática.

SVETLANA ALPERS

Para apreciar en su justa medida al arte barroco de las Provincias Unidas y poder así analizarlo, tenemos que tomar en cuenta tanto sus características estilísticas como formales, y si algo resalta y distingue en particular al arte barroco neerlandés es su técnica pictórica, por lo que ahora nos enfocaremos en ésta, su manera de representar la realidad.

La principal diferencia entre el arte barroco italianizante¹⁴⁴ y el neerlandés radica en que el primero simplifica para embellecer: elimina, borra y reduce el detalle, tratando de que lo que sobresalga y destaque sea el hombre en sus diferentes caracterizaciones; mientras que el segundo considera no sólo la naturaleza humana, sino también a toda naturaleza animada o inanimada, tratando de plasmar entonces todas sus características con el mayor realismo posible. Ya desde el siglo xv, Jan van Eyck “había enseñado a los suyos a convertir el cuadro en un espejo de la naturaleza, sumando cuidadosamente detalle sobre detalle hasta colmar el conjunto mediante paciente observación”¹⁴⁵.

Así, los artistas de los Países Bajos siempre estuvieron más interesados en representar la multiplicidad de las cosas, y trataron de emplear todos los recursos técnicos para expresar las diferentes texturas tanto del hombre como de la naturaleza, la creación divina, como de los diferentes objetos y creaciones humanas.

Para nosotros, el arte neerlandés se tiene que ver dentro de su contexto; no sólo como una manifestación social que pretende transmitir un mensaje, sino que también se debe de tomar en cuenta el lugar, papel y presencia que las imágenes ocupaban en ese tiempo dentro de la cultural general, lo cual implica necesariamente la técnica de representación utilizada.

Durante el siglo xvii, los neerlandeses concebían un mundo preocupado por aprehender y comprender científicamente la realidad, a través de los diferentes avances en la teoría óptica y los diferentes instrumentos¹⁴⁶ que se desarrollaron al respecto, para después plasmarla en imágenes; lo que otorga, dentro de la cultura de las Provincias Unidas, una nueva autoridad al conocimiento visual frente al textual¹⁴⁷. Así, el artista y su arte aparecen vinculados a la realidad vista, al mundo conocido por los ojos, además del que era conocido a través de la lectura. De esta forma, las imágenes adquieren una aplicación más concreta: la de dejar constancia de un nuevo conocimiento del mundo visible¹⁴⁸, testimonio que ya era atractivo a los neerlandeses desde las postrimerías del arte gótico, puesto que le otorgaban la misma jerarquía a todas y cada una de las figuras representadas en las obras de arte.

¹⁴⁴ Tomamos este término como referencia ya que es en esta península donde surge.

¹⁴⁵ Ernst H. Gombrich, *La historia del arte*, trad. Rafael Santos Torroella (Londres: Phaidon Press Limited, 2007), 273.

¹⁴⁶ Nos referimos al microscopio, el telescopio y el perfeccionamiento de la cámara oscura, que se usaron como recursos estilísticos en el arte neerlandés.

¹⁴⁷ Cf: Svetlana Alpers, *El arte de describir*, 33-61.

¹⁴⁸ Lo anterior nos explica lo que se ha llamado el descentramiento barroco, pues gracias a la observación del mundo, el hombre constata que no es la medida del universo, dándose así fin a la idea del antropocentrismo renacentista. Al aceptar la relatividad del tamaño, tal como la revela el ojo con la ayuda de los lentes, se plantea la cuestión de la fiabilidad o condición de la visión; es decir, al producir una imagen nuestra vista hace trampas. Y, paradójicamente, al aceptar los engaños de la vista, el hombre se preocupará entonces por la verosimilitud de las imágenes realistas que plasma en la obra de arte. Esta preocupación por la veracidad de las imágenes representadas, mismas que se sabían que eran falsedades en la realidad, es lo que induce al artista a realizar pinturas de trampantojo, buscando engañar al ojo del espectador, como serían las representaciones de *vanitas* aquí estudiadas.

En las Provincias Unidas la representación figurativa¹⁴⁹ tuvo orientaciones baconianas en cuanto a la observación de la realidad para alcanzar la verdad, tal como podemos ver en el tratado sobre teoría de la pintura que escribió Samuel van Hoogstraten, donde señala que el oficio del pintor consiste en engañar el sentido de la visión, para lo cual debe tener la suficiente comprensión de la naturaleza de las cosas para que le permitan entender cuáles son los medios para engañar a la vista¹⁵⁰; es decir, destaca la importancia de la capacidad visual, que él llamaba *ojo atento* del artista, de la observación de la realidad que sirve tanto como a la mirada como a la mano. Un arte concebido como un espejo de la naturaleza donde cada cosa posee una identidad individual que la distingue y que un buen artista será capaz de captar gracias a su atenta observación.

De esta forma, queda establecido que, de acuerdo al entorno cultural neerlandés del siglo XVII, la técnica artística debía radicar en la capacidad para lograr que una imagen pintada parezca real¹⁵¹, por lo que la observación, la mirada atenta a la realidad, era fundamental para lograr esta representación fidedigna que permitía a su vez el conocimiento de la misma¹⁵².

Hasta principios del siglo XX, los cuadros realizados en las Provincias Unidas, en general, sólo eran admirados por sus aspectos descriptivos, siendo la veracidad de la representación el único mérito que se les concedía, sin prestar atención al contenido o fondo de la pintura; lo que nosotros llamamos su intencionalidad simbólica¹⁵³, pues los historiadores y críticos de arte pensaban que los neerlandeses no eran capaces de darle ninguna simbología a sus representaciones dado que catalogaban a estos hombres como demasiado sencillos, ocupados tan sólo del aspecto económico de la vida. Para estos investigadores estas obras sólo demostraban el afán de los neerlandeses de representar sus posesiones y su riqueza, su propio orgullo por lo que han alcanzado¹⁵⁴.

¹⁴⁹ Por arte figurativo entendemos aquellas manifestaciones que representan elementos que se identifican con la realidad. Su antónimo sería el arte abstracto.

¹⁵⁰ Cfr. Samuel van Hoogstraten, "Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt (Rotterdam, 1678) 274, en *Ibid.* 108.

¹⁵¹ De aquí se deriva que a este tipo de arte se le conozca como realista.

¹⁵² Es interesante destacar que esta intencionalidad representativa de la realidad también la observamos en otras zonas europeas como Inglaterra. Robert Hooke, científico inglés del siglo XVII, siguiendo las ideas de Francis Bacon acerca del derrumbamiento de ídolos para llegar a la verdad, señalaba que el testimonio gráfico de las observaciones visuales debería ser la base de un nuevo y verdadero conocimiento, utilizando para ello una *mano sincera y ojo fiel*, vinculando así la visión a la descripción gráfica de la realidad. Para ahondar sobre la postura de este científico Cfr. Svetlana Alpers, *El arte de describir*, 118-121.

¹⁵³ Como hemos venido estableciendo a lo largo de esta investigación, la intencionalidad simbólica significa, para nosotros, el mensaje que los autores quieren transmitir con sus obras mediante la utilización de diversos elementos que constituyen en símbolos que consideran pueden ser captados por los espectadores y, entonces, comprender lo que el artista quiere decir con su obra, estableciéndose así un circuito comunicativo entre el artista y el espectador a través de la obra de arte.

¹⁵⁴ Al respecto Cfr. Hipólito Taine, *Filosofía del arte*, 119-145 y Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, 131-148, quienes consideran que otorgar un contenido simbólico a la obra de arte es resultado de un pensamiento profundo y elevado de las cosas materiales, el cual, según estos autores, no poseen los neerlandeses.

Sin embargo, con el desarrollo del análisis iconográfico durante el pasado siglo, los teóricos del arte neerlandés se han enfocado en descubrir que ese realismo con el que procuran retratar de la manera más fiel posible su entorno esconde, bajo su superficie, un significado oculto, por lo que se han dedicado a desentrañarlo, dejando de lado el análisis de la técnica pictórica empleada.

No obstante, consideramos que no por su carácter descriptivo, relacionado con el interés gnoseológico, se elimina la significación simbólica, ciertamente clara y precisa, de cada uno de los objetos representados, cuasi descritos, en la obra de arte, a fin no sólo de mostrar la realidad, sino de reflexionar sobre ella.

Con base en lo anterior, estimamos que la postura de Svetlana Alpers, reconocida como una autoridad en arte barroco neerlandés, presenta limitantes cuando se avoca a analizar la técnica pictórica utilizada por los pintores de las Provincias Unidas del siglo XVII¹⁵⁵, ya que no considera el aspecto simbólico de la representación.

Alpers señala que pretender que existe un simbolismo en estas pinturas es incorrecto pues este análisis se ha hecho de acuerdo a la tradición iconológica aplicada al arte barroco en general, siendo el italiano el paradigma, por lo que se debe “encontrar una nueva manera de considerar ciertos tipos de imágenes, al menos en parte por la conciencia de su diferencia respecto a las normas ofrecidas por el arte italiano”¹⁵⁶, diferencias que hemos ido señalando en páginas anteriores.

Para Alpers, la búsqueda interpretativa de un significado oculto debajo de la representación descriptiva de la realidad es errónea, ya que generalmente está basada en la teoría emblemática italianizante que nada tiene que ver con la neerlandesa, pues, si bien es cierto que la emblemática de origen italiano señala significados ocultos dentro de las imágenes que el espectador tendría que descifrar, la emblemática holandesa es directa y fácilmente aprehensible, por lo que su efecto es más descriptivo que prescriptivo, aun cuando contengan una enseñanza moral, el dilema que “fue para los holandeses una obsesión por la moral o por las posesiones, que a la vez amaban y temían, celebraban y condenaban”¹⁵⁷. Así, en lugar de plantear un enigma, lema e imagen son claros y directos, y esto se traslada al arte de la pintura, lo que podemos verificar fácilmente en el caso de las *vanitas*; estas obras nos hablan de una realidad entendida por los espectadores como una asociación de significados accesibles a la vista, ya que están descritos así por el artista. Por lo tanto, recalca Alpers, no existe ningún velo entre imagen y significado. Son imágenes hechas por una mano hábil, que domina la técnica descriptiva, y dirigidas a un ojo atento que puede así conocer la realidad.

De acuerdo a Alpers, las imágenes que contiene esta pintura no disfrazan ni encubren significados bajo la superficie descriptiva; más bien muestran que el significado reside en lo que

¹⁵⁵ Svetlana Alpers, *El arte de describir*.

¹⁵⁶ *Ibid.* 21.

¹⁵⁷ *Ibid.* 314.

la vista puede captar. Para ella, la cultura neerlandesa es específicamente visual, porque describe, pictórica más que textualmente, la realidad visible que le rodea, apoyándose para esto en la ciencia experimental y la tecnología desarrollada hasta el momento. Así, las imágenes son el vehículo más seguro y veraz para el conocimiento del mundo. Los artistas neerlandeses poseen un poderoso sentido del cuadro como superficie sobre el cual pueden imitarse o escribirse palabras junto con los objetos con una gran insistencia en el artificio representativo para tratar de emular la realidad.

De esta forma, “la cultura visual era fundamental en la vida de la sociedad holandesa del siglo XVII. Podríamos decir que la vista fue un medio primordial de auto-representación y la cultura visual una forma primordial de autoconciencia”¹⁵⁸. Para esta autora, las imágenes documentan o representan los comportamientos de esta sociedad, por lo que insiste en señalar: “creo que la insistencia en el arte de describir [...] es esencial para la comprensión del arte holandés”¹⁵⁹.

La tesis que sustenta Alpers es que la característica del arte neerlandés, dada la cultura visual a la que pertenece, radica en que el contenido de las obras se expresa a través de las cosas vistas, no de escenificaciones, dando testimonio de los hechos, pero no haciendo de ellos una representación simbólica. Por lo tanto, no concede ninguna intencionalidad significativa a la técnica pictórica neerlandesa, ya que para ella la forma está únicamente supeditada al deseo de mostrar la realidad tan verídicamente como sea posible. “Cada objeto está presentado no para el uso, o como resultado de él, sino para el ojo atento”¹⁶⁰, por lo que los cuadros son representaciones, simulacros de la realidad y no la realidad misma, y dan acceso al conocimiento de esa realidad, al ser descripciones, exposiciones, y no narraciones sobre un tema.

Sin embargo, para nosotros, a la pura representación, intencionalidad óptica, que permite diferentes exploraciones visuales que sustenta Alpers, se añade la significación simbólica de los objetos en sí, de manera que la composición de la obra depende de ambos factores para así dar no sólo gusto al espectador permitiéndole conocer el mundo que le rodea, de acuerdo a su entorno cultural, sino que también le satisface el que pretenda hacerle reflexionar sobre lo que significa lo que está fielmente representado; en el caso de las *vanitas*, el sentido trascendente de la vida¹⁶¹.

Comprender que la técnica pictórica del arte barroco neerlandés se aboca a conseguir la representación fiel de la realidad nos explica que los pintores repitan los mismos temas una y otra vez. Un buen artista percibirá las distinciones entre los objetos, ya que cada uno de

¹⁵⁸ *Ibid.* 28.

¹⁵⁹ *Ibid.* 31.

¹⁶⁰ *Ibid.* 147.

¹⁶¹ Para nosotros, el tema de *vanitas* era solicitado por los habitantes de las Provincias Unidas debido a su conformación eidética, y puede comprobarse por la cantidad de pinturas neerlandesas de ese subgénero que han llegado a nuestros días, a pesar de que eran consideradas más como objetos de consumo que como obras de arte susceptibles de ser conservadas para la posteridad por el valor añadido que podían adquirir al ser valuadas como objetos artísticos.

ellos es singular y diferente, aunque sea el mismo elemento. Hay una preocupación por la distinción y la identidad individual entre las cosas representadas¹⁶². Esto lo podemos observar en los cuadros de *vanitas*: a simple vista, nos muestran generalmente los mismos objetos simbólicos, pero aún el cráneo característico no es siempre el mismo; cada calavera posee individualidades que la distinguen entre las demás, como si cada una de ellas perteneciera a un sujeto distinto, valorándose la identidad por encima de la semejanza¹⁶³.

Así, las *vanitas* pictóricas neerlandesas nos muestran la realidad última del hombre: la muerte, con una técnica formal basada en los detalles de la realidad destacable. La capacidad representativa del artista, al transformar un elemento simbólico universal en uno particular, consigue que la obra de arte se dirija a cada uno de los espectadores que la contempla, pasa del nosotros al tú, para involucrarlo y hacerle reflexionar acerca de su sentido de vida, pues como señala Alpers, “en el mundo de la pintura holandesa [...], diríamos que la experiencia humana está traída al terreno del experimento pictórico”¹⁶⁴.

II.3.2. El contenido de la pintura barroca neerlandesa. El surgimiento de un subgénero pictórico: De la naturaleza muerta a la *vanitas* pictórica

*¿De qué hablan las naturalezas muertas?
De relaciones —conexiones, reflexiones, soporte,
poder, balance; de gusto, tacto y olfato; del hombre
y la naturaleza; de mercados y sabores y genética y dieta;
de tiempo, mortalidad y regeneración. Si queremos entender
lo que significa una naturaleza muerta, debemos
atender cuidadosamente a todos sus elementos.*

JULES DAVID PROWN

Después de haber establecido la técnica utilizada por los pintores neerlandeses del barroco, es decir, de haber analizado la forma que, como vimos, también es indispensable para entender el arte que generaron, vamos ahora a estudiar el contenido de estas obras, es decir, el fondo de la pintura de las Provincias Unidas de este periodo histórico cultural para así poder comprender el mensaje que contiene, y aplicar nuestro análisis hasta el subgénero de *vanitas*.

¹⁶² Cf. *Ibid.* 125.

¹⁶³ Ésta sería para nosotros una de las causas por las que se valoraba tanto el género del retrato en las Provincias Unidas; no tanto por representar el orgullo y amor propio, sino como ejemplo paradigmático de la importancia de la individualidad de todas las cosas creadas, primando, por supuesto, el ser humano.

¹⁶⁴ *Ibid.* 161.

A lo largo de la historia, vemos como uno de los principales propósitos de la pintura es capturar la realidad en un formato bidimensional de la manera más fiel posible, en donde la figura humana destacara sobre todo lo demás. Por ello encontramos que la mayoría de las veces se han plasmado seres humanos rodeados tanto de la naturaleza como de los diferentes objetos realizados por el hombre como parte de una especie de escenografía en la que éste siempre resalta, siendo la figura principal de un cuadro y dejando así un lugar accesorio para todo lo que le rodea.

También observamos que, dependiendo de la intencionalidad de los artistas, así como del gusto del público, fueron surgiendo distintos temas representativos, entre los cuales surgió uno donde se plasmaba la vida cotidiana y sus diferentes componentes. Fueron los teóricos del arte y posteriormente las Academias las que denominaron a este tipo de obras como pintura de género, término que comprende todas las representaciones de escenas de la vida de distintos estratos socioeconómicos en sus actividades cotidianas, así como todos los objetos relacionados con ella, que se consideraban dentro de los últimos escalafones dentro de la clasificación de tópicos pictóricos que un artista podía tratar. Pese a ello, podemos explicarnos, por el contexto particular neerlandés, como en las Provincias Unidas durante el siglo XVII se revaloriza esta cotidianidad y se implanta como uno de los principales temas a tratar.

La palabra género utilizada para categorizar este tipo de pintura proviene del francés y significa tipo, clase o variedad. Se sabe que todavía Diderot, en su *Essay sur la peinture* de 1796, debatía acerca de la adecuada definición para este tipo de pinturas; mientras que en 1846, el historiador alemán Franz Theodor Kugler II, señalaba, refiriéndose al término género, en su texto *Handbuch der Geschichte der Malerei*, que incluye uno de los primeros estudios comprensivos sobre la pintura neerlandesa, la necesidad de ofrecer una disculpa por usar un término más negativo que positivo, y que es generalmente aplicado a trabajos de pequeño formato que no caen en ninguna clase pictórica definitiva¹⁶⁵.

A través de nuestra investigación, hemos venido estableciendo cómo las especificidades del pueblo neerlandés fundamentan el aprecio que muestran hacia la pintura de género ya que refleja su realidad contextual, por lo que planteamos que, además de obra de arte, una pintura también puede ser una fuente documental para conocer al ser humano y su circunstancia, como Peter C. Sutton destaca: “La pintura de género neerlandesa fue, después de todo, uno de los logros más importantes de la sociedad, pues habla más elocuentemente de los intereses de la gente y de su carácter que cualquier documento o anécdota estadística o literaria”¹⁶⁶.

Asimismo, hemos venido estipulando que la pintura barroca neerlandesa más representativa del siglo de oro nace de la especialización temática que origina la demanda por la pin-

¹⁶⁵ En referencia a los autores mencionados en este párrafo, Cfr: Seymour Slive, *Dutch painting*, 123.

¹⁶⁶ Peter C. Sutton, *Masters of Seventeenth-Century. Dutch Genre Painting*. (Philadelphia Museum of Art: University of Pennsylvania Press, 1984), LXXXV.

tura de género. Para nosotros, el movimiento separatista de las Provincias Unidas se refleja en la emancipación del cuadro, tanto del mecenazgo como del contenido de las obras de arte, de allí que podamos explicarnos que surja entonces el subgénero de *vanitas*. Para reafirmar nuestra hipótesis sobre el fundamento que otorga la mentalidad neerlandesa a la temática artística, encontramos lo que Hanneke Grootenboer destaca cuando dice que la pintura de naturaleza muerta nace en los márgenes del arte; es un género que surge de un corte a los grandes géneros, independizándose poco a poco para ganar un lugar propio dentro de la historia del arte¹⁶⁷.

Entre todos los temas de la pintura de género revalorizados por los neerlandeses en el siglo XVII, aquellos que reproducen la naturaleza inanimada y los objetos manufacturados, que siempre habían sido un accesorio pictórico¹⁶⁸, adquieren poco a poco su autonomía hasta ser considerados como un tema más para la historia del arte. Surge así propiamente la pintura de naturaleza muerta, donde la figura humana está ausente o reviste una importancia secundaria¹⁶⁹.

Las pinturas de naturaleza muerta ocupan asimismo desde el siglo XV el último rango dentro de la jerarquía artística de la pintura de género, incluso dentro de las Provincias Unidas. Basado en los teóricos manieristas, en 1604 el teórico y pintor neerlandés Karel van Mander establece que los temas más nobles para pintar eran los religiosos e históricos, dejando en último lugar a la pintura de género, y dentro de ella los cuadros de objetos inanimados¹⁷⁰.

Anne W. Lowenthal señala que no solamente es un género mal acreditado dentro de la teoría del arte sino que los estudios de historia del arte generalmente lo mencionan sólo de pasada¹⁷¹. También nos dice que el término naturaleza muerta¹⁷² comenzó a utilizarse hasta

¹⁶⁷ Cfr. Hanneke Grootenboer *The Rhetoric of Perspective*, 64-65.

¹⁶⁸ Cfr. Joan Sureda, "La pintura de las cosas menores y la vida cotidiana", 289. De acuerdo con este autor, con el cristianismo, la representación independiente de objetos o elementos de la naturaleza con todo y su carga simbólica, que ya era utilizada en otros momentos anteriores de la historia del arte, perdió su autonomía al pasar a formar parte de la escenografía de temas bíblicos, donde el simbolismo objetual revestía gran importancia. Durante el Renacimiento, se pierde dicha carga simbólica debido al ansia humanista por aproximarse empíricamente a la realidad. Con todo, la pintura de las cosas menores difícilmente fue descargada por completo de su contenido simbólico, hasta que la tendencia decorativista se apodera de este tipo de pintura, perdiendo así cualquier significado que fuera más allá de lo puramente representado.

¹⁶⁹ Cfr. *Ibidem*.

¹⁷⁰ Cfr. Seymour Slive, *Dutch painting*, 7.

¹⁷¹ Cfr. Anne W. Lowenthal, Ed. *The Object as Subject*, 6-9.

¹⁷² Si bien la palabra 'muerta' es sinónima de inerte o inanimada, al momento de establecer el inicio del uso del calificativo para este género pictórico tenemos que cuidar la traducción, ya que desde que aparecieron este tipo de obras fueron conocidas en el idioma neerlandés como 'Still-leven', en alemán 'Still-leben' y en inglés 'Still Life', que significaban para el espectador en realidad naturaleza inerte o inanimada, mientras que en Italia se conocía como 'Cose minute', cosa menor o insignificante, y en España se conoció como 'Bodegón'. La clasificación artística de naturaleza muerta con la que se conoce a este género en nuestros días surge de una réplica metafórica del historiador y cronista de arte francés André Felibien, que aparece en 1668 en su texto *Entretiens*, donde describe de manera despectiva a este género pictórico. Esta denominación se generaliza dentro de la historia del arte a partir

1650 cuando aparecen este tipo de obras en los primeros inventarios de pintura neerlandesa¹⁷³, cuya descripción es la de una pintura con modelos inmóviles, donde la presencia del hombre está implícita aún en una servilleta arrugada que retiene así el gesto humano¹⁷⁴.

El que haya sido un género desfavorecido dentro de la historia y la crítica del arte, aunado a que no se haya utilizado la traducción de su nombre en neerlandés, naturaleza inerte, nos explica el hecho de que sea un tema artístico al que apenas en el siglo pasado se le comenzara a prestar atención y a analizar desde las diversas ópticas en las que puede comprenderse a la obra de arte.

Sin embargo, sabemos que este tipo de obras tuvieron gran éxito entre los neerlandeses del XVII, quienes las adquieren más por los objetos allí representados, por sus cualidades decorativas, que por coleccionar obra de determinados artistas, o porque algunos de ellos sean sus preferidos. En relación a lo anterior, Fred J. Meijer menciona que el gran número de piezas de este género que aparecen en los inventarios de la época es un indicador de “Las imágenes decorativas como los paisajes y las naturalezas muertas [...] Junto con los retratos, una categoría ‘obligatoria’, constituyen la mayoría de las posesiones pictóricas de los burgueses”¹⁷⁵.

Fruto innegable, como ya hemos señalado, de una intencionalidad representativa fidedigna, al tratar de imitar la apariencia sensible de las cosas, así como de un acucioso sentido compositivo que agradara estéticamente al espectador; el género de la naturaleza muerta “hizo las delicias de la clientela burguesa”¹⁷⁶ de las Provincias Unidas, como señala Joan Sureda. Por su parte, Seymour Sliver afirma que la pintura de naturaleza muerta es uno de los géneros más típicos y representativos del gusto neerlandés, de su genio pictórico y de su devoción a lo visible. Ningún otro país produjo tantas obras de este género ni de tan excelente calidad¹⁷⁷.

A lo anterior, nosotros añadimos que el gusto por la representación veraz de este género pictórico también tiene que ver con la idea que los neerlandeses tenían acerca del conoci-

de 1780, cuando Jean-Baptiste Descamps definió el concepto de ‘nature morte’ como representación de objetos inmóviles. Cfr. Omar Calabrese, *Cómo se lee una obra de arte* (Madrid, España: Cátedra, 1993), 20; también Cfr. Joan Sureda, “La pintura de las cosas menores y la vida cotidiana”, 289.

¹⁷³ F. G. Meijer concuerda con Lowenthal y refiere que el término naturaleza muerta se utiliza hasta mediados del siglo XVII, con el fin de reducir el espectro de estas representaciones a fin de catalogarlas más fácilmente, pues anteriormente a este tipo de pinturas se las nombraba por una breve descripción de su contenido, vgr.: tablas o mesas con copas de cristal o pewter; con floreros; con recipientes de porcelana y postres, con libros y tabaco, con cráneos, etc., sin hacer ninguna alusión a su contenido iconográfico. Cfr. Fred G. Meijer, *The Collection of Dutch and Flemish Still-life Paintings Bequeathed by Daisy Linda Ward*, (Zwolle: Waanders Publishers, 2003), 24; también, sobre el mismo asunto, Cfr. Seymour Slive, *Dutch Painting*, 123.

¹⁷⁴ De acuerdo con A. Corazón, el nombre de naturaleza muerta fue dado primeramente por los neerlandeses al tipo de cuadros de naturaleza inmóvil. Es una palabra creada a partir de la jerga de los pintores y que remite a la dificultad del modelo de mantenerse quieto. En la pintura neerlandesa se diferenciaba entre un modelo humano que posaba, pero que de vez en cuando necesitaba moverse: vrouwenleven, y el objeto que estaba siempre quieto: stilleven. Cfr. Alberto Corazón, *El Bodegón habla de otras cosas* (Madrid: A. Machado, 2005), 17.

¹⁷⁵ Fred G. Meijer, *The Collection of Dutch*, 26.

¹⁷⁶ Joan Sureda, “La pintura de las cosas menores y la vida cotidiana”, 290.

¹⁷⁷ Cfr. Seymour Slive, *Dutch Painting*, 277.

miento de sí mismos y del mundo que les rodea, como explicamos anteriormente cuando relacionamos la pintura realista con las tesis baconianas.

De esta forma, podemos ver aquí de nuevo el carácter particular e independiente propio de los neerlandeses. Hicieron de lado las consideraciones artísticas que prevalecían en el resto de Europa para pintar lo que ellos querían ver reflejado en un cuadro. Mientras la teoría y los tratados de arte europeos habían establecido, ya desde el siglo xv, una jerarquía estricta para los diversos temas pictóricos, dictaminando que, cuando el asunto de la obra de arte se centraba más en la representación de objetos que en el ser humano, se le concediera el rango más bajo dentro de la clasificación de la pintura, estimando que los cuadros de naturaleza muerta consistían en la mera reproducción de objetos inmóviles y no correspondían a las ideas de dignidad y sublimidad que eran propias de un arte liberal como la pintura¹⁷⁸, los neerlandeses plasmaban objetos cotidianos a los que podían acceder gracias a la actividad comercial que desarrollaban con gran habilidad racional.

Así, nos interesa destacar la dicotomía existente entre la teoría del arte que prevalecía en Europa y la realidad pictórica neerlandesa del xvii que, al final, consideramos que es manifestación de la diferencia que existe entre la mentalidad neerlandesa y la del resto de sus contemporáneos europeos. Vemos que mientras los teóricos del arte de los siglos xvi, xvii y xviii colocaban las obras de naturaleza muerta en el último escalón jerárquico de la pintura basándose en las deliberaciones renacentistas sobre el arte liberal y la simple manufactura, entre objeto de arte y artesanía¹⁷⁹, los coleccionistas y compradores de arte de las Provincias Unidas estaban dispuestos a pagar altas sumas de dinero por ellas, lo que hizo que muchos pintores neerlandeses se especializaran en este tema¹⁸⁰.

Por otra parte, queremos insistir en que el género de la naturaleza muerta como tal surge en las Provincias Unidas, es un producto de la confluencia de la mentalidad neerlandesa y el

¹⁷⁸ Cfr. Alberto Corazón, *El bodegón habla de otras cosas*, 48-49, donde señala que este canon académico se instituyó sin considerar la posible retórica idiosincrática que contenían estas obras, pues suponían que no se requería de la abstracción del pensamiento para representar fidedignamente objetos, pudiendo confundirse con una mera artesanía. Al respecto, nosotros pensamos que el simple hecho de la gran calidad y técnica representativa que muestran estas pinturas nos permite hablar de un gran ejercicio de la capacidad racional, que muestra que este género corresponde al arte liberal, pues no sólo implica la copia fiel del objeto, sino pensar en la adecuada composición de los mismos, la elección de la gama cromática y de las distintas fuentes de luz necesarias para resaltar las cualidades objetivas de la representación.

¹⁷⁹ Cfr. Arthur K. Wheelock, Jr., "Still life: Its visual appeal", 11-12.

¹⁸⁰ Fred G. Meijer destaca también esa diferencia apreciativa entre la teoría y el consumo de las obras de naturaleza muerta, señalando la paradójica situación que se dio durante los siglos xvii y xviii, pues reconocidos teóricos del arte de esa época como Samuel van Hoogstraten, Arnold Houbraken y Gerard de Lairese critican y devalúan a este género por representar objetos inanimados, aun cuando fueran técnicamente impecables, y, sin embargo, ellos mismos pintan naturalezas muertas, lo que, según este autor, habla de que existía algo irresistible acerca de este género pictórico. Cfr. Fred G. Meijer, *The Collection of Dutch*, 22. Asimismo, Lawrence O. Goede señala en su texto "A Little World Made Cunningly: Dutch Still Life and Ekphrasis" que la proporción de pinturas de naturaleza muerta que aparece en los inventarios de los coleccionistas neerlandeses se triplicó entre 1610-1620 y 1651-1675. Cfr. Lawrence O. Goede, "A Little World Made Cunningly" 35-36.

contexto que la rodea, pues existen autores como Lowenthal que apuntan que este tipo de pinturas surgieron simultáneamente por toda Europa durante el curso del siglo XVI, “y estaban bien establecidas alrededor del 1600 en Italia, los Países Bajos, Alemania y España”¹⁸¹, cuando este tipo de pinturas se realizaron primero en las distintas Provincias Unidas y después se irradian al resto del continente.

El desarrollo del género de la naturaleza muerta comienza en los cuadros de los interiores de cocina, las escenas de mercado, para dar paso a las naturalezas muertas y, finalmente, a las distintas representaciones temáticas que encontramos de este género, ya independizadas de un contexto¹⁸² donde el personaje principal sea el ser humano, y que se clasifican en subgéneros de acuerdo a los objetos con los que el artista decide componer su obra¹⁸³. Así, surgen en las Provincias Unidas las naturalezas inertes con frutas, con flores, con libros, con música o con cráneos; las llamadas posteriormente *vanitas*.

En el caso de estas últimas, las obras incluyen objetos que corresponden a los otros subgéneros¹⁸⁴ y lo que las diferencia del resto de ellos y hace que estas obras sean clasificadas aparte es que presentan, además, un cráneo humano, que viene entonces a ser su elemento distintivo, tal como menciona Lucía Impelluso cuando destaca que las naturalezas muertas que aluden al transcurrir inexorable del tiempo, a la fugacidad de los bienes terrenales y de los lujos mundanos frente a la inexorabilidad de la muerte, forman un tipo particular de pinturas de este género, en el que la imagen/símbolo que más las describe es la calavera¹⁸⁵.

En lo que se refiere al uso del calificativo *vanitas* para nombrar este subgénero pictórico, sabemos que durante el siglo XVII las obras que actualmente reconocemos como *vanitas* eran llamadas en un principio como *Stilleven een dootshoof* —naturaleza silente con cráneo—, dentro de las Provincias Unidas. Según S. Slive, el nombre de *vanitas* dado a este subgénero pictórico proviene de una pintura de Jan van der Heyden, *Still Life with Rarities*, de 1712, que incluye una Biblia abierta precisamente en el libro del Eclesiastés¹⁸⁶ (figura 12).

Sin embargo, para nosotros la denominación de *vanitas* otorgada a los cuadros de naturaleza muerta con calavera¹⁸⁷ proviene de que el pintor y teórico de arte Gerard de Lairese¹⁸⁸, en su texto *Groot Schilderboek*, o *El gran libro de la pintura*, de 1707, señala que las pinturas de objetos suntuosos o realizados con oro, plata, cristal, esmaltes, perlas, piedras

¹⁸¹ Anne W. Lowenthal, Ed. *The Object as Subject*, 7.

¹⁸² Cfr. Hermann Bauer, “El barroco en los Países Bajos”, 84.

¹⁸³ Así se tienen representaciones de los cinco sentidos, mesas servidas, *vanitas*, mesas de postres y dulces, cestas con frutos, flores, instrumentos de música, armas, libros, y gabinetes de curiosidades.

¹⁸⁴ Por ello tenemos *vanitas* de retratos y autorretratos, de ángulos de estudios del pintor, de libros, de banquetes, de flores, militares, o de instrumentos musicales.

¹⁸⁵ Cfr. Lucía Impelluso, “Vanitas vanitatum” en Stefano Zuffi, coord., *La naturaleza muerta*, trad. Carmen Muñoz del Río y Víctor Gallego (Milán: Electa, 1999), 245.

¹⁸⁶ Cfr. Seymour Slive, *Dutch Painting*, 282.

¹⁸⁷ Cfr. Fred G. Meijer, *The Collection of Dutch*, 24; también encontramos referencias sobre el asunto en Cfr. *Ibid.* 277.

¹⁸⁸ G. de Lairese es considerado el primer teórico neerlandés del género de la naturaleza muerta.

preciosas y madre perla son comúnmente llamadas *vanitases*¹⁸⁹, etiquetándolos así como objetos de *vanitas*. A partir de esta distinción, consideramos que los neerlandeses hacen una correlación mental de los objetos que aparecen en estos cuadros con el texto bíblico del Eclesiastés para así llegar a denominarlos como *vanitas*, a lo que bien pudo añadirse entonces, para completar la significación, la obra de Van der Heyden.



FIGURA 12. Jan van der Heyden, *Still Life with Rarities*, 1712, óleo s/tela, 74 × 63.5 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest, Hungría.

Cabe apuntar que entre los diferentes focos artísticos que surgieron en las Provincias Unidas, la ciudad de Haarlem es donde mejor se desarrolló la pintura de género, pues como afirma Joan Ramón Triadó Tur: “fue la ciudad que mejor recogió el temperamento holandés, hecho que se reflejó en su pintura”¹⁹⁰. En cuanto a la naturaleza muerta en particular, tenemos que en Utrecht se desarrolla un tipo de pintura muy ornamentada con elementos clasicistas, exóticos y decorativos, mientras que en Haarlem encontramos pinturas más sencillas, realistas y descriptivas que reflejan la cotidianidad burguesa y un “cierto simbolismo alegórico”¹⁹¹; y, si bien es en Leiden donde se crea el subgénero de las pinturas de *vanitas* como tal, con la pintura de Jacob de Gheijn II, *Naturaleza muerta de vanidades*, de 1603, los representantes más importantes de este subgénero se ubican inicialmente en Haarlem, aunque ya para mediados del siglo XVII este tipo de pinturas se realiza también en otras ciudades, entre las que también se destaca Leiden.

¹⁸⁹ Cfr. Fred G. Meijer, *The Collection of Dutch*, 24.

¹⁹⁰ Juan-Ramón Triadó Tur, “Barroco en Holanda”, 1868.

¹⁹¹ *Ibid.* 1911.

En relación a esto, consideramos que es importante tener en mente estos datos al momento de consultar a los diferentes teóricos de arte que se refieren a las pinturas de *vanitas*, pues muchas veces los análisis que llevan a cabo sobre este subgénero dependen de las obras que toman en consideración. Hay que poner atención en el origen de las obras que estudian pues mientras en Haarlem había una mayor apertura y tolerancia religiosa, donde convivían católicos con calvinistas, en Leiden se acentuaba la religiosidad calvinista, por lo que, cuando mencionan que en los resultados del análisis que realizan de estas obras encuentran que su intencionalidad simbólica se refiere a una determinada concepción moral o religiosa, debemos saber primeramente a qué tipo de público iba dirigida: calvinista, católico o, como suponemos nosotros, para ambos a la vez, pues, al final los dos fieles comparten, de origen, la misma mentalidad.

Podemos concluir entonces que, desde nuestra óptica, las pinturas de *vanitas* neerlandesas, además de presentar una técnica representacional que raya en la mimesis cumpliendo con un objetivo gnoseológico primordial para este pueblo, también contienen un significado simbólico que va más allá de la referencia a la temporalidad y futilidad de los bienes terrenos a los que orgullosamente podían acceder a través de las rutas comerciales que con gran éxito explotaban. Reflejan la propia mentalidad de las Provincias Unidas pues, de acuerdo con nuestro planteamiento, hablan de la racionalidad además de la temporalidad, por lo que no son sólo cuadros con un significado simbólico moral o religioso sino, sobre todo, filosófico¹⁹².

II.3.3. El debate en torno al simbolismo de las pinturas de *vanitas* neerlandesas

Algunas pinturas neerlandesas pueden parecernos copias fidedignas de escenas cotidianas de la realidad. Sin embargo, contienen un simbolismo que puede escaparse al espectador si no está consciente de él.

SEYMOUR SLIVE

Ahora bien, en relación con la intencionalidad simbólica de las naturalezas muertas neerlandesas del siglo XVII en general, y de las *vanitas* en particular, encontramos diversas posturas

¹⁹² Cfr. Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, trad. Alfredo N. Galletti (México: FCE, 1999), 537-555, Utilizamos el término filosófico partiendo de la definición de filosofía como el uso del saber para ventaja del hombre, teniendo en cuenta su significado como conocimiento producido por el hombre, puesto que, para nosotros, las *vanitas* neerlandesas recuerdan al hombre su naturaleza racional para conocer al mundo, pero, sobre todo, a sí mismos, para entonces pensar, elegir y dirigir su vida hacia el verdadero Bien. Asimismo, nosotros encontramos que el significado de estas pinturas es, en realidad, filosófico ya que esta ciencia engloba a su vez al conocimiento moral, religioso, ético y estético que algunos autores encuentran simbólicamente en ellas.

teóricas al respecto que van desde las que sólo encuentran una representación fidedigna de la realidad, llegando a ser trampantojos¹⁹³, hasta las que encuentran que en ellas tan sólo existe un significado profundo, filosófico, religioso, moral o antropológico. Es interesante que a principios del siglo XVIII Gerard de Lairese señalara que este tipo de pinturas carece de significado, y que no comprendía la elección arbitraria de los objetos en ellas representados, desaprobando la libertad de elección de los artistas, para enseguida recomendarles que hicieran un esfuerzo para agregar pensamientos profundos a sus pinturas¹⁹⁴. Lo que nos podemos explicar, porque ya para esos años los neerlandeses habían sucumbido, no sólo literal sino mentalmente, ante la cultura y los postulados artísticos franceses.

Para Svetlana Alpers las obras de naturaleza muerta no tienen ninguna intención iconológica y muestran únicamente el avance tecnológico óptico que utilizaron los pintores para lograr una representación fidedigna de la realidad para así conocerla, cuestión con la que comulgaban los neerlandeses, como señalamos en páginas anteriores. Para nosotros, como ya mencionamos, la tesis de Alpers, aunque indiscutible, presenta ciertas limitantes, ya que estimamos que estas pinturas tienen otra función además de la decorativa o cognoscitiva, puesto que reflejan la mentalidad de los neerlandeses de ese tiempo y, por ende, contienen un mensaje simbólico para ellos.

Por su parte, Fred G. Meijer refiere que, aunque los críticos de arte de los siglos XVII y XVIII no encontraban ninguna intencionalidad simbólica en las pinturas de naturaleza muerta, las que, según ellos, sólo eran adquiridas por el placer de observar la verosimilitud representativa de los objetos que contenían¹⁹⁵, actualmente las investigaciones sobre el tema se abocan más a que los objetos plasmados presentan connotaciones simbólicas que contienen un significado o mensaje intencional por parte del artista. Cabe destacar que, para Meijer, hay que tener cuidado al momento de hacer la lectura iconográfica de estas obras pues se puede sobreestimar e incluso confundir el mensaje simbólico, ya que puede haber distintos simbolismos para un mismo objeto representado, por lo que debe tenerse en cuenta el contexto en el que ha sido realizada la obra, sin excluir que pudieran no tener significado, siendo simplemente representaciones fidedignas de la realidad.

Sin embargo, aun cuando este planteamiento de Meijer está más cercano a nuestra argumentación, en el momento en que se refiere al caso específico de los cuadros de *vanitas*, disiento de este autor pues señala que el mensaje que conllevan es el mismo que el que contiene cualquier otro obra de naturaleza muerta: la brevedad de la vida, por lo que el que se incluya un cráneo no aporta o añade mayor intencionalidad simbólica a dichas obras. Desde nuestro punto de vista, la calavera es un elemento simbólico crucial en este tipo de cuadros, pues sostenemos que para los neerlandeses de ese tiempo ésta tiene otra función simbólica,

¹⁹³ El trampantojo es el engaño pictórico a la vista que logra un artista para confundir al espectador respecto a si la imagen que ve pertenece a la realidad o sólo es una representación de la misma.

¹⁹⁴ Cfr. Haneke Grootenboer *The Rhetoric of Perspective*, 6.

¹⁹⁵ Cfr. Fred G. Meijer, *The Collection of Dutch*, 22-24.

siendo una representación que refleja precisamente su mentalidad: la de pensar qué sentido otorgar a su vida, que es lo que más les conviene elegir para alcanzar la felicidad inmanente y trascendente y, por lo tanto, el cráneo que aparece en estas pinturas tienen un significado especial para ellos, ya que la calavera les representa la sede del pensamiento además de la fugacidad vital.

Así, desde nuestra perspectiva sostenemos que la calavera es la imagen pictórica del dilema al que se enfrenta el neerlandés del siglo XVII acerca del verdadero sentido de la vida, es decir, qué lugar dar a lo temporal y a lo trascendente, de acuerdo a su mentalidad¹⁹⁶.

No obstante, tampoco nos colocamos en una significación puramente religiosa, como afirma Bauer¹⁹⁷, quien dice que no debemos dejarnos llevar por la primera impresión que nos da una pintura de naturaleza muerta como la de *vanitas*, ya que lo que parece un simple cuadro de género, tiene en realidad una referencia a las verdades trascendentes, a manera de parábola, con lo que no se elimina del panorama la pintura de temática devota, como podría pensarse dada la llegada del calvinismo. Para este autor, “El ejemplo más llamativo de la sustitución del cuadro sacro por el de parábolas es la naturaleza muerta...”¹⁹⁸, donde afirma que puede encontrarse todo un catálogo de significaciones simbólicas de corte religioso.

Si bien es cierto que para hacer un análisis estético no debemos dejarnos llevar sólo por la apariencia de estas obras, su forma; en cuanto al significado que contienen, fondo, podemos decir que no sólo hacen referencia a verdades trascendentes, religiosas, encubiertas debido a cuestiones de fe, como afirma Bauer, sino que apelan también a verdades filosóficas vivenciales, puesto que reflejan la mentalidad de un grupo de hombres y su manera de responder a las cuestiones fundamentales acerca del sentido de la vida.

Por su parte, para Harry Berger Jr. la verosimilitud que se busca plasmar en los objetos representados, habla, no tanto de la calidad técnica de los pintores sino que envía un mensaje sobre la capacidad marítima y comercial de los habitantes de las Provincias Unidas: “allí está un discurso entendible de su predacidad agresiva”¹⁹⁹, su rapacidad para conseguir dichos objetos; lo que demuestra el orgullo del neerlandés por los logros obtenidos frente a las potencias europeas del momento.

En la misma sintonía se encuentra la postura de A. Corazón, las pinturas del género de la naturaleza muerta traicionan las pretensiones de su denominación porque “son una referencia a la vida real, al momento vivo, a lo verdaderamente existente”²⁰⁰, a la vez que representan las cosas cotidianas, las que no tienen importancia, despojándolas de cualquier interés narrativo. “Cuando no se desea acceder a lo sublime, la disposición de la *naturaleza muerta*

¹⁹⁶ Cuestión que fundamentaremos con más profundidad en el siguiente apartado.

¹⁹⁷ Cf. Hermann Bauer, “El barroco en los Países bajos”, 82-84.

¹⁹⁸ *Ibid.* 82.

¹⁹⁹ Harry Berger Jr., *Caterpillars. Reflections of Seventeenth-Century Dutch Still-life Painting* (New York: Fordham University Press, 2011), 90.

²⁰⁰ Alberto Corazón, *El bodegón habla de otras cosas*, 25.

es un punto de partida seguro, no comprometido”²⁰¹. Para este autor las naturalezas muertas neerlandesas son simplemente representaciones fieles de la realidad que hablan de las cosas que comercian; así, su referente conceptual es el aura de la mercancía, siendo imágenes inmutables de su cultura material que deriva directamente de la comercial.

Según nosotros, tanto la postura teórica de Berger como la de Corazón son aportaciones que deben tomarse en cuenta al momento de analizar este tipo de pinturas, pero nos resultan insuficientes, pues estimamos que el simbolismo de las pinturas de este género va más allá del orgullo comercial que sentían los neerlandeses del XVII.

Para Luisa Scalabroni las pinturas de *vanitas*, como todas las del género de la naturaleza muerta, se caracterizan por ser un intento moralizante bien preciso, que ella fundamenta tanto en el espíritu contrarreformista de la Compañía de Jesús²⁰², como en el severo ambiente calvinista, pues dice que la intención moralista no se puede entender sin un trasfondo religioso²⁰³. La *vanitas* “es una exhortación enérgica a volver la propia existencia hacia los valores espirituales, porque la conquista de la vida eterna requiere poner completa distancia de las vanidades terrenas”²⁰⁴, reflexionando sobre la transitoriedad de la vida por lo que también pueden representar el intento de trascendencia del artista en este mundo, más allá de la muerte: dejar constancia de su existencia por medio del arte, una vez que haya partido, sobreponiéndose así a la fugacidad terrena.

Para nosotros, el fundamento eidético para estas pinturas se ubica más atrás que el contexto en el que surgen: viene desde el pensamiento derivado del movimiento de ‘devoción moderna’; desde fines de la Edad media, dos siglos antes del surgimiento de las *vanitas*; además Scalabroni no nos aclara lo que nosotros pretendemos encontrar: ¿para qué hacer pinturas con un mensaje moral, más aún, para qué colocar un cráneo humano en ellas?

Lucía Impelluso nos dice que el surgimiento de las *vanitas* se liga a las crisis vividas en Europa durante las primeras décadas del siglo XVII, pues pretenden demostrar la caducidad humana y denuncian “los peligros derivados de la exagerada predilección por la belleza de los bienes terrenales y el consiguiente desinterés por la salvación después de la muerte”²⁰⁵, lo que nos lleva a pensar en las reflexiones filosóficas de Erasmo de Rotterdam, que presentamos en el primer capítulo, en lo que se refiere a la confusión a la que nos pueden llevar las apariencias dando un sentido erróneo a la vida, eligiendo lo que no nos acerca a la verdadera felicidad, la vida eterna, como a la constante invitación a la moderación en la satisfacción de los sentidos mediante los objetos placenteros que los neerlandeses tienen a su alcance, virtud que, a través de su ejercicio constante, hará que se tenga una vida feliz en este mundo así como encaminará los pasos hacia la salvación eterna. De acuerdo a ello, para nosotros, entonces,

²⁰¹ *Ibid.* 31.

²⁰² Este mismo fundamento jesuítico es el que sostiene el teórico del arte Emile Mâle para este tipo de pinturas.

²⁰³ Cf: Luisa Scalabroni, “*Vanitas*”, 97-98.

²⁰⁴ *Ibid.* 8.

²⁰⁵ Lucía Impelluso, “*Vanitas vanitatum*”, 249.

las pinturas de *vanitas* serían la representación gráfica del pensamiento erasmiano y, por lo tanto, las crisis con las que la autora relaciona a las *vanitas* son anteriores al contexto histórico y en realidad se fundamentan en una crisis existencial humana que ya se vive desde fines del siglo xv.

Para la investigadora Leonor Taiano la pintura de bodegones tiene la función de persuadirnos de la vanidad de la existencia. Los objetos que la componen hacen que su mensaje sea claro: la naturaleza se descompone, mas el alma es inmortal; el espíritu habita brevemente en cada cuerpo, pues son símbolos alusivos a la temporalidad de la vida y la inutilidad del esfuerzo humano: flores caídas, frutas podridas, relojes de arena, etcétera. En muchos cuadros se agrupan los elementos que representan la actividad humana (libros, instrumentos científicos) y los placeres humanos (pipas, instrumentos musicales) que marcan la futilidad de lo material en una vida tan corta²⁰⁶. Para esta autora, la pintura de bodegones simboliza lo que seguirán siendo los seres humanos cuando han abandonado el escenario de la vida: vanidad, por lo que la forma más extrema del mensaje moral que ofrece la vida se encuentra en la pintura de *vanitas*. Desde nuestro punto de vista, Taiano restringe el contenido simbólico de estas pinturas al tema moral, mientras que nosotros vemos que es un mensaje también filosófico y religioso, es decir, es un subgénero que abarca simbólicamente toda la vida espiritual del hombre en relación con su existencia terrena y su destino eterno como creyente.

Lawrence O. Goedde da un paso más en las apreciaciones de Taiano, por lo que consideramos que su planteamiento está más cercano a nuestra propuesta al ver estas obras como una representación retórica²⁰⁷, y expresa que el realismo de este género pictórico, del que se han encontrado muy pocos comentarios de la época en la que surge, debe ser entendido como admoniciones sobre la moderación o como símbolos de la doctrina eucarística²⁰⁸. El autor nos dice que estas pinturas maravillosamente naturalísticas en apariencia, encierran, debido a su técnica, un mensaje. La tesis de Goedde es que el fundamento de estas pinturas es la *écfrasis*²⁰⁹ trasladada a la pintura, pues el naturalismo con el que son retratados los objetos que contienen hace una referencia inmediata al objeto real que representan a fin de inducir a la reflexión sobre sus implicaciones morales o religiosas, por lo que finalmente esta *écfrasis* se convierte en una forma retórica de representación.

²⁰⁶ Cfr. Leonor Taiano, *Persistencia y desacralización del concepto de Memento Mori en la cultura occidental*, Isla Flo-tante, 2012 (4), (Noruega: Universitetet i Tromsø, 2012), 77-88, disponible en <http://bibliotecadigital.academia.cl/bilstream/123456789/238/1/77-88.pdf>, consultado el 12 de noviembre de 2013.

²⁰⁷ Entendiendo aquí la retórica como el arte que permite deleitar, conmover o persuadir valiéndose de imágenes a fin de transmitir un discurso.

²⁰⁸ Cfr. Lawrence O. Goedde, "A Little World Made Cunningly", 35-42.

²⁰⁹ La *écfrasis* es una figura retórica que consiste en la representación verbal de una representación visual, de tal manera que al momento de describir verbalmente algún objeto, real o imaginario, se logre evocar su presencia de tal manera que las emociones logradas sean iguales a las que se experimentarían si se tuviera dicho objeto enfrente.

Para este autor ésta sería la razón por la cual la verosimilitud pictórica era altamente apreciada y pagada por los neerlandeses del siglo XVII, ya que los inducía a meditar sobre sí mismos y sobre su entorno a través del realismo de la representación y las asociaciones metafóricas que los objetos revelan al espectador. “Son pinturas que no son simplemente representaciones aisladas de objetos cotidianos, sino que se refieren al hombre y a su vida en función de lo que esos objetos representan y las metáforas que evocan”²¹⁰.

Como señalamos, encontramos esta tesis mucho más acorde con la nuestra; sin embargo, creemos que no basta con señalar en términos generales su intención retórica, pues debemos adentrarnos en el mensaje que conllevan, no sólo moral y religioso, sino ciertamente filosófico, puesto que, para nosotros, estas pinturas hacen referencia e invitan a reflexionar sobre el sentido de la vida, al incluir elementos compositivos que hablan de la transitoriedad y la temporalidad de las cosas, sin que por ello sean catalogadas necesariamente como *vanitas*.

En la misma dirección de Goedde habla Hanneke Grootenboer, en cuanto a la importancia de la técnica representativa, pues la autora hace de la perspectiva, entendida como un sistema de organización espacial, una parte fundamental del discurso retórico que encierran estas imágenes, que para ella es la verdad representacional²¹¹. De esta manera, a las imágenes realistas que expresan la veracidad de la pintura, se añade una perspectiva visual donde el fondo se presenta vacío para dar la impresión de profundidad, completando el discurso con la veracidad en la pintura, es decir, la verdad compositiva que contienen estas obras nos conduce retóricamente a la verdad representativa que quieren transmitir. En otras palabras, para esta autora, las obras de naturaleza muerta neerlandesas utilizan la retórica visual para enviar un mensaje de veracidad al espectador²¹².

Así, las naturalezas muertas neerlandesas revelan cómo la retórica de la imagen está estructurada mediante la perspectiva, ya que desde su descubrimiento ha sido usada para crear la ilusión de profundidad, de realidad. Según esta autora, es en el vacío representacional donde se encuentra la ‘verdadera’ verdad de la pintura, la que nos hace creer que los objetos pintados son ‘realmente’ reales, cuestión en la que coincide A. Corazón cuando éste manifiesta que la naturaleza muerta es un ataque al espacio tridimensional porque la perspectiva pictórica que utiliza engaña al ojo profundamente con una escena trivial²¹³. Grootenboer refiere asimismo que, aun cuando este vacío pudiera reflejar estrategias de tipo económico por el alza de precios de los materiales, como Montias y J. Israel señalan, es más bien una estrategia de retórica visual para reforzar el mensaje de veracidad representacional.

La autora fundamenta su tesis en la obra de Blas Pascal *El arte de persuadir*, de 1657, pues señala que para ella “la perspectiva es tanto un sistema geométrico como un método para

²¹⁰ *Ibid.* 42.

²¹¹ Cfr. Hanneke Grootenboer *The Rhetoric of Perspective*, 61-94.

²¹² Cabe destacar que este vacío pictórico contradice una de las características del estilo barroco que es precisamente el horror al vacío.

²¹³ Cfr. Alberto Corazón, *El bodegón habla de otras cosas*, 45-46.

‘convencernos’ de la realidad de una pintura, es análogo a la geometría retórica de Pascal”²¹⁴. Sin embargo, consideramos que esto no puede aplicarse a muchas de las pinturas de este género ya que fueron realizadas mucho antes de la publicación del texto de Pascal, por lo que los artistas no pudieron tener en mente sus palabras al momento de componer sus obras.

Por otra parte, Grootenboer señala también que estas obras no contienen referencias religiosas, sino que reflejan únicamente la moral calvinista imperante en el siglo XVII que insistía en la moderación frente a la abundancia, la ambición frente a la contemplación, y que su iconografía va de acuerdo a la tradición dominante de las naturalezas muertas, aunque destaca que las pinturas de *vanitas* en particular se relacionan simbólicamente con problemas ontológicos como la vida y la muerte. Al respecto, consideramos que esta apreciación de Grootenboer es insuficiente, ya que las *vanitas* hacen referencia también al pensamiento y la religiosidad e incluso la moralidad de todos los neerlandeses pues, como ya establecimos, no son obras destinadas a un solo tipo de público, como sería el calvinista, que históricamente sabemos no se impuso totalmente en la región además de que la tolerancia propugnada por Erasmo hacía de las Provincias Unidas un territorio inclusivo para otras confesiones.

Si bien resulta interesante el planteamiento de Grootenboer acerca del vacío pictórico cuando señala que contribuye a la complejidad espacial de la representación que conduce a la verdad pictórica; nos atrevemos a ir un paso adelante al considerar que este vacío tiene una mayor carga simbólica que la que esta autora le otorga, pues estimamos que representa la futilidad de las cosas temporales, convirtiéndose en un símbolo más, sobre todo en el caso de las *vanitas*, y que finalmente contribuye a lo que para nosotros es la intención de estas obras; de esta manera observamos que todos los elementos compositivos abonan a la significación simbólica que encontramos. Así, el vacío espacial que contribuye a la verdad de la pintura según Grootenboer, se convierte para nosotros en la verdad en la pintura que, de esta forma, logra transmitir simbólicamente de una manera más completa el mensaje sobre el verdadero sentido de la vida.

De lo anteriormente expuesto, llegamos a la conclusión de que la mayoría de los teóricos actuales de la pintura de naturaleza muerta en general, y de las *vanitas* en particular, analizan estas obras de manera parcial: desde los que sólo analizan en ella la capacidad pictórica de los neerlandeses, llegándola a ubicar como trampantojos, hasta los que se centran en una intencionalidad simbólica, la mayoría de las veces religiosa o moral de corte calvinista, misma que dan por hecho sin preguntarse el para qué de esta intención. Para nosotros, este género refleja algo más: es la representación simbólica de la mentalidad neerlandesa del XVII, la conjunción histórica, filosófica —moral, religiosa, ética— y estética, de los hombres que las crearon y para quienes fueron hechas estas pinturas.

De esta manera, corroboramos nuestro Planteamiento inicial; las pinturas de *vanitas* reflejan la mentalidad y cultura neerlandesa (figura 13). Presentan tanto una intencionalidad

²¹⁴ *Ibid.* 83.

descriptiva que podemos ver en la capacidad técnica desarrollada para lograr la representación mimética de la realidad que tanto buscaban, como una intencionalidad simbólica contenida en cada uno de los objetos representados, comenzando por el cráneo, que apela a la reflexión, al ejercicio de la razón para elegir el sentido de la vida acorde a sus ideas filosóficas a su moral y creencias religiosas, cuestión que abordaremos con mayor profundidad a continuación.

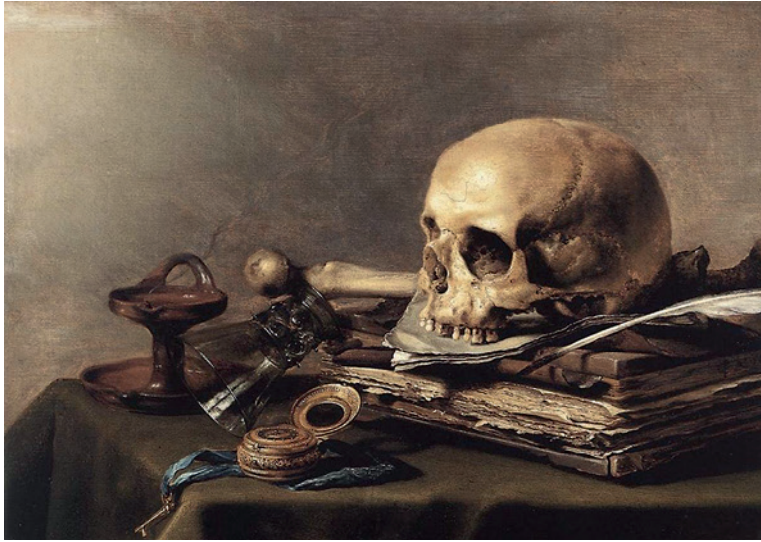


FIGURA 13. Pieter Claesz, *Calavera*, 1630, óleo s/tela, 39.5 × 56 cm, Mauritshuis, La Haya, Holanda.

III. La intencionalidad simbólica de los cuadros de *vanitas* de las Provincias Unidas

Durante un tiempo, los pintores holandeses estuvieron tocados por una gracia —en ningún caso divina o mística— que les permitió superar la maldición que pesaba sobre la materia, alegrarse de la mera existencia de las cosas, hacer que lo ideal y lo real se interpenetrasen, y por lo tanto encontrar el sentido de la vida en la propia vida.

TZVETAN TODOROV

Como hemos venido señalando, los cuadros de *vanitas* neerlandeses contienen un mensaje que refleja su mentalidad, manifiestan las ideas y la cultura de un grupo de personas en un tiempo y un espacio: los habitantes de las Provincias Unidas del siglo XVII. Al interpretar simbólicamente estas *vanitas* podemos encontrar las ideas que subyacen bajo su representación formal, es decir, podemos conocer al hombre que se encuentra relacionado, de una u otra forma, con ellas.

De esta manera, sostenemos que toda obra de arte puede ser vista no sólo estéticamente, sino también como el reflejo de un modo vivencial de una realidad del ser humano que, sin duda, representa una expresión del hombre que se convierte en una fuente documental que nos sirve para entender el contexto particular en la que se originó. Sólo investigando acerca de su intencionalidad simbólica podemos comprender al ser humano que la creó y para quien fue creada, así como su teleología. Un cuadro, que es la manifestación artística que nos ocupa, puede proporcionar una visión del hombre a través de su lectura iconológica, ya que, de acuerdo a su función dentro de determinado grupo humano, nos presenta su estructura, es decir, su posición acerca de la vida.

Quizá no exageramos si decimos que la intencionalidad de una obra de arte puede ser comprendida también desde un punto de vista ético y no sólo estético. En este sentido, el filósofo Ernst Cassirer destaca que la característica distintiva del hombre respecto a las demás especies es su capacidad de simbolizar el mundo que lo rodea, dándole así una nueva dimensión a la realidad, todo ello derivado de su propia capacidad racional que, como diferencia específica de la especie humana, le permite crear cultura y abrir el camino de la civilización. El arte es parte de ese universo simbólico, de esa huella que va dejando el hombre en su paso por el mundo, pues a través de él plasma las emociones, esperanzas y temores frente a la realidad que vive¹.

¹ Cfr. Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*, 47-50.

De esta forma, el símbolo es “parte del mundo humano del sentido”², y por lo tanto, el objeto que lo representa no tiene un único significado, pues cada hombre va dando, de acuerdo a su contexto espacio-temporal, biocultural, una acepción, siempre racional, al mismo³.

Si bien es cierto que, como señala el historiador Ernst Gombrich, durante muchos años los estudios de arte dieron por sentado que la intencionalidad de la pintura de género neerlandesa era exclusivamente la de agradar y entretener, en la actualidad se reconoce que ésta también puede contener un significado simbólico, “algo más de lo que la vista nos dice.”⁴, pues los artistas neerlandeses son herederos de una tradición que puede remontarse a su pasado medieval, cuando ya utilizaban la imagen visual con un propósito moralizante⁵. De esta manera, encontramos que la interpretación contemporánea de la pintura neerlandesa del siglo XVII oscila desde el puro análisis estético para determinar la manifestación del virtuosismo técnico del pintor, hasta la profundidad del análisis iconológico, tratando de encontrar el simbolismo más rebuscado y oculto dentro de la obra.

Nosotros estimamos que en algunas pinturas de género, como es el caso de las *vanitas*, no tenemos por qué colocarnos en las antípodas de una intencionalidad para rechazar la otra. Estas pinturas contienen ambas: muestran tanto la capacidad formal y la calidad pictórica de sus autores, como un simbolismo particular, susceptible de ser captado por los espectadores a quienes iba dirigido puesto que está fundamentado en su propia mentalidad, en su cultura⁶.

Al respecto, nos apoyamos en lo que el especialista en arte Norbert Schneider declara en su texto *Naturaleza muerta* al señalar que para entender a este género se necesita comprender los “intereses culturales y económicos, necesidades, escala de valores, y preferencias del público para el que los artistas pintaban”⁷.

Así, además de dar por sentadas sus cualidades técnicas, que llegan a rozar el hiperrealismo, consideramos necesario, para entender el mensaje que enviaban estas obras a los neerlandeses del XVII, que se comprenda gestálticamente⁸ el simbolismo de estas pinturas, ya

² *Ibid.* 57.

³ De acuerdo con Jean Chevalier, el sentido del símbolo procede de la persona entera y su percepción es algo adquirido y recibido por la herencia bio-fisio-psicológica tanto de la cultura de la humanidad como del entorno inmediato a su desarrollo particular. Asimismo, el símbolo tiene la propiedad de sintetizar en una expresión sensible la influencia del consciente y del inconsciente, pasado y presente de quien lo utiliza y lo interpreta. El símbolo sólo existe en el plano del sujeto, pero siempre sobre la base del plano del objeto. Cfr: Jean Chevalier y Alain Gheerbrandt, *Diccionario de símbolos*, 25-47.

⁴ Ernst H. Gombrich, *Gombrich esencial. Textos escogidos sobre arte y cultura*, ed. Richard Woodfield (Madrid, España: Editorial Debate, 1997), 522.

⁵ Cfr: Ernst H. Gombrich, *Gombrich esencial*, 521-527.

⁶ Ernst Gombrich señala que el simbolismo otorgado a determinado objeto proviene de una cultura común, por lo que para ésta es aceptado y reconocido. Ese símbolo es perfectamente traducible para ellos, más no necesariamente para los miembros de otra cultura por parecida que ésta sea. Cfr: *Ibid.* 440-441.

⁷ Norbert Schneider, *Naturaleza muerta*, 18.

⁸ Con este término lo que pretendemos señalar es que, para nosotros, una *vanitas* nos dice mucho más si sumamos la interpretación de cada uno de los elementos que la componen para conseguir descifrar su intencionalidad simbólica, que si solamente la leemos como tal: una pintura de vanidad. En Cfr: Fernando Canda Moreno, coord.

que la lectura conjunta de los objetos que contienen nos dará la intencionalidad simbólica completa y, por ende, su mensaje. Por ello, estimamos que, para encontrar las ideas y los ideales tácitamente expresados a manera de símbolos en los objetos cotidianos que se plasman en estos cuadros, es necesario recurrir a la historia —social, económica y política, de las mentalidades, y del arte—, para entonces hacer una lectura de ellas que corresponda lo más fielmente posible a la realidad del tiempo en el que se realizaron estas obras, pues, como señala Schneider:

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 idea de la muerte⁹.

Por su parte, el experto en arte neerlandés Wayne Franits refiere que el progresivo desarrollo y declive de temas y estilos de los distintos subgéneros de la pintura de naturaleza muerta neerlandesa están íntimamente relacionados con el mercado del arte que, a su vez, se ve afectado por los avatares económicos que enfrenta la población¹⁰.

A partir de esta idea, podemos entender entonces que las *vanitas* hayan surgido cuando concluye la tregua firmada con España y se reinicia la guerra con este país; pues, tanto el tema como el estilo en el que inicialmente fueron elaboradas, están íntimamente relacionados con la situación económica que enfrenta la población por ese suceso. Por una parte, en cuanto al fondo de la obra, la pérdida de la gran bonanza financiera que experimentaron durante la tregua les hace replantearse su creciente inclinación a rodearse de las distintas vanidades a las que podían acceder dada su situación privilegiada, priorizando entonces su sentido trascendente de vida, lo que implica elegir reorientar su actuación cotidiana hacia lo que verdaderamente importa como fiel; y, por otra, en cuanto a la forma, hemos establecido cómo la monocromía de las primeras *vanitas* es explicable dado el contexto económico que enfrentan¹¹.

Vemos también cómo una vez alcanzada su independencia y recuperada su economía, los neerlandeses van dejando de lado la reflexión sobre el sentido trascendente de la vida pa-

Diccionario de Pedagogía y Psicología (Madrid: Cultural, 1999) 142.

⁹ Norbert Schneider, *Naturaleza muerta*, 18.

¹⁰ Wayne Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*, 1-8, 259-260.

¹¹ Situación que ya analizamos en apartados anteriores y de la que podemos derivar que, tanto por el lado de la oferta como por el de la demanda, el mercado de las *vanitas* va mostrando el desarrollo económico de las Provincias Unidas. Si durante la reanudación de la guerra con España, que es cuando surge este subgénero pictórico, los neerlandeses tuvieron ciertas dificultades, la recuperación económica que logran tras su independencia de la Corona puede observarse artísticamente pues los artistas ya utilizan nuevamente pigmentos caros y dedican más tiempo para la ejecución de sus obras, pues el público ya puede pagar un precio más alto por este tipo de cuadros. Asimismo, podemos apreciar que los objetos que aparecen en estas obras van siendo cada vez más refinados y suntuosos, conforme transcurre el siglo XVII, lo que también nos muestra el poderío económico alcanzado por los neerlandeses.

ra abocarse nuevamente a los placeres terrenos¹², situación que se refleja pictóricamente en la minimización o completa desaparición del cráneo, y por ende de este subgénero pictórico en las Provincias Unidas¹³, siendo sustituido por otros elementos simbólicos referentes a la transitoriedad y fugacidad de la vida terrena, hasta que éstos también desaparecen por completo, quedando solamente en el repertorio estilístico los cuadros de naturaleza muerta, lo cual puede correlacionarse con la invasión francesa que sufren en 1672, que repercute en su economía y que hace que el gusto del público se oriente hacia las pautas estilísticas establecidas en Francia, dejando en el olvido el sentido mnemotécnico y deliberativo de estas obras.

Sin embargo, no coincidimos con Franits cuando señala que solamente al finalizar el siglo XVII se observa en el arte neerlandés la “aparición de pinturas de género con un contenido moral explícito”¹⁴, pues consideramos errónea su apreciación en el caso específico de las *vanitas* ya que, si bien es cierto que otros subgéneros de la naturaleza muerta contienen referencias veladas a la transitoriedad de la vida, susceptibles de ser comprendidas mediante una compleja lectura simbólica¹⁵, para nosotros, las pinturas de *vanitas* que surgen a partir de 1621 ya muestran explícitamente dicha temporalidad al presentar una calavera, por lo que no concordamos con el autor cuando señala que,

Lo que es verdaderamente notable acerca de las pinturas neerlandesas de los últimos años del siglo XVII es su ineludible didactismo, comparado con muchas de las obras precedentes cuyos valores preceptivos son más elusivos y se prestan a múltiples interpretaciones¹⁶.

Reforzando nuestro argumento en contra de esta idea de Franits encontramos la postura de Joan Sureda a este respecto, quien señala que la pintura de género, o de las cosas menores, “difícilmente fue descargada por completo de su contenido simbólico”¹⁷, por lo menos durante la primera mitad del siglo, para después de la invasión francesa irlo diluyendo hasta omitirlo por completo al inclinarse a la tendencia del decorativismo que conlleva la pérdi-

¹² En esta circunstancia, se observa históricamente que la economía se va erigiendo como el interés principal del hombre, en detrimento de la religiosidad o espiritualidad. Escenario que, como hemos señalado, es el que analiza Max Weber para hacer su obra *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* de 1903.

¹³ Cabe aclarar que, una vez que surge, el subgénero de la *vanitas* no desaparece del todo del repertorio artístico mundial, pues aun en nuestros días es retomado por algunos artistas con objeto de hacer reflexionar al hombre acerca del consumismo exacerbado en el que se encuentra inmerso y del tener para ser.

¹⁴ *Ibid.* 259.

¹⁵ Al parecer este autor quiere estar en la línea de investigación propuesta por Erwin Panofsky y Eddy de Jongh, quienes señalan que la pintura de género neerlandesa del XVII se caracteriza por contener un simbolismo enmascarado, latente, que el público tiene que desentrañar recurriendo a la literatura de la época, los emblemas o comparándola con otras pinturas. Para nosotros, el simbolismo que se encuentra en las pinturas de *vanitas* es perfectamente comprensible para los neerlandeses dada la conformación de su mentalidad. *Cfr. Ibid.* 4-6.

¹⁶ *Ibid.* 5.

¹⁷ Joan Sureda, “La pintura de las cosas menores y la vida cotidiana”, 290.

da de cualquier significado que fuera más allá de la naturaleza misma de los objetos representados¹⁸.

Según nosotros, en el caso de las *vanitas* lo que ocurre es que el simbolismo inherente comienza primeramente siendo muy explícito y, conforme avanza el siglo, va eludiendo el mensaje al disminuir o desaparecer la calavera, siendo sustituida por otros elementos que son susceptibles, como símbolos que son, de ser interpretados multívocamente, sin la fuerte carga que implica el cráneo humano que aparece al inicio del subgénero, aun cuando otros elementos simbólicos también puedan relacionarse con la finitud y futilidad de la vida.

Nos interesa destacar que, si bien es innegable que, como ya han establecido los expertos en arte, el mensaje que contienen los cuadros de *vanitas* en general es recordar al espectador su sentido trascendente de vida frente a las vanidades que le rodean, al estudiar la historia y la conformación eidética que sustenta la cultura de los neerlandeses del siglo XVII, no nos quedamos tan sólo con esta interpretación, pues, para nosotros, el simbolismo de estas *vanitas* en particular reclama de origen una mentalidad específica. Así, estimamos que la inclusión del cráneo que las caracteriza apela, en primer lugar, además de a la finitud humana, a la naturaleza racional del hombre, para que éste delibere y decida actuar aquello que vaya acorde a un sentido de la vida, tanto temporal como trascendente, dando así el justo valor a dichas vanidades que, como hemos ya analizado en el primer capítulo, en el caso de estos hombres eran muchas y variadas, dado su carácter independiente y su habilidad comercial. De esta manera, partimos de este significado simbólico para explicar lo que les dicen estas pinturas a los neerlandeses, que son los iniciadores de este subgénero.

Al analizar la historia de los habitantes de las Provincias Unidas, comprendemos que son un pueblo al que le gusta elegir su destino y dirigirse a sí mismo, actuando en consecuencia. Para nosotros, conjuntan así lo que a primera vista puede parecer ambivalente: la elección y decisión racional de otorgar un sentido trascendente a su vida, aunado a la búsqueda de la autonomía e independencia en la toma de sus propias decisiones terrenales, es decir, un sentido inmanente de vida. En el caso neerlandés, ambos sentidos coinciden y están fundamentados en su propia conformación cultural y eidética.

De esta forma, estimamos que las *vanitas* neerlandesas expresan iconológicamente que el goce temperado de las vanidades terrenas a las que acceden al elegir luchar por su independencia de la monarquía española, lo que va ligado al orgullo que sienten por el poderío económico alcanzado al ser un pequeño grupo de territorios que representa muy poco en la geografía europea y que, sin embargo, se enfrenta y sobrepasa a la Corona más poderosa de su tiempo, no está reñido con la búsqueda del verdadero bien, con el sentido trascendente de vida.

Al ejercer su razón eligen actuar en su vida diaria acorde a lo que consideran su felicidad terrena: autonomía de gestión política y económica, que sería contraria a su fin trascendente como fieles cristianos: la felicidad eterna, misma que se alcanzaría al liberarse de

¹⁸ Cfr. *Ibid.* 289-312.

las ataduras temporales. Sin embargo, observamos que el ejercicio de la moderación y la humildad está presente en el disfrute de las distintas vanidades a las que acceden, pues saben que son efímeras, perecederas, por lo que, al final, sobre la felicidad temporal colocan la eterna. Si ejerciendo su razón pueden alcanzar el goce terreno, también gracias a que son seres racionales pueden actuar en pos de su verdadero fin, conjugando entonces su sentido de vida mortal con el inmortal, gracias a la mentalidad que subyace en sus deliberaciones. Todo ello está plasmado simbólicamente, a nuestro modo de ver, en las pinturas de *vanitas*.

Como hemos venido apuntando en esta investigación, esta mentalidad neerlandesa se fue conformando tanto por la manera específica, su temperamento independiente y autónomo con el que enfrentaron los diversos acontecimientos en los que se vieron envueltos en su devenir histórico hasta lograr ser una nación soberana; como por las ideas del Eclesiastés, libro veterotestamentario que gozaba de las preferencias en ese tiempo, en cuanto a elegir disfrutar en vida las cosas que por la gracia de Dios se obtienen, sean muchas sean pocas, en lugar de lamentarse o abocarse desmedidamente a su consecución, pues ambas cosas no son dignas de un verdadero creyente; también por las ideas del movimiento de 'devoción moderna' representado por la postura religiosa de Tomás de Kempis, que invita a la acción diaria, la lucha frente al mal, al ejercicio de las virtudes, entre las que se encuentra la templanza frente a las vanidades terrenas; así como por la filosofía de Erasmo de Rotterdam que recomienda la moderación mas no el rechazo de los placeres sensibles y efímeros, pensando siempre en la salvación eterna como destino final; y de las reflexiones morales de Juan Calvino, que insiste en elegir actuar como cristianos teniendo siempre en mente su finalidad trascendente como hijos de Dios, satisfaciendo sus necesidades sin caer en los excesos suntuarios, y ejerciendo la caridad al dar al desposeído lo que por gracia de Dios excede la satisfacción medida de las condiciones materiales. Por lo tanto, establecemos que los distintos elementos representados en estas pinturas contribuyen, con su simbolismo, a reforzar el mensaje enviado literariamente por las obras de estos pensadores.

Así, desde los inicios de su historia, los neerlandeses siempre demostraron querer elegir su destino, sin estar sujetos a las decisiones de otros; la independencia y la autonomía sobre sus actos están entre sus valores primordiales como comunidad político-administrativa, mismos valores que procuran observar en su vida cotidiana, actuando, más que quedándose sólo en la reflexión de su fe, siguiendo así las palabras de Kempis, Erasmo y Calvino.

III.1. La función de las *vanitas* neerlandesas

Muchas pinturas neerlandesas ofrecen un deleite significativo precisamente porque oscilan entre una reconstrucción fiel de la realidad y una articulación, positiva o negativa, de la idiosincrasia de la sociedad.

MARIËT WESTERMANN

Pasamos ahora a reflexionar en la imagen como recuerdo, ya que éste es el cometido general de las *vanitas* neerlandesas¹⁹: un recordatorio, pero, no sólo de la fugacidad de la vida y las vanidades que le rodean, apelando a una lección moral, que es la función que los historiadores de arte le han otorgado normalmente, sino, sobre todo, para nosotros, y acorde a lo que hemos establecido sobre la mentalidad neerlandesa, hacer presente la capacidad racional, la cual le permite elegir el sentido de la vida y llevar a cabo entonces las acciones que conllevan ser congruentes con el mismo, teniendo, sí, siempre en mente, la temporalidad y finitud terrenas y la finalidad trascendente como creyentes.

Para mostrar la fugacidad y la transitoriedad vital, simbolizando así el que no vale la pena abocarse o aferrarse a las vanidades de la vida, el repertorio artístico del siglo XVII contaba ya con otros elementos simbólicos, como un candelabro, una vela, humo, relojes, frutas y flores maduras o marchitas, e incluso alimentos a medio consumir, ¿para qué entonces recurrir a un elemento más con una significación similar, como el cráneo humano?, ¿para qué introducir un objeto tan macabro si el mensaje moral podía ser comprendido a cabalidad gracias a otros elementos representados en obras que se colocaban en los sitios sociales/públicos de sus hogares?

Consideramos que es en este punto donde podemos dar un salto decisivo en la interpretación relacionada con las *vanitas*. Es decir, partiendo de la multivocidad simbólica, pensamos que la calavera posee una función significativa adicional y primordial para estos hombres: toma el significado de sede del pensamiento, recordándoles entonces apelar a la capacidad racional que el ser humano posee para elegir, para conducirse acorde al sentido trascendente de la vida. De acuerdo con lo que hemos venido estipulando, la conformación eidética neerlandesa insiste en actuar. Así, ‘luchar’ es el verbo que más encontramos en los textos de Kempis, Erasmo y Calvino, pelear contra las vanidades que alejan de alcanzar la felicidad eterna, pero no despreciándolas al grado de llegar al ascetismo estoico, sino disfrutándolas racionalmente, dándoles su justo valor. De esta forma, el recuerdo o

¹⁹ Cabe aclarar que, dado que esta investigación no tiene como tesis fundamental la memoria o el recuerdo, sólo señalaremos las bases filosóficas para nuestra hipótesis, sin adentrarnos al pensamiento de los autores mencionados al respecto.

memoria al que apelan las *vanitas* no sólo es sobre la fugacidad de las vanidades de la vida sino, sobre todo, también acerca de la racionalidad que permite deliberar y actuar en consecuencia.

Nicola Abbagnano²⁰ define a la memoria como “La posibilidad de disponer de los conocimientos pasados”²¹, siendo el recuerdo una condición de la memoria que consiste en la posibilidad de reclamar el saber pasado y hacerlo actual. Platón y Aristóteles lo llamaron reminiscencia. Para este último, el recuerdo es una especie de deducción, añadiéndole el carácter activo de deliberación o de elección al ser una actividad privativa del hombre²².

Esto nos da el fundamento para establecer que la *vanitas* es una imagen que puede recordar al hombre su sentido trascendente de la vida y que, en consecuencia, su contemplación puede inducirle a deliberar y elegir entre abocarse a las vanidades temporales, efímeras y fugaces y la vida eterna. Ciertamente, consideramos que ninguna de estas obras proponen o lo uno o lo otro, dada la propia naturaleza ontológica del hombre, sino que refuerzan visualmente palabras e ideas que ya les son conocidas y que para nosotros fundamentan la mentalidad neerlandesa: la aceptación de la voluntad divina en cuanto a los bienes materiales que a cada uno corresponden en la vida, obtenidos por el seguimiento de los preceptos de la fe, así como su honesto disfrute vital; la lucha diaria y activa frente a las tentaciones que lo pueden perder, tal como indica Kempis, la moderación frente a las vanidades recomendada por Erasmo a fin de no perder de vista su fin trascendente, y la austeridad en su utilización y goce propuesta por Calvino para ser salvos.

Para nosotros, todas las ideas de un placer medido están contenidas en el simbolismo de estas obras, sin olvidar que subyacen en ellas las palabras del Eclesiastés: disfrutar y agradecer las cosas que otorga la gracia de Dios, sin ambicionar más que la justa porción recibida, pensando siempre en el fin trascendente al que hemos sido convocados, en ese caso, una relación vital con Dios durante la vida terrena.

También encontramos una base teórica para pensar que la imagen de la *vanitas* es un recordatorio cotidiano del sentido trascendente de la vida y, por ende, de los actos que hay que realizar para alcanzarlo, en las palabras de Baruch Spinoza, quien señala que la memoria es un mecanismo asociativo, o de relación²³, como menciona posteriormente David Hume al señalar que existe un principio de relación entre los diferentes pensamientos del espíritu²⁴. Así, estimamos que al contemplar una *vanitas*, los neerlandeses la asociaban —relacionaban—, gracias a su propia conformación mental, con la salvación eterna por la que debían actuar cotidianamente, dando así un sentido trascendente a su vida, colocando en su justo lugar las vanidades que les rodeaban.

²⁰ Cfr. Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, 788-791.

²¹ *Ibid.* 788.

²² Cfr. Aristóteles, *De Mem.*, I, 450 b 17-21, en *Ibid.* 789.

²³ Cfr. Baruch Spinoza, *Eth.*, § II, 18, scol., en *Ibid.* 791.

²⁴ Cfr. David Hume, *Inq. Conc. Underst.*, III, en *Ibidem*.

En este sentido, Wheelock destaca también la intención recordatoria de las *vanitas* cuando señala que el éxito que las imágenes realistas tuvieron entre los neerlandeses se debe a que les recordaba la naturaleza transitoria de la vida y el paso del tiempo implícitos en las pinturas de naturaleza muerta, y con mayor razón la calavera que se presentaba en distintos grados de descomposición. Asimismo menciona que no es solamente la existencia misma de la pintura la que recuerda esta caducidad, sino que los elementos incluidos también la simbolizan²⁵. Sin embargo, este autor omite cuestionarse, como lo hacemos nosotros, el ‘para qué recordar esta transitoriedad’, sino que da por hecho que esa es la intencionalidad simbólica de estas obras, mientras que nosotros definimos que es para que tengan en mente no sólo su finitud, sino para que recuerden actuar en cada momento de su vida en consecuencia y con vistas a su fin trascendente, dado su entorno existencial.

Por su parte, Jean-Claude Schmitt señala que para toda época existen numerosos tipos de imágenes, cada uno con una pluralidad de posibles funciones. Para este autor, la intención del artista, del cliente y de todo el grupo social que condujo a la realización de una obra se encuentra en la relación entre la forma y la función de la imagen. Para él, toda imagen “apunta a transformarse visiblemente en un ‘lugar de memoria’...”²⁶, tanto individual como colectiva.

En referencia a esto, Luisa Scalabroni señala que la *vanitas*, como cuadro de contraste entre la vida y la muerte, entre el placer pasajero y el goce eterno tras la llegada de la muerte, tenía la función de “recordar al espectador la verdadera tarea del hombre en la tierra”²⁷. Esta idea viene en apoyo a nuestro planteamiento de la utilización de la obra de arte como recuerdo. Scalabroni menciona que, cuando estas obras presentan una mayor cantidad de objetos de vanidad, aluden a la dificultad que tiene el hombre de recordar el verdadero valor de la vida frente a la magnificencia de las tentaciones mundanas, lo cual, según nosotros, podemos corroborar cuando hacemos un recorrido cronológico por el desarrollo de las composiciones de *vanitas* neerlandesas durante el siglo XVII, confirmando la relación inversa que encontramos entre el sentido que otorga el hombre neerlandés a su vida y la riqueza o el poder que le permiten gozar de las vanidades terrenas, lo cual constatamos siguiendo su devenir histórico tanto como nación, como fieles a los postulados calvinistas originales.

Ernst Cassirer señala que la memoria simbólica es el proceso mediante el cual el hombre no sólo repite su experiencia pasada, sino que la reconstruye de acuerdo al espacio/tiempo que le toca vivir²⁸. Así, nosotros estimamos que al simbolismo plenamente reconocido del cráneo que recuerda la muerte, la temporalidad humana, los neerlandeses del XVII añaden

²⁵ Cfr. Arthur K. Wheelock, Jr., *Still Lifes of the Golden Age*, 15-16.

²⁶ Jean-Claude Schmitt, “El historiador y las imágenes” en El Colegio de Michoacán, *Relaciones. Estudios de historia y sociedad* (Michoacán, México: El Colegio de Michoacán, 1999) Número 77 Invierno 1999 vol. XX, 39.

²⁷ Luisa Scalabroni, “*Vanitas*”, 6.

²⁸ Cfr. Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*, 85.

su propia vivencia espiritual, política, filosófica, religiosa y económica, y les recuerda también el elegir actuar conforme a las enseñanzas de Cristo durante la vida terrena para así alcanzar la gloria eterna.

Si bien podemos observar que distintos autores defienden la tesis de la imagen en general, y de las *vanitas* en particular, como recuerdo, que viene a sustentar nuestra hipótesis respecto a la función de estos cuadros, pensamos, como ya hemos planteado, que esta función mnemotécnica no se reduce solamente a recordar la finitud humana, reflejo del espíritu de la época barroca, sino que también cumplen con una función específica para los neerlandeses, dado que este tipo de obras se originan en las Provincias Unidas y, por ende, está sustentada en su ideología colectiva, en su mentalidad, lo que les permite, además de plasmar formalmente, técnicamente, la realidad, recordar elegir la manera de actuar en relación con las vanidades temporales a fin de ser fieles al sentido trascendente de la vida que se plantean como seguidores de Cristo.

De esta manera, lo que a nuestro juicio reflejan las *vanitas* neerlandesas, la función que le adjudicamos a este tipo de pinturas, es hacer presente la opción vital entre la vida y la muerte verdaderas, entre la temporalidad y la eternidad, recalcando la elección libre y autónoma de la vivencia y comportamiento cotidianos, recordatorio que es susceptible de ser captado por cada uno de los hombres que la contemplan y que comparten esa misma mentalidad, pues al hacerles presente la temporalidad humana, este tipo de obra de arte se convierte en una invitación plástica a actuar los preceptos cristianos, a razonar y elegir la felicidad eterna, por encima de las vanidades temporales, las que pueden gozar moderadamente, sin dejar que les tienten de tal manera que puedan llevarle a satisfacerse únicamente con un destino intrascendente. Idea que viene apuntalada por la constante invitación al ejercicio de la templanza y la humildad, tal como ya hicieron literariamente los pensadores que, para nosotros, inciden particularmente en su conformación eidética.

III.2. La significación simbólica neerlandesa de los elementos representados en las *vanitas*. La relevancia del cráneo humano

Los únicos mensajes visuales que encuentran respuesta en nuestro cerebro, sean aquellos que, de una manera u otra, consideramos útiles o importantes para nosotros. Cuando esto sucede, el signo o símbolo visual comunica un significado.

RUDOLF WITTKOWER

A partir de nuestro argumento acerca de que el pueblo neerlandés del siglo XVII presenta una mentalidad particular²⁹, a lo largo del segundo capítulo de esta investigación hemos propuesto que, en cuanto al arte, esta idiosincrasia les hace distinguirse del resto de los europeos, aun cuando compartan rasgos culturales y estilísticos con sus contemporáneos, y proponemos que podemos ver reflejadas estas características específicas neerlandesas en una de sus manifestaciones artísticas más características y originales como es el caso del subgénero pictórico *vanitas*.

Por esta misma razón, estimamos que no podemos referirnos a su significación simbólica solamente de acuerdo a los planteamientos e interpretaciones iconográficas generalizadas y aceptadas comúnmente para todo tipo de obras de arte, pues esta misma especificidad debe ser tomada en cuenta al momento de analizar la simbología de estas pinturas, el significado específico que contienen para quienes las producen y para quienes las adquieren, como hemos mencionado en párrafos anteriores.

Ciertamente sus elementos presentan rasgos simbólicos admitidos y reconocidos para la época, pero nuestra hipótesis se centra en que esta mentalidad característica influye necesariamente en esta significación, otorgando, por lo tanto, un sentido distintivo fácilmente asequible al neerlandés de ese tiempo que no al resto de sus contemporáneos europeos que no comparten dicha mentalidad.

La imagen del cráneo es la figura que califica y distingue a las *vanitas*, inaugurando este tipo de obras, y cuyo alcance significativo en el caso neerlandés, tal como venimos reiterando, va más allá al que se le otorga generalmente en la historia del arte: símbolo de la muerte, de la finitud humana³⁰. Para nosotros, la figura de la calavera humana cobra una connotación que se relaciona con las características propias de la mentalidad neerlandesa y que, sin embargo, no anula el simbolismo convencional, sino que le añade significado enriqueciendo así al propio símbolo pictórico.

²⁹ Conformada, como hemos argumentado, por las ideas de los autores Tomás de Kempis, Erasmo de Rotterdam y Juan Calvino, ya analizados en el primer capítulo de esta investigación.

³⁰ Cfr. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, 3 5 2-3 5 3.

Ahora bien, para comenzar a descifrar la intencionalidad simbólica de la calavera en los cuadros de las *vanitas*, partiremos de la representación de la muerte dentro del arte occidental. La muerte es la única situación segura que, tarde o temprano, enfrentará el hombre en esta vida. A lo largo de la historia de la humanidad se ha afrontado y representado a la muerte de diversas maneras; sin embargo, todas ellas hacen referencia, de una u otra forma, a la fragilidad de la vida y a la corruptibilidad del cuerpo físico. Según el historiador Philippe Ariès³¹, a la muerte siempre se le teme y “pone de manifiesto un sentimiento crispado de la nada que la esperanza del más allá, siempre afirmada sin embargo, no consigue detener”³².

Lo que a nosotros nos interesa del texto de Ariès es llegar a la representación mortuoria específica del cráneo humano, puesto que, como dijimos en páginas anteriores, es la figura clave para catalogar a este subgénero pictórico; ‘la calavera es el elemento que distingue a estas obras de las demás naturalezas muertas de las que surge este tipo de pintura’.

Analizando a este autor, vemos el camino que siguió la representación de la muerte a lo largo de la historia hasta desembocar en la calavera que aparece en las pinturas de *vanitas* neerlandesas, para, entonces, poder establecer el significado que nosotros encontramos para la calavera como símbolo pictórico. Partimos para ello del momento en el que el hombre se enfoca en que la suerte del alma inmortal se decide al momento de la muerte física, dejando de lado, aunque sin eliminar del todo, la creencia en los aparecidos y fantasmas. Si bien la amenaza de la muerte siempre ha estado presente en la historia del hombre, su representación ha sido discreta y marginal, “inician, sin insistir demasiado en ello, los lugares comunes de la *humana mortalitas*”³³. Además, la reflexión escrita, literaria, filosófica y religiosa, sobre la fragilidad y vanidad humanas aparece desde los inicios de la humanidad, pero se trata más de enseñar a vivir y convivir que de prepararse a morir.

Durante el siglo xv surge un nuevo sentimiento vital³⁴ donde la entrada del humanismo, el gozo por la vida y el creciente apego a las vanidades terrenas aparecen junto a los libros del bien morir, que estaban ilustrados a fin de que los iletrados comprendieran el sentido del texto: apoyar al fiel a tener una buena muerte que le ayudara a que su alma fuera elevada al cielo, aún con el paso por el purgatorio en caso necesario. Al mismo tiempo que estos libros, surge también la iconografía de temas macabros, llamados así por extensión a las representaciones de las danzas macabras, que enseñaban la igualdad de todos los hombres ante la muerte así como el inesperado momento de la misma³⁵, y que consistían en representaciones rea-

³¹ Cf. Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte*, 269-277.

³² *Ibid.* 269.

³³ *Ibid.* 99.

³⁴ Este sentimiento sin duda fue impulsado por las grandes pestes que se dieron en Europa durante el siglo anterior, cuando el hombre se enfrentó directamente a la putrefacción de los cuerpos, haciendo visible su destino orgánico, la transformación de su cuerpo mortal, lo que le llevó a afirmar el amor a la vida, durante el tiempo que ésta pudiera durar y el gozo de los bienes terrenos, puestos a su disposición; lo que nos indica que la idea del antropocentrismo encuentra aquí parte de su fundamentación.

³⁵ La muerte inesperada es motivo de reflexión para Tomás de Kempis representante del movimiento de ‘devo-

listas del cuerpo humano en diversos estados de descomposición, el cual fue poco a poco sustituido por el esqueleto vil o muerte seca.

A la idea de una muerte individual y un juicio particular, fundamentadas en el antropocentrismo y el humanismo cristianos, corresponde una iconografía nueva de la destrucción del cuerpo mortal: el cadáver descompuesto a medias, conocido como el transido, que comienza a aparecer frecuentemente como representación de la muerte. Pero, con el paso del tiempo, lo macabro deja de ser la expresión de una experiencia de gran mortandad y crisis económica, y de utilizarse para provocar el miedo a la condenación e invitar al desprecio de los bienes materiales para, en el siglo XVII, simbolizar, paradójicamente, un amor apasionado por el mundo y por los hombres que le rodean, definido como avaricia, a la vez que una conciencia vital acerca de la futilidad y temporalidad de la vida terrena, es decir, un sentimiento de desilusión y desaliento propios del barroco³⁶, a lo que se aúna el saber que el hombre es el dueño de su destino, por lo que su trascendencia recae exclusivamente en la elección de los actos que realice en esta vida. Al respecto nos dice Philippe Ariès que, de esta forma, “La muerte macabra adquiere su verdadero sentido cuando la sitúa en la última etapa de una relación entre la muerte y la individualidad”³⁷.

En el siglo XVII las imágenes macabras, antes confinadas al dominio de lo religioso, se instalan ya en el ámbito secular, formando parte de la decoración doméstica e incluso de la moda³⁸. Ariès destaca que “Al pasar de la Iglesia y del cementerio a la casa lo macabro ha cambiado de forma y de sentido”³⁹, por lo que la representación del transido es reemplazado por la de la muerte seca, esqueletos ambos, pero diferentes en su significado iconográfico como mencionamos en párrafos anteriores.

Sin embargo, queremos destacar que las *vanitas* pictóricas neerlandesas ya habían entrado en el ámbito hogareño vía los oratorios particulares⁴⁰. Así, consideramos que la transición entre ambos espacios no es tan brusca, pues ya dentro de las casas de los habitantes de las

ción moderna’ de los humanistas, principalmente de Erasmo de Rotterdam y de sus seguidores, y de los reformadores protestantes y los contrarreformadores católicos, quienes insistían en estar preparados para ello. Aquí cabe destacar el texto *Preparación para la muerte*, de Erasmo de Rotterdam, y analizado en esta investigación, como ejemplo de esta preocupación.

³⁶ Tal como señalamos cuando hablamos de la cultura del Barroco.

³⁷ *Ibid.* 122.

³⁸ Ariès señala que en el siglo XVII los elementos macabros salieron de los cuadros y de los grabados para pasar a adornar joyas y mobiliario. Así pequeños cráneos de hueso adornaban las vestimentas eran engastados en anillos o prendedores, y regalados en los funerales, o estaban adornando relojes, chimeneas o tallas de muebles. *Cfr. Ibid.* 276-277. Sin embargo, nosotros estimamos que la utilización de cráneos, en este caso como adorno, ya estaba presente en la iconografía y, por ende, en la mentalidad neerlandesa, cuando vemos el cuadro de *Los embajadores* de Hans Holbein, realizado en 1524, donde también incluye una anamorfosis de una calavera, aunque a partir de la obra no podamos deducir si en realidad era un artículo de moda en ese momento.

³⁹ *Ibid.* 273.

⁴⁰ Como es el caso de la *vanitas* de Jacob de Gheyn II, realizada en 1603 y considerada la primera obra de este subgénero pictórico, aunque es una cuestión que pasan por alto los estudiosos del tema. Dentro de este estudio, su imagen se encuentra en la *figura 4*.

Provincias Unidas, pasan de los espacios privados a los públicos o sociales. Esta representación de la muerte expresa al hombre que fue, que vivió, que finalmente ya no es. En otras palabras, la idea de la muerte sigue presente en el imaginario colectivo del creyente, pero está difundida en la fragilidad y fugacidad de las cosas temporales que, para nosotros, la recuerdan y le hablan a la vez de su destino trascendente como ser racional, que delibera y elige lo que considera mejor para él.

Lo que resulta interesante es que, para el siglo XVII, también se da otro cambio representativo de la muerte pues ya no es necesario plasmar el esqueleto —seco— completo, sino que basta alguna de sus partes para simbolizar la muerte de igual manera. La osamenta aparece desarticulada, cortada en trozos, pero cada uno de ellos “posee el mismo valor simbólico”⁴¹; estos trozos de hueso son más fáciles de ubicar en una pintura de pequeño formato, como sería el caso de las *vanitas*, o en algún objeto de moda, siendo preferidos el cráneo y las tibias. “De este modo en casa de uno o sobre uno mismo, se llevaban los mismos motivos”⁴² (figura 14).



FIGURA 14. Aelbert Jansz. van der Schoor, *Vanitas Sillleven*, c.a. 1660, 63.5 × 73 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, Holanda.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibid.* 276.

Al proceso histórico que sigue la simbolización de la muerte a través de la calavera estudiado a partir del planteamiento de Ariès, añadimos lo que Jean Chevalier y Alain Gheerbrandt, en su *Diccionario de símbolos*, nos dicen: el cráneo representa la mortalidad humana, la muerte física, pero también lo que sobrevive después de la muerte. Simboliza también un ciclo iniciático, pues la muerte corporal es preludio del nacimiento a un nivel de vida superior o trascendente y condición del reinado del espíritu. Con su situación en el vértice de la cabeza funge como centro espiritual del hombre, sede de la fuerza vital del cuerpo y del espíritu. Finalmente, representa asimismo la sede del pensamiento y la inteligencia humanas⁴³.

Este último significado es el que nos resulta relevante en el caso neerlandés. Consideramos, en primer lugar, que la utilización simbólica de la calavera es una aportación de estos artistas a la historia del arte, pues aun cuando se representaban en un inicio en el anverso de las tablas pintadas, fueron siempre artistas flamencos quienes las utilizaron, pues el arte latino se decantó por la representación del esqueleto completo, a pesar del ejemplo emblemático de Alciato⁴⁴. Tal es el caso de la cara exterior de la puerta del tríptico de Hans Memling *Vanidad terrena y salvación divina* de 1485 que, pese a su título e intención compositiva, presenta figuras antropomorfas en su representación que impiden su clasificación como tal, o del *Díptico Carondelet*, obra hecha en 1517 por Jan Gossaert, alias Mabuse, en la que la representación de la finitud humana aparece al interior en el panel izquierdo⁴⁵, o el reverso del *Retrato de Jane-Loyse Tissier* realizado por Barthel Bruyn el viejo, en 1524.

Asimismo, aun cuando Scalabróni⁴⁶ señala que existe una gran afinidad entre los emblemas y el lenguaje simbólico de las *vanitas*, la cual es reconocible por la presencia significativa de algunos elementos de los emblemas que tratan de la transitoriedad de la existencia⁴⁷, con lo que podríamos encontrar un fundamento iconográfico para las pinturas de *vanitas* al colocar distintas vanidades terrenas junto a un símbolo mortal. Para nosotros, el paso de los emblemas y las estampas moralizantes a los cuadros de *vanitas* lo vemos reflejado en la primera pintura de este subgénero que hasta el momento se conoce: *Naturaleza muerta de va-*

⁴³ Cfr. Jean Chevalier y Alain Gheerbrandt, *Diccionario de símbolos*, 352-353.

⁴⁴ Más bien pudiéramos pensar que los pintores flamencos fueron quienes inspiraron a Alciato, pues ellos plasmaron antes la calavera sola.

⁴⁵ Como puede observarse en la *figura 1* de este trabajo.

⁴⁶ Cfr. Luisa Scalabróni, "*Vanitas*", 43-49.

⁴⁷ Así, tenemos que la calavera ya aparece en el emblema CLVII de Alciato, colocada encima de un sepulcro, si bien la iconología con la que contaban muchos de los pintores neerlandeses era realmente la de Cesare Ripa. Resulta interesante que ambos autores, en referencia a la representación de la muerte, no aparezca el cráneo humano solo, pues destacan que ésta debe representarse mediante una osamenta humana completa empuñando armas blancas, muchas veces vestida lujosamente, sin señalar en ningún momento a que pueda representarse sólo con la calavera, aunque la rodea de distintas vanidades: lujo, riqueza, placeres o símbolos de poder, cargado de coronas, mitras y sombreros, libros e instrumentos musicales, cadenas de caballero, alianzas matrimoniales, gran número de joyas y todos los adornos que proporcionan las mundanas alegrías, señalando en el texto que la muerte todo lo finiquita y que a todos les llega por igual.

nidades de Jacob de Ghein II⁴⁸, fechada en 1603, donde podemos reconocer algunos de los elementos simbólicos contenidos en una estampa moralizante realizada por el mismo autor, ya que tanto en el grabado como en la pintura aparecen las burbujas de jabón, las flores y el humo como símbolos de la fragilidad de la vida. La diferencia entre ambas obras es que en la primera aparece un *putti*⁴⁹, finalmente una representación antropomorfa, mientras que ya en la *vanitas* ésta desaparece, estableciendo así una característica neerlandesa particular para este subgénero.

Si bien es cierto que en el grabado de De Ghein no aparece la calavera como tal sino que incluye dos cadáveres en distintos grados de descomposición, podemos encontrar que la fuente de inspiración para la pintura también se encuentra en otro grabado, éste de Hendrick Goltzius (figura 15), fechado en 1594, donde aparece el mismo *putti* jugando con las burbujas de jabón, pero ahora recargado sobre un cráneo humano.



FIGURA 15. Hendrick Goltzius, *Quis evadet?*, 1594, grabado, 21 × 15.2 cm, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1951, no exhibido, Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, EUA.

Para confirmar nuestra conjetura acerca del conocimiento de De Ghein del grabado de Goltzius, tenemos que a los pies del *putti*, Goltzius colocó la inscripción *Quis evadet*, misma que

⁴⁸ Imagen mostrada en la figura 4 de esta investigación.

⁴⁹ El *putti* es la figura de un niño, frecuentemente desnudo y alado, muy utilizada durante el Renacimiento y el Barroco. Generalmente se utilizaban para representar a Cupido, un querubín o un amorcillo.

puso también De Ghein en su grabado. De esta forma encontramos la fuente original representativa para utilizar una calavera en las pinturas de *vanitas* y que, como ya mencionamos, resulta finalmente una aportación neerlandesa.

Por otra parte, es importante no perder de vista el contexto en el que surge y en el que deviene este subgénero pictórico. Las *vanitas* aparecen ya como un motivo decorativo presente y explícito en los hogares neerlandeses, una vez que se reinicia la guerra con España, lo que marca un cierto estado de ánimo en la población que, para nosotros, influye en que estas obras se realicen y adquieran. Al bienestar económico que experimentan durante la tregua con España, que les permite rodearse de objetos y vanidades y gozar de los placeres de la vida, le sigue una época de crisis, no sólo financiera sino también existencial, debida al conflicto armado que, según nosotros, les impulsa a replantearse el sentido que estaban dando a su vida, rememorando entonces las enseñanzas trascendentes de Kempis, Erasmo y Calvino que se encuentran insertas ya en su propia mentalidad, así como lo están las palabras del Eclesiastés, uno de sus textos veterotestamentarios favoritos.

Así, nos podemos explicar el hecho de que no les disgustara la visión cotidiana de un cráneo humano, por demás realista, además de seguir la moda macabra del XVII, según nos plantea Ariès, ya que, de acuerdo a la hipótesis de este trabajo, al contemplar su propia finitud, simbolizada por esta calavera, rodeada de las vanidades terrenas de las que tanto gustan, no sólo ven una representación mortuoria sino que, a través de la visión cotidiana de la misma, pueden hacer conciencia y recordar tanto el verdadero sentido de la vida, como su capacidad racional para entonces deliberar y, esto es lo significativo y primordial para nosotros: elegir y actuar racionalmente. Como señalamos en párrafos anteriores, el cráneo simboliza el centro del pensamiento y la inteligencia humanas, sede de la fuerza vital del cuerpo y del espíritu, que finalmente les permitirá elegir la batalla continua que tienen que dar para no dejarse atrapar por las tentaciones temporales que les apartan de la verdad cristiana, de la vida eterna.

Los neerlandeses conocen de esto porque, como hemos mencionado ya, estas ideas están inmersas en su idiosincrasia de manera distintiva y peculiar desde siglos anteriores, además de ser fieles cristianos. La reminiscencia de las admoniciones del Eclesiastés, de la espiritualidad de Kempis, del pensamiento de Erasmo y de la moral calvinista⁵⁰ resuenan en su alma y vienen a reforzar este espíritu de lucha activa y cotidiana, elegida racionalmente, frente a todo lo que los aleje de la verdadera felicidad, mismo que recalcan con insistencia en sus enseñanzas; y todo ello lo encontramos simbolizado en las pinturas de *vanitas* que contemplan diariamente⁵¹.

⁵⁰ Principalmente las lecciones acerca de una vida austera, moderada y caritativa para con el menos favorecido. Aunque no hay que dejar de lado que los predicadores calvinistas achacaban la desgracia de la guerra a la mala conducta de los neerlandeses que se habían olvidado de las enseñanzas morales de Jesús para dedicar su vida a la consecución y disfrute de las vanidades temporales.

⁵¹ Nosotros consideramos que la influencia de Aristóteles está presente en el simbolismo neerlandés de la calave-

Como hemos venido refiriendo, observamos a través de estas obras que, una vez que alcanzan su independencia y finaliza la guerra, los neerlandeses se olvidan de sus buenos propósitos, el de la deliberación y elección de una actuación vivencial acorde a su finalidad trascendente, que saben implica la pelea continua a la que le invitan Kempis, Erasmo y Calvino, y vuelven a dejarse tentar por las distintas vanidades temporales, eligiendo así la felicidad terrena, por efímera y fugaz que sea, que los alejan del verdadero sentido de la vida. De esta forma, vemos como, conforme transcurre el siglo XVII, se da una disminución u ocultamiento de la calavera, o la sustitución de ésta por otros símbolos de la transitoriedad humana menos evidentes y, sobre todo, menos impactantes, macabros y directos, que les recuerden su posibilidad de elegir seguir el verdadero camino a la salvación eterna, adormeciendo así visualmente su conciencia, lo cual les permite actuar en pos de lo que estiman es la felicidad, para dedicarse al lujo y las ganancias sin remordimiento.

Así, de acuerdo a nuestra investigación, del ‘recuerda tu finitud’, que es el simbolismo común y generalmente establecido para la representación del cráneo humano desde la época romana antes de Cristo, y que nos habla de la fugacidad de la vida y las vanidades terrenas que rodean al hombre, pasamos al ‘recuerda elegir vivir cristianamente, puesto que eres un ser racional que, por ende, opta por la verdadera felicidad, viviendo acorde a un sentido trascendente de la vida’, que sería, el simbolismo neerlandés de la calavera humana que aparece en los cuadros de *vanitas*, creados por ellos. Se pasa así entonces del ‘recuerda que morirás’ europeo que apela a la naturaleza material del hombre al ‘recuerda que vivirás’ neerlandés,

ra. Como hemos mencionado, para establecer el significado simbólico del cráneo en estas pinturas tenemos que remitirnos necesariamente a las ideas comunes que conforman la mentalidad neerlandesa del XVII. De esta forma, vemos como tanto Tomás de Kempis, como Erasmo de Rotterdam y Juan Calvino invitan al fiel cristiano a actuar su fe en todas las circunstancias de su vida a fin de estar preparados para cuando llegue su final terreno y puedan acceder así a la bienaventuranza eterna, lo que nosotros interpretamos como la elección de un sentido trascendente de vida que, de esta manera, resume el planteamiento teórico que incide en esta concepción mental espacio-temporal. Esto nos hace reflexionar que tras las palabras de estos tres pensadores se encuentra resonando Aristóteles, mismo que conocían ya que los tres tuvieron una formación filosófica al ser canónigos y/o teólogos cristianos. Así, tanto en lo que se refiere a la deliberación racional, misma que estos autores plantean y que se traduce en elegir vivir de acuerdo a la moderación en vista de un fin teleológico trascendente, como en lo que respecta a la acción, que se convierte en la verificación vital de los postulados cristianos a la que invitan estos escritores, el fundamento común nos resulta aristotélico. Encontramos presentes en estos autores las ideas contenidas en algunos libros de dos textos aristotélicos: *Ética Nicomaquea* y *Acerca del alma*, que, según nosotros, conforman el sustrato eidético de la mentalidad neerlandesa acerca de la elección, la moderación y la finalidad teleológica de la vida, puesto que es donde el filósofo griego postula su idea del alma racional, de la que se desprende la deliberación para elegir y actuar en consecuencia, a fin de alcanzar la verdadera felicidad, temas que se relacionan directamente con nuestro postulado acerca de la interpretación del simbolismo de la calavera. Para corroborar el fundamento de este planteamiento Cfr. Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, 1.2.1094a20-25; 1.7.1097a30; 2.4.1105b5-15; 2.6.1106a25-30; 2.6.1106b5; 3.2.1111b5-30; 3.2.1112a15; 3.5.1114a5-10; 3.5.1114b10-20; 7.1.1145b10-15; 10.7.1177a10-25; 10.8.1178a1-10; 10.8.1179a1-1180a20. También Cfr. Aristóteles, *Acerca del alma*, 2.2.413a20-25; 2.3.414a25-30; 2.3.414b1-10; 2.4.415a20-30; 2.4.415b1-15; 3.3.427a10-30; 3.3.427b5-30; 3.3.428a1-5; 3.4.429a10-15; 3.7.431a10-20; 3.7.431b1-15; 3.9.432b1-30; 3.9.433a1-10; 3.10.433a10-30; 3.10.433b1-15.

que hace referencia entonces a la naturaleza espiritual del hombre, que implica utilizar su razón y elegir otorgar un sentido trascendente a su vida, actuando, viviendo, en consecuencia, sin por ello dejar de disfrutar con moderación, es decir, haciendo una deliberación racional, de las vanidades a las que tienen acceso no dejándose arrastrar por ellas.

III.2.1. Otros elementos simbólicos de las *vanitas* neerlandesas

Siguiendo con los demás elementos simbólicos que aparecen también en los distintos cuadros de *vanitas* referentes tanto a la fugacidad de la vida como a los placeres de la existencia humana encontramos ciertos objetos recurrentes como los que se refieren por una parte a la vanidad del saber: los libros, anteojos, instrumentos científicos y otros aparatos relacionados con las distintas ciencias del momento; también los que se refieren a la vanidad del poder y la riqueza: coronas, cetros, armas, joyas, piezas de orfebrería y objetos de coleccionismo; asimismo los que hablan de los placeres terrenales relacionados con los sentidos: instrumentos musicales, libros, alimentos, tabaco, pipas y demás utensilios para fumar, y juegos de cartas.

De igual forma, encontramos como símbolos de transitoriedad y fragilidad humanas, además de la calavera o el esqueleto humano, relojes, velas que se extinguen, lámparas de aceite, humo proveniente de cigarros o pipas⁵², pompas de jabón y objetos de cristal, que son los que predominan en estas obras como símbolo de la futilidad conforme va avanzando el siglo, al disminuir visualmente el espacio ocupado por la calavera, o incluso desaparecerla, quedando, de nuevo, sólo como cuadros de naturaleza muerta (figura 16).



FIGURA 16. Gerrit Dou, *Still life with candlestick and a watch*, c.a.1660, óleo s/tela, 43.5 × 35.7 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Alemania.

⁵² Imagen que hace clara referencia simbólica a la denominación de este subgénero, tal como señalamos en el primer capítulo de esta investigación cuando hablamos del Ecclesiastes bíblico.

Sin embargo, recalcamos que el significado de los distintos objetos simbólicos que aparecen en las *vanitas* lo encontraremos mediante la lectura conjunta de todos los elementos que las componen, ya que no debemos olvidar que al fungir como símbolos su sentido es multívoco y, como proponemos, basada siempre en la mentalidad de sus creadores y del público al que estaba dirigido el mensaje en un inicio.

Cierto es que muchos de los objetos a los que puede otorgarse un significado simbólico que aparecen en las *vanitas* provienen, como hemos mencionado, tanto de los libros de emblemas que podían servir a los pintores de fuentes de inspiración como de las imágenes moralizantes realizadas con la técnica de grabado para su mayor difusión.

El camino de la enseñanza moral a través de la imagen se remonta al siglo XVI⁵³. Para el momento en el que estas pinturas surgen, tanto el público como los artistas estaban acostumbrados al contenido de los libros de emblemas, mismos que estaban conformados por “préstamos de distintas y antiguas tradiciones figurativas, tales como la medallística, la numismática, la criptografía, la jeroglífica y la mnemotecnia”⁵⁴.

Si bien en la *Iconología* de Cesare Ripa podemos localizar algunas de las representaciones simbólicas utilizadas por los pintores neerlandeses de *vanitas*, para ciertas ideas o conceptos abstractos, además de este texto, los artistas neerlandeses del siglo XVII contaban con el primer libro de emblemas publicado en Amsterdam en 1614, el *Sinnepoppen*, de Roener Visscher, que seguía el arreglo tripartita empleado ya por Alciato: lema, imagen y comentario, y que nos da una idea de lo que en ese tiempo los neerlandeses consideraban como las vanidades terrenas, tal como podemos apreciarlo en el emblema intitulado *Las malas consecuencias de los placeres*, donde están representados estos placeres como la bebida, el tabaco, los juegos de dados y cartas, y también objetos preciosos y de coleccionismo.

Siguiendo esta línea de estudio, notamos que, así como planteamos el significado neerlandés para el caso de la calavera humana —la sede del pensamiento—, algunos elementos que pueden aparecer en distintas obras de arte de la época también adquieren un simbolismo particular para los neerlandeses, diferente del que se puede encontrar en el resto de las manifestaciones artísticas europeas, debido al contexto espaciotemporal específico de los habitantes de las Provincias Unidas, lo que nos lleva a afirmar que, para comprender el significado de la *vanitas* neerlandesas del XVII, éstas, como cualquier obra de arte de la que se pretenda captar su significación simbólica, debe interpretarse de acuerdo a la mentalidad y cultura del pueblo que la vio nacer y para el cual fue creada.

⁵³ Se considera que el primer texto impreso sobre emblemas se debe a la autoría de Andrea Alciato quien en su *Emblematum Liber* recoge toda la tradición emblemática surgida hasta el momento en un esquema ideográfico-literario. Después, en 1593 aparece la *Iconología* de Cesare Ripa, que fue concebida desde la perspectiva humanística para actuar en el dominio artístico-visual por encima del literario conceptual; es por ello que fue bien recibido dentro del mundo de los tratados pictóricos y las academias de artes como un libro de texto. Impactó el sentido de la personificación rodeada de atributos, misma que fue entendida como un espejo del ser humano en todas las edades y situaciones. Al respecto Cfr. Ma. del Carmen Alberú, et al. *La ciencia de las imágenes* (México: UIA, 1995), 27.

⁵⁴ Ma. del Carmen Alberú, et al., *La ciencia de las imágenes*, 28.

Es el caso de la representación de copas o vasos de cristal rotos dentro de las *vanitas*. En general, para los iconólogos, ésta es la imagen de la fragilidad, basándose en que entre las distintas representaciones⁵⁵ que Ripa sugiere para ella, encontramos la recomendación de utilizar tanto un vaso o copa de vidrio ya que es obvio que el vidrio es frágil y fácil de romper; como también optar por burbujas de agua o pompas de jabón ya que, según este autor, aparecen de súbito lo mismo que desaparecen, y esto constituye también una buena manera de representar simbólicamente la fragilidad humana.

Si nos vamos a las costumbres neerlandesas de ese tiempo, a su mentalidad y cultura particular, consideramos que, de acuerdo a su contexto eidético, más que una lectura moralizante sobre la fragilidad humana y el exceso en la bebida, estas imágenes expresan simbólicamente el placer de beber moderadamente, ya que era común entre ellos volcar los recipientes de vidrio utilizados específicamente para la cerveza o el vino⁵⁶ que se degustaba durante una comida, que son los que se representan en algunos tipos de *vanitas*, rompiéndolos incluso. Para corroborar esta costumbre, y por ende nuestra interpretación, sabemos que, en el caso de la orfebrería, las copas o jarrones labrados coniformes⁵⁷ que aparecen volcados en las *vanitas*, reflejan una tradición observable durante los siglos XVI y XVII, que consiste en que tenían que ser bebidos de un solo trago para después ser acostados sobre la mesa con la abertura hacia abajo⁵⁸; así pues, ya fueran de cristal o de metal, entre los neerlandeses, los recipientes que se utilizaban para beber se tenían que volcar, cuando no romper, sobre la mesa una vez consumido su contenido.

Aunado al placer sensorial de la bebida, en el caso de la cerveza y del vino encontramos que podemos añadirles otro significado simbólico particularmente neerlandés a estos elementos representados: el orgullo de poder acceder a ellos, basándonos en la historia económica de este país⁵⁹. En cuanto a la cerveza, para las Provincias Unidas constituye uno de los productos locales de gran importancia económica. Era consumida no sólo en las tabernas sino en las casas de manera cotidiana, incluso durante el desayuno. Para nosotros, al ser incluida en los cuadros de *vanitas* connota tanto el placer de consumirla como el orgullo por producirla⁶⁰. Además de que, al ser una industria intensiva en capital, los productores de

⁵⁵ Cfr. Cesare Ripa, *Iconología*, trad. Juan Borja, Yago Borja (Madrid: Akal, 2002), 443-444.

⁵⁶ En el caso de la cerveza, el recipiente en el que se servía era un vaso alto de vidrio llamado *roosstockje* también conocida como *pasglas*. En cuanto al vino, la copa en la que generalmente se bebía era conocida como *roemer* que fue una de los modelos más favorecidos en Europa del norte para consumir vino durante los siglos XVI y XVII, realizada en vidrio verde, tenía una forma característica, más ancha que larga, en la que el cáliz presenta una forma de globo u ovalada mientras que el tallo está totalmente decorado con burbujas de vidrio de diferentes tamaños, algunas veces terminadas en punta, que impedían que se resbalara si era tomada con los dedos grasosos. Ambos modelos eran originarios de las Provincias Unidas.

⁵⁷ Procedentes generalmente de talleres de orfebres nuremburgueses, son conocidas como *tazzas* pudiendo inclusive contar con tapa.

⁵⁸ Cfr. Seymour Slive, *Dutch painting*, 106.

⁵⁹ Cfr. Julie Berger Hochstrasser, *Still Life and Trade in the Dutch Golden Age*, 50-85.

⁶⁰ Haarlem es, ya para mediados del siglo XVII, el principal centro de producción neerlandés de cerveza, siendo

cerveza eran reconocidos como sólidos pilares de la sociedad que a menudo se convertían en patronos del arte: así, tanto por el lado del consumo como por el de la producción justifica su frecuente inclusión en este tipo de obras de arte, pues la evidencia económica demuestra la gran importancia que tenía este producto para los neerlandeses.

Con respecto al vino⁶¹, que en ocasiones se encuentra representado junto con la cerveza, es un producto importado proveniente principalmente de Francia, los principados alemanes y España. El vino representa también el placer relacionado con el sentido del gusto, ya que para apreciarlo se necesita irlo paladeando para poder captar sus diferentes notas y, por ende, su calidad. Y si bien el consumo del vino era una señal de poder económico, ya que, a diferencia de la cerveza, no era fácilmente accesible a toda la población debido a su alto costo al ser un producto importado⁶², recalcamos que la representación de ambos nos habla simbólicamente del orgullo neerlandés por acceder a estos bienes gracias al ejercicio de su capacidad racional para deliberar y elegir tanto ser independientes, como manejar adecuadamente sus finanzas, actuando en consecuencia. Es decir, gozar de los bienes a los que podían acceder, sin abocarse a ellos desproporcionadamente.

De esta forma, el significado simbólico de estos elementos pictóricos nos resulta más acorde a la mentalidad en la que fue generado que el que tradicionalmente se le ha asignado, por lo que estimamos que podemos aplicar esta lectura a otros objetos: dándoles un significado más relacionado con la cultura neerlandesa, sin por ello negar el simbolismo que comúnmente se les ha otorgado dentro de la historia del arte, añadiendo así contenido iconológico al objeto en cuestión, lo que, de acuerdo con nuestro postulado, nos permite una interpretación más precisa de la obra de arte.

Es el caso de las imágenes de relojes que aparecen frecuentemente en las *vanitas*. Generalmente se les relaciona iconográficamente con el tiempo, con la caducidad de la vida. Asimismo, es común que simbolicen la virtud de la templanza, con lo que a fin de cuentas hacen referencia a la fugacidad de los distintos placeres también representados en la obra, con objeto de que no se deseen o persigan desaforadamente⁶³. Otra interpretación, que estimamos más enfocada al arte neerlandés, señala que los relojes, además de simbolizar primeramente la obligatoria referencia a la temporalidad de las distintas vanidades representadas, también son el reflejo de un objeto finamente elaborado, lo que refleja tanto la capacidad

ya uno de los centros artísticos más sólidos de las Provincias Unidas.

⁶¹ En el caso de este producto, los pintores prefieren representar el vino blanco al tinto pues les permite jugar en mayor medida con la luz, demostrando así su capacidad técnica.

⁶² Como ya hemos señalado, la mayoría de los neerlandeses accedían con facilidad a las obras pictóricas; sin embargo, podemos establecer hacia cuál nivel socioeconómico iban dirigidas las diferentes *vanitas*, dependiendo de los objetos que incluían, pues el vino nos habla de una clientela más refinada, distinguida y poderosa económicamente, que en las que sólo se representa a la cerveza. Lo mismo puede aplicarse para los demás objetos que aparecen en estos cuadros.

⁶³ Tal interpretación es sostenida entre otros autores por Luisa Scalabróni y Seymour Slive, ya mencionados en esta investigación.

pictórica como técnica de los neerlandeses, que están a la vanguardia europea en desarrollo tecnológico. La evocación del tiempo también señala la capacidad de estas obras para evocar la supervivencia de los objetos representados que vivirán por siempre en la pintura, más allá de la vida de quienes las realizaron o adquirieron, hablando así de la trascendencia terrena del artista a través de su obra, más allá de su desaparición física. También el reloj simboliza el tiempo que le llevó al autor realizar la obra, es decir, el tiempo invertido en ella que garantiza la calidad de la misma por la atención prestada por el artista a cada uno de sus detalles⁶⁴.

Además de todos los significados anteriores que se le pueden dar a este objeto al momento de interpretar el mensaje contenido en estas obras, la simbología del reloj que aparece en las pinturas de *vanitas* neerlandesas está más relacionada con la política. Durante el periodo barroco el reloj simbolizaba el poder y la autoridad cada vez más centralizada⁶⁵. Acorde a nuestra tesis sobre el influjo de la mentalidad neerlandesa en relación con estas obras, para estos hombres, desde sus orígenes, les es cara su independencia, y no les gusta estar sujetos a ningún tipo de autoridad política ajena a sus propios intereses, de allí que luchan por su emancipación de la Corona española. Están satisfechos de sus logros y capacidad para conducirse a sí mismos, tal como lo demostraron durante la Tregua de los Doce Años. De esta forma, el reloj simboliza también la lucha contra los intereses de una monarquía que les impide decidir libremente su destino, lo cual está relacionado con la simbología que encontramos para el cráneo.

Podemos ver además cómo en las *vanitas* se da la inclusión de objetos cada vez más exóticos y suntuosos que, si bien en términos generales, para los historiadores y analistas de arte simbolizan los distintos placeres mundanos, representados con mayor o menor capacidad técnica de acuerdo a la complejidad representativa del objeto en cuestión, para nosotros significan primordialmente la preferencia neerlandesa por la demostración visible del orgullo que sentían por pelear por su independencia y ser los dueños de los mares en lo que al comercio se refiere, convirtiéndose en prósperos negociantes que acceden así a bienes que de otra manera no hubieran podido conseguir, siendo entonces la manifestación visual de su riqueza material y su poderío financiero y comercial. Es otro tipo de vanidad, la del orgullo y el poder, la que simbolizan en las *vanitas*, más que el placer sensorial, ya sea que se refiera a cualquiera de los cinco sentidos, significado que es el que comúnmente se le ha dado a estos objetos.

Aquí entrarían los nautilus y objetos orientales que encontramos plasmados en las pinturas de *vanitas*, bienes exóticos que reflejan el poder económico y comercial neerlandés repre-

⁶⁴ Cfr. Mariët Westerman, *A Worldly Art. The Dutch Republic 1585-1718*, 116-118.

⁶⁵ El reloj es un instrumento para medir el tiempo que simboliza todas las esferas de la vida y de la muerte, el tiempo vital de cualquier cuerpo vivo sea natural o artificial como el ser humano o un *corpus* político o social, por lo que durante el Barroco, que es la época histórica en la que se instaura el absolutismo político, representa el poder y la autoridad cada vez más centralizada. El reloj de sol hace alusión al símbolo de la autoridad suprema o divinidad, mientras que el reloj mecánico es el símbolo del poder absoluto de los reyes y el reloj de arena habla de la caducidad del poder. Cfr. José M. González García "Sociología e iconología", *REIS*, 84/98, 36.

sentando así la gloria de las Provincias Unidas durante el siglo XVII, haciendo sentir al espectador que dichos objetos son familiares pese a su origen distante, transformando a través de la representación lo remoto asequible, simbolismo que a veces se refuerza con la inclusión de mapas o globos terráqueos haciendo así referencia al dominio y alcance comercial de las Provincias Unidas. Vanidades que, para nosotros, representan más que eso, simbolizan no sólo lo efímero de los objetos materiales sino, sobre todo, el amor propio nacional neerlandés, reforzando el deseo de seguir luchando por su independencia para decidir ellos mismos su sentido de la vida, tanto temporal como eterno (figura 17).



FIGURA 17. Pieter Claesz, *Stilleven met nautilusbeker, schelpen, roemer et wierook-ketting*, 1636, óleo/tela, 61 x 47 cm, Westfälisches Landesmuseum, Münster, Alemania.

Otro caso de simbolización del orgullo nacional, que no está reñido con la representación del placer efímero y la fugacidad de la vida lo encontramos en las *vanitas* que incluyen imágenes de diversos elementos relacionados con el deleite de fumar. De esta manera, vemos cajas ovaladas y paquetes de papeles que contienen tabaco, un producto importado y comercializado por ellos originario del Nuevo Mundo; largas pipas hechas de arcilla de

Gouda que alcanzaron fama y reconocimiento mundial al grado de compararse con otros productos neerlandeses característicos, como el queso de Edam, los tulipanes de Haarlem o la ginebra de Schiedman, y las *zwavelstockjes*, especie de cerillas hechas con astillas de ortiga secas y azufradas para encenderlas, así como braseros con carbones encendidos o rescoldos.

El consumo de tabaco fue tan importante dentro de la cultura neerlandesa que incluso a principios del siglo XVII fue condenado por muchos moralistas de la época como un vicio estigmatizado socialmente, aunque después, a mediados de siglo, y para fomentar su demanda, se puso de moda como un elemento de distinción socioeconómica y hasta los médicos recomendaban su consumo. Si bien en un principio el tabaco fue un producto de importación, a comienzos del siglo XVII ya se cultiva localmente, siendo un bien que despierta y genera orgullo nacional al desarrollarse una importante industria manufacturera alrededor de esta planta⁶⁶.

De esta forma, aun cuando pudiera decirse que el tabaco aparece con frecuencia en los cuadros de *vanitas* porque simboliza la fugacidad de la vida por el humo relacionado, tal como señala el Eclesiastés, siendo una metáfora de la caducidad humana, o por su implicación moralizante negativa, siendo una condena a su consumo⁶⁷, para nosotros, los neerlandeses interpretaban primeramente este producto y los objetos relacionados con el mismo como un símbolo de su poderío comercial y de su capacidad empresarial, derivada de decisiones racionales, más que una representación de un placer terrenal, por más gustado que éste fuera, sin por ello eliminar su significación religiosa/moral.

El pan, uno de los bienes que con mayor frecuencia aparecen representados en estas *vanitas*, es uno de los productos fundamentales en la dieta de los neerlandeses. Elaborado principalmente con granos provenientes de la región báltica, pues las Provincias Unidas eligen dedicar sus tierras, ciertamente escasas, al cultivo de productos que fueran más adecuados, rindieran mejor y presentaran una ventaja competitiva comercial, tanto local como foránea⁶⁸, que les proveyeran los recursos para importar los granos que no cultivaban internamente. Así, las representaciones de pan que encontramos en las *vanitas* connotan la deliberación racional y elección económica, el acto del pensamiento que se refleja finalmente en la importancia que tuvo el comercio de granos, considerado por los historiadores como la fuente de la prosperidad de las Provincias Unidas, ya que dado el tamaño de su territorio, tenían que recurrir a la importación a fin de satisfacer la demanda⁶⁹. También, según nosotros, refleja la vanagloria de los neerlandeses al ser los únicos

⁶⁶ Cfr. Julie Berger Hochstrasser, *Still Life and Trade in the Dutch Golden Age*, 171-183.

⁶⁷ Entre los autores que defienden esta interpretación simbólica están Luisa Scalabroni y Benjamin Schmidt. Al respecto, Cfr. Luisa Scalabroni, "Vanitas", 19-23; y Cfr. Benjamin Schmidt, *Innocence Abroad: The Dutch Imagination and the New World 1570-1670* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2001) 266-275.

⁶⁸ Es el caso de los frutos rojos o bayas que también aparecen representados en distintas pinturas de *vanitas*.

⁶⁹ Cfr. Julie Berger Hochstrasser, *Still Life and Trade*, 61, 69.

que pudieron sortear la crisis agraria que vivieron el resto de los europeos entre 1580 y 1770 y contar con el pan para su alimentación diaria⁷⁰, sin por ello olvidar la virtud de la humildad.

En cuanto a otro producto muy característico de las obras de *vanitas*, los cítricos, con preferencia el limón, hemos de decir que en un inicio éste proviene principalmente de la cuenca del Mediterráneo, por lo que si aparece colocado junto a otros productos importados, lo interpretamos también como un símbolo más que nos habla del poder comercial de las Provincias Unidas que refuerza el patriotismo, el orgullo y el interés por el comercio que finalmente constituye la base de su economía.

A este significado habría que añadir que, debido al conflicto con España, con el tiempo es cada vez más difícil importar los limones por las trabas comerciales que la Corona les impone una vez concluida la Tregua, por lo que los neerlandeses deciden comenzar a producirlo localmente⁷¹. Aquí, nuevamente encontramos un producto que simboliza la capacidad intelectual neerlandesa, expresando tanto la satisfacción por su habilidad comercial como por su capacidad técnica al descubrir y desarrollar su cultivo localmente.

Generalmente el limón u otro cítrico aparece cortado o pelado para enseñar su interior y la rugosidad de su cáscara, reflejando así la capacidad técnica y pictórica de sus autores. Aunado a ello, interpretamos que la representación de la cáscara en espiral, que va mostrando el interior de este fruto hace una referencia simbólica a la capacidad racional de los neerlandeses para descubrir —quitar la cáscara, la cobertura— los secretos de su producción y cultivo. Asimismo, otra alusión iconológica que otorgamos a estos frutos en relación con la mentalidad neerlandesa es que, culturalmente, se pensaba que el zumo de los cítricos contrarrestaba el efecto del alcohol encontrado en el vino, de acuerdo a las cualidades medicinales y humores que se les asignaban⁷², por lo que cuando encontramos representados cítricos⁷³ junto a una copa o botella de vino, podemos concebir simbólicamente esta imagen como un llamado a la moderación y la templanza, significado que eidéticamente captaban los neerlandeses ya que esta virtud era una de las que, en mayor medida, estaba inserta en su mentalidad.

En cuanto a las imágenes de libros que aparecen en distintas *vanitas*, para nosotros, son también una referencia a la racionalidad del hombre, a su diferencia ontológica específica, que finalmente habla de la capacidad humana, concedida por Dios, de deliberar, elegir y actuar, pues es lo que exaltan y lo que quieren recalcar simbólicamente los neerlandeses: la facultad para decidir su destino, haciendo alusión a la superación del hombre gracias al conocimiento y la sabiduría que los libros proporcionan. De esta manera, pensamos que el significado que encontramos es más congruente con la mentalidad y cultura neerlandesas

⁷⁰ Aclaramos que damos la misma lectura iconológica a la representación de otros alimentos que aparecen en los distintos cuadros de *vanitas* neerlandeses, sean aquellos producidos localmente o importados del resto del mundo.

⁷¹ Cfr. *Ibid.* 70-82.

⁷² Cfr. Seymour Slive, *Dutch painting*, I I I.

⁷³ Los pintores preferían representar al limón por encima de cítricos como naranjas o mandarinas.

que la iconología que generalmente se asocia a estos objetos en un cuadro de *vanitas*: vanidad del saber, el disfrute del placer de la lectura o la escritura, que finalmente concluye con la muerte (figura 18).



FIGURA 18. Pieter Claesz, *Still Life with skull and writing quill*, 1628, óleo s/tabla, 24.1 × 35.9 cm, Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, EUA.

Generalmente, los historiadores de arte⁷⁴ que analizan las pinturas de *vanitas* señalan que las representaciones de libros colocados junto a una calavera humana aluden a la inutilidad del conocimiento humano y de la actividad del estudioso, la vanidad del conocimiento, interpretación que derivan de la representación del grabado de *San Jerónimo en su estudio* realizado por Alberto Durero en 1514 (figura 19), que fue la que inauguró esta iconografía, tomada desde entonces por diferentes artistas, y que es la que llega a nuestros días. Sin embargo, creemos que este simbolismo habría que analizarlo de acuerdo a la propia obra de Durero y su contexto, ya que la relación iconológica libro-cráneo no es un simbolismo que pueda relacionarse de manera tan directa puesto que, cronológicamente, las representaciones de este santo anteriores a la obra de Durero, y que se conocen a la fecha, no incluyen ninguna calavera, mostrando tan sólo los libros de esta ecuación⁷⁵.

⁷⁴ Entre ellos podemos mencionar a Luisa Scalabróni, Seymour Slive y Joan Sureda.

⁷⁵ Al respecto, ver las representaciones de San Jerónimo medievales, anónimas, o las realizadas por Jan van Eyck, Jerónimo Bosch, Leonardo de Vinci, o Antonello de la Messina, que son anteriores a la de Alberto Durero.



FIGURA 19. Alberto Dürer, *San Jerónimo en su estudio*, 1514, grabado, 25 × 19 cm, Museo Británico, Londres, Inglaterra.

Así, pensamos que si Dios otorgó al hombre la capacidad de pensar y conocer, ésta debe ser cultivada, ejercitada, de manera que el hombre pueda y sepa elegir su felicidad, tanto terrena como eterna, por lo que los libros que se encuentran en las *vanitas* neerlandesas aluden a la transmisión del conocimiento humano y, por ende, a la generación de cultura, que puede darse gracias al pensamiento, cuya sede es el cráneo que aparece representado junto a ellos.

En conclusión, la interpretación de una obra de arte no debe basarse tan sólo en una simbología generalmente aceptada, que si bien puede aplicarse sin ningún reparo, olvida la necesidad expresiva original de la obra que depende de su propio contexto espacio-temporal específico, por lo que la lectura iconológica de los elementos que contiene, dado que finalmente son símbolos y no signos, tiene que relacionarse con la historia de sus creadores y espectadores originales.

De esta forma, hemos encontrado otro simbolismo a los diferentes objetos que aparecen representados en las pinturas de *vanitas*, fundamentado en la mentalidad, conformación eidética, específica de los neerlandeses, que no elimina o es antitética del significado que se le otorga a éstos de manera habitual, pero que le da más sentido y riqueza a su interpretación, al acercarse un poco más a la verdad contenida en la obra en un inicio.

Por supuesto que estas obras hablan de vanidades y finitud humana pero, para nosotros, de acuerdo con la estructura mental neerlandesa que hemos analizado, no son sólo un *memento mori* pictórico, sino un recordatorio visual de su capacidad racional para elegir la felicidad. De esta manera, al conjuntar el simbolismo que hemos dado a los objetos que con asiduidad aparecen en una pintura de *vanitas*, encontramos que estos cuadros hacen referencia en primera instancia al pensamiento humano, dado que los elementos que aparecen en ellos tienen que ver con el ejercicio del intelecto del hombre para decidir su destino, sin objetar por ello, en ningún momento, que también simbolizan la temporalidad del hombre y la fugacidad de las vanidades terrenas frente a la salvación eterna, aun cuando, repetimos, nosotros priorizamos el significado simbólico del ejercicio de la racionalidad para el mismo.

En lo que se refiere a la felicidad terrenal, el sentido de la vida temporal se relaciona así con el ejercicio de la virtudes de la templanza y la humildad, teniendo siempre en mente actuar tanto con moderación al gozar los bienes a los que acceden gracias a su inteligencia para deslindarse de España y buscar la autonomía de gestión política, financiera y comercial, misma que pone a su disposición distintas vanidades para satisfacerlos sensorialmente, las cuales están reflejadas en estas *vanitas*, como la modestia frente al orgullo por los logros obtenidos gracias a las decisiones que han ido tomando y que les hace asequibles productos de todo el mundo para complacer sus distintas vanidades.

En el caso del sentido trascendente de la vida, la felicidad eterna, las *vanitas* les recuerdan deliberar y elegir en cada momento en relación a su condición de hijos de Dios, convocados a alcanzar la salvación, actuando así acorde a este fin inmortal, con lo cual deciden otorgar el justo valor al goce de las vanidades terrenas que les rodean, y que se encuentran representadas en estas obras, por lo que el cráneo humano también representa la muerte, acceso a la vida eterna.

Sin embargo, es interesante destacar que estas pinturas reflejan, no sólo la naturaleza racional del hombre que le permite elegir acorde a su espiritualidad, sino también su condición material dentro de su definición de 'animal racional'. A través del seguimiento cronológico de estas composiciones (figuras 20 y 21), encontramos como las *vanitas* expresan, gracias a la representación de los objetos simbólicos que contienen, que en épocas de crisis y conflicto el ser humano reflexiona más sobre su relación con la trascendencia, lo que podemos deducir gracias al tamaño y lugar que otorgan al cráneo respecto de los demás elementos simbólicos representados, mientras que, en épocas de bonanza, pareciera que el hombre no quiere ya concentrarse en su destino eterno, eligiendo y ocupándose de las vanidades que ahora le son fácilmente asequibles, y entonces privilegia el aquí y ahora, por encima del más allá.



FIGURA 20. Pieter Claesz, *Stilleben*, 1625, óleo s/tabla, 30.5 x 43.5 cm, Frans Hals Museum, Haarlem, Holanda.



FIGURA 21. Cornelis de Bryer, *Allegoria della vanitas*, 1658, óleo /tela, 102 x 148 cm, Colección privada.

Conclusiones

Las pinturas de vanitas son objetos de contemplación para un compromiso emocional e intelectual. Los convencionalismos y habilidad técnica nos muestran presencias efímeras y sensuales de tal forma que en un pequeño mundo podemos contemplar el universo completo a la vez que nosotros mismos.

LAWRENCE O. GOEDDE

¿Para qué fueron creadas las pinturas de *vanitas*? es la pregunta a partir de la cual iniciamos esta investigación. Conocidas en un inicio como naturalezas muertas con cráneo humano, este tipo de obras surgen en la pintura flamenca desde el siglo XV, y ya como objetos decorativos se establecen como subgénero pictórico en el siglo XVII en una región, que, como pretendimos demostrar, es pequeña en relación a su geografía, pero grande en cuanto a sus alcances y mentalidad: las Provincias Unidas neerlandesas que, también apreciamos, se distinguen dentro de la cultura y el estilo barroco europeo, ya que muestran ciertas especificidades artísticas que las hacen destacarse de sus contemporáneos.

El propósito de este trabajo era encontrar los fundamentos teóricos y conceptuales, el trasfondo cultural, para explicarnos por qué se dio este tipo de pintura en particular, pues no es fácil aceptar tener un objeto tan macabro a la vista de manera cotidiana, tal como lo hacían los neerlandeses de ese siglo. Así, propusimos que deberían tener un significado representativo para esa cultura, además del debido aprecio a su calidad técnica cuasi mimética, la que también es una manifestación característica del estilo barroco neerlandés, y obtuvimos que la respuesta a nuestra pregunta podría ubicarse en el simbolismo que los neerlandeses otorgaban al elemento distintivo de estas representaciones, la calavera humana, que se convierte en el objeto fundamental que nos explica la aparición de este tipo de pinturas dentro del arte, con base en la función específica que le fue otorgada por esta cultura: reflexionar acerca de la elección del sentido de la vida.

Aun cuando el valor de una obra de arte en cuanto objeto estético no tiene nada que ver con el valor derivado de su intencionalidad didáctica, no por ello teníamos que negar la existencia de una relación complementaria entre arte y enseñanza. El arte puede tener un contenido moral, pero no de forma explícita, sino que apela a la reflexión del público ante lo que se le representa, de allí la carga simbólica que una obra puede implicar y su efectividad en cuanto a su aportación moral dentro de la cultura en la que surge y es recibido.

A lo largo de esta investigación, corroboramos que, si acudimos al contenido moral o religioso de una pintura de *vanitas*, el mensaje de la futilidad de las cosas terrenas, de la

inexorabilidad de la muerte y de la verdadera felicidad como fiel cristiano, éste estaba ya presente simbólicamente en otras obras del género de naturaleza muerta neerlandesas como para que a este repertorio de objetos significativos se añadiera el cráneo humano; por ello insistimos en que tenía que haber algo más en su inclusión ornamental, un significado peculiar para los neerlandeses sustentado en su mentalidad, que les hiciera atractivo contemplar una calavera.

El hombre se explica el mundo y se revela a sí mismo a través de símbolos, que no son un mero reflejo de la realidad objetiva, sino que expresan algo más profundo ya que son multivalentes, y por lo tanto pueden ser captados de determinada manera por un sistema cultural específico, ya que existen símbolos que dependen de situaciones históricas, sociales y políticas precisas, que se dan sólo en determinados contextos espacio-temporales y que, aun cuando siempre se refieren a situaciones constitutivas de toda existencia humana, pueden incluso, reflejar situaciones paradójicas, tal como hallamos en este estudio pues descubrimos que la mentalidad neerlandesa del siglo XVII concibe que el hombre puede gozar de la felicidad terrena a la vez que actuar en pos de la trascendencia. Averiguamos que el mensaje del símbolo de la calavera no sólo podía reducirse a un significado completamente conocido y aceptado: la futilidad de la vida terrena, sino que, partiendo de su significado general, procedimos a descifrarlo, para entonces añadirle el sentido particular que se le da en esta cultura.

Para analizar el significado simbólico de las *vanitas*, desarrollamos nuestra investigación desde la perspectiva de los estudios socioculturales, ya que, a nuestro juicio, éstos ofrecen una visión transdisciplinaria que nos permite, como humanistas, analizar el fundamento filosófico de estas obras de arte, además del histórico, económico, político, social y cultural, no como teoría estética sino como parte del sustrato cultural, del marco mental que rodea a la creación artística.

Comprobamos así que el cráneo humano que identifica a estos cuadros simboliza para los habitantes de las Provincias Unidas del XVII la sede del pensamiento, su naturaleza específica racional, sin que por ello eliminemos el significado convencional de la mortalidad humana, a la vez que la inmanencia y la trascendencia del sentido de la vida.

Esta significación simbólica la sustentamos en la conformación del pensamiento neerlandés. Un pueblo que, ejerciendo su razón, alcanza un nivel de bienestar económico, que disfruta de las riquezas materiales provenientes del resto del mundo, que desarrolla tecnología y equipo que mejoran su calidad de vida, también debe ser consciente de ejercer su razonamiento en el negocio más importante de su vida: la salvación eterna. Por ello, sostenemos, es capaz de discernir entre los placeres mundanos y terrenos, vanos y fútiles, y el verdadero bien, la felicidad infinita a la que ha sido convocado por ser hijo de Dios. Así, la calavera representada en las *vanitas* les recuerda, según encontramos, esa facultad que poseen para elegir actuar acorde a su fin trascendente otorgando el lugar que realmente corresponde a lo material y a lo eterno, dado que como seres finitos en algún momento enfrentarán la muerte, el paso a la verdadera vida.

A través de estas páginas tratamos de evidenciar la manera en la que estimamos se fue conformando esta mentalidad particular para entonces acreditar y comprender la intencionalidad simbólica que otorgamos a la calavera dentro de los cuadros de *vanitas*, denominación proveniente del Ecclesiastés bíblico, y pese a que ésta no fue utilizada en principio por los artistas de las Provincias Unidas, sus enseñanzas, argumentamos, cuadran bien dentro de la cultura neerlandesa de ese siglo, en cuanto a aceptar y gozar los dones que por gracia de Dios son asequibles en esta vida, cada cual según su justa porción, pues establecimos que existe una relación e influencia de este texto veterotestamentario en la mentalidad de los habitantes de las Provincias Unidas, sobre todo durante la primera mitad del siglo XVII, quienes, al comprender su mensaje, pudieron verlo reflejado en los distintos objetos representados que incluyen las *vanitas*, ya que expresan simbólicamente el mismo sentido que se debe otorgar a esta vida, recordando el destino trascendente que Dios promete a quien es fiel a sus enseñanzas. Además, concluimos que el hecho de que el término se siga denominando siempre en latín, sin importar el idioma en el que se mencionen estos cuadros, es un homenaje al contenido e intención de las palabras de Qohelet, que resuenan, siglos después, en la mente y el corazón de muchos fieles, entre ellos los neerlandeses.

Al incursionar en la historia de las Provincias Unidas pudimos percatarnos de que, desde sus orígenes bátavos, los neerlandeses tenían en la libertad, la autogestión y el autodomnio sus valores fundamentales como pueblo. De allí que se atrevieran a independizarse de la Corona española, la más poderosa en su momento, que les sometía política y económicamente. Aunado a estos valores encontramos una escala de virtudes específica que les invita a ejercer su capacidad racional para elegir y actuar conforme a lo que consideran su felicidad eterna como creyentes que convenimos se deriva de las enseñanzas espirituales, filosóficas, morales y religiosas de Tomás de Kempis, Erasmo de Rotterdam y Juan Calvino. Encontramos que estos tres autores, tan importantes para los neerlandeses, recalcan el ejercicio de la humildad y la templanza en todos los actos cotidianos a fin de afrontar las distintas vanidades de la vida sin dejarse tentar por ellas, para no perderse al final.

Averiguamos que esta idiosincrasia específica, que les permite gozar de los bienes temporales sin abocarse a ellos de manera desmedida, pues tienen claro el verdadero sentido de la vida al ejercer la moderación y actuar con humildad, también la manifiestan a través del arte de manera particular pues, si bien pertenecen contextualmente a la cultura barroca, generan un estilo peculiar que, sin salirse de los parámetros de la misma, expresan cómo son, cómo piensan y cómo sienten creando por ello un subgénero pictórico, la *vanitas*, que les satisface a la vista y, más importante aún, les recuerda lo que son y serán y, por ende, su sentido trascendente de vida.

De esta forma, comprobamos que, históricamente, los habitantes de las Provincias Unidas no se niegan a gozar de los bienes materiales que han adquirido por su trabajo y capacidad, pero que a la vez tienen presente la virtud de la templanza —moderación— frente a ellos, pues el excedente de riqueza, una vez satisfechas sus necesidades, es para paliar el sufri-

miento del otro que no ha sido bendecido en este mundo con grandes bienes materiales, lo que se traduce en un sentido trascendente de la vida.

Constatamos que, junto con el eidético, el contexto histórico particular es el que sirve de fundamento a la creación y aceptación de los cuadros de *vanitas*. Los neerlandeses del siglo XVII, tanto calvinistas como católicos, procuran en todo momento lograr un comportamiento moral, por lo que un objeto, en este caso una pintura, cuya finalidad utilitaria sería la decoración de sus hogares, representa también un estímulo que refleja simbólicamente la idea ya planteada en su mentalidad por Tomás de Kempis, Erasmo de Rotterdam y Juan Calvino, para no perderse en conseguir y gozar de las vanidades terrenales, efímeras y fútiles, porque saben que el ser humano es también temporal, mortal, finito, por lo que deben enfocarse en primera instancia en observar un comportamiento moral que se convierta en su sentido de la vida y así alcanzar su fin trascendente, tras experimentar, como todo ser vivo, la muerte. En este sentido, los cuadros de *vanitas* cumplen con la función de reforzar tanto las ideas morales, filosóficas y religiosas que nutren el comportamiento de la sociedad, como los esfuerzos sociales e institucionales por garantizar dicho comportamiento a fin de gozar de crecimiento y progreso económico, que redunde en su propio bienestar, sin que por ello se alejen de una conducta moderada, templada, humilde, sencilla y austera respecto a los mismos bienes materiales.

En cuanto a los pensadores que, conjeturamos, fundamentan la mentalidad neerlandesa, encontramos el cimiento espiritual de las imágenes que contienen las pinturas de *vanitas* neerlandesas en las palabras de Tomás de Kempis, quien señala que la muerte finiquita las distintas vanidades temporales para dar paso a la vida eterna, y que sólo alcanzará la gloria aquel que haya combatido las tentaciones terrenas y no se haya aficionado a ellas; aquel que se haya refugiado en la vida interior, venciendo a sí mismo, recordando siempre el sentido trascendente que tiene que otorgar a su vida quien se tiene por hijo de Dios. Los objetos representados en las *vanitas* reflejan simbólicamente esa lucha contra la tentación de las vanidades temporales, pues las muestran junto a una calavera; si durante tu vida terrena te apegas a ellas, la muerte significa entonces que no alcanzarás la gloria eterna. Estos cuadros muestran al fiel una disyuntiva vital: gozar de los bienes fútiles, efímeros y fugaces sin preocuparse de la vida eterna, lo que implica temor a la muerte que todo lo arrebatara; o elegir vencerse a sí mismo continuamente actuando cotidianamente en la esperanza de que, al momento de la muerte, se gozará de la bienaventuranza eterna, que se obtiene por la moderación y la templanza.

Asimismo, pudimos comprobar la relación existente entre el pensamiento moral de Erasmo de Rotterdam, su propósito didáctico hacia los lectores de su tiempo, pertenecientes al contexto reformista, y las pinturas de *vanitas* que surgieron en el siglo XVII, a través del análisis realizado a la obra erasmiana que consideramos pertinente para nuestra investigación. Como hemos señalado en el desarrollo de este trabajo, la filosofía erasmiana, que él denominó cristiana, permeó no sólo a sus contemporáneos, sino que su influencia se puede rastrear

un siglo después, sobre todo en su tierra natal, que es donde surge este subgénero pictórico. Verificamos que la idea que subyace en estas obras está fundamentada en el pensamiento erasmista: *no olvidas el verdadero sentido que tiene la vida para el fiel cristiano: alcanzar la gloria eterna, haciendo frente y dando el justo valor a las vanidades terrenas, ocupándote de seguir las enseñanzas de Cristo Jesús para salvar así tu alma inmortal*.

En este sentido, concluimos que Erasmo representa el antecedente y el fundamento filosófico de la pintura de *vanitas*, cuyo objetivo era, como pretendimos demostrar, recordar al hombre la relación entre la vanidad terrena y la salvación eterna; así, mediante el arte se da la posibilidad de que el hombre reflexione en torno al sentido que debe dar a su existencia. Es esta semejanza la que hace que la mente del demandante de estas obras pictóricas no sea reticente a las mismas, pese a lo que pudieran contener de macabro; ya conoce, ya ha oído, ya ha palpado dicho mensaje en la moral de su tiempo, a través de la influencia de los escritos del filósofo Erasmo de Rotterdam, por lo que ahora acepta captarlo visiblemente, ya no sólo a través de la literatura, sino ahora también por medio de la pintura.

Erasmo propone un modo de vida que, pudimos convenir, basándonos en la historia de esa región, permeó en los neerlandeses de las Provincias Unidas, no sólo de su siglo sino de centurias posteriores, y que nos permite advertir que el mensaje contenido en las pinturas de *vanitas* surgidas casi cien años después del fallecimiento de este autor resulta un recordatorio de las ideas erasmianas.

También establecimos que, entre los distintos factores que influyeron en la guerra separatista de las Provincias Unidas respecto de España, para nosotros, la cuestión religiosa tiene un menor peso en la ecuación que la política y la económica, ya que apreciamos que aquella se utilizó más como pretexto que como causa. Asimismo, recalamos que, para los fines de esta investigación, dejamos de lado las cuestiones teológicas y doctrinales, para enfocarnos en la relación de la postura calvinista con el arte decorativo no religioso, puesto que pudimos establecer que para ese tiempo convivían en las Provincias Unidas, dentro del marco de la tolerancia propuesto por Erasmo de Rotterdam, tanto católicos como calvinistas.

Encontramos así que, de acuerdo con la tesis de Juan Calvino, los elementos que componen la pintura de *vanitas* están puestos con una intencionalidad definida, como un recordatorio, un exhorto, un medio más para persuadir al fiel de la fugacidad de la vida frente a la promesa de eternidad que se alcanza a través de la muerte, y por ende instan a comportarse en esta vida con humildad y templanza ante las distintas vanidades que les tientan, eligiendo así la verdadera felicidad. Asimismo, vimos que un elemento tan lúgubre como la vista cotidiana de un cuadro que incluye la representación de una calavera, iría acorde a la doctrina calvinista, pues el fiel no debe temer a la muerte sino verla con la esperanza que conlleva en sí misma para alcanzar la vida eterna, reflexionando y eligiendo, en consecuencia, realizar durante su vida cotidiana aquellos actos que le conducen a este fin, sin por ello menospreciar los dones del presente, ya que son bendiciones de Dios puestas a disposición de los creyentes para trabajar mejor en su salvación.

Una vez que precisamos que la fundamentación eidética, el trasfondo mental, para las pinturas de *vanitas* se encuentra en los ecos del Ecclesiastés, y sobre todo, en el pensamiento de Tomás de Kempis, Erasmo de Rotterdam y Juan Calvino, procedimos al análisis que diversos teóricos plantean como las generalidades del Barroco europeo ya que no sólo es un estilo artístico, sino que conforma todo un periodo cultural que permeó por todo el continente y sus colonias, siendo así una manera de comprender el mundo. Establecimos, que, reflejo mismo de su mentalidad, la cultura de las Provincias Unidas también presenta características peculiares que la distinguen del resto de la europea y pudimos constatar que si bien la cultura neerlandesa del XVII presenta características comunes que evidencian el espíritu de la época del periodo conceptualizado como Barroco europeo, también muestra rasgos específicos que la distinguen a su vez de la del resto de Europa, lo cual podemos verlo reflejado en sus manifestaciones culturales, como las *vanitas* pictóricas que crearon y adquirieron para su disfrute, pero también, y sobre todo, para la reflexión sobre qué sentido otorgar a la vida, para elegir y actuar en consecuencia, de acuerdo a su finalidad trascendente.

Aunque el barroco europeo se considera teóricamente como un periodo en el que el hombre se debate entre dos opciones de felicidad: la terrena y la celestial, recordando siempre su naturaleza mortal, dentro de las Provincias Unidas y gracias a la influencia del Ecclesiastés amén de su formación humanista y, después, en algunos casos, calvinista, se tiene que el hombre puede gozar de lo que tiene, sin dañar al prójimo, sin envidiarlo, a la vez que está siempre presente en sus actos la felicidad eterna. Las pinturas de *vanitas* simplemente le señalan al espectador que puede compaginar ambas opciones sin llegar al estoicismo, pues el hombre barroco neerlandés no se plantea la disyuntiva vital de elegir entre la temporalidad y la eternidad, sino que, dada su mentalidad, puede gozar de las vanidades de la vida, con sencillez y moderación, siempre que tenga presente su sentido trascendente de vida.

Encontramos también que la autonomía cultural alcanza, dentro del arte, al propio mercado y tema, ya que la 'independencia' de la obra de arte surge precisamente en las Provincias Unidas, como podemos observar en los cuadros que allí se generan, como las *vanitas*, que se hacen para el mercado, para decorar las casas burguesas, además de que los objetos que aparecen en ellos adquieren la calidad de sujetos de la obra de arte. Asimismo, la neerlandesa es una cultura didáctica, racional, participativa, culta, sin por ello dejar de ser popular, sencilla, simbolista dentro del realismo en el que se mueve, y terrena y vital a la vez que espiritual y escatológica.

Después, al estudiar la estética barroca, yendo de nuevo de lo general hacia lo particular, de lo que se propone teóricamente respecto a la cultura europea del periodo a los rasgos definitorios de la misma, hallamos que el estilo neerlandés presenta ciertas especificidades que, desde nuestra óptica, existen en el arte de las Provincias Unidas, y que nos explican las características estilísticas que encontramos en las *vanitas*, tanto técnicas como temáticas, y que contribuyen a entender el significado simbólico de estas pinturas.

Hemos visto, no obstante, como las diversas peculiaridades que presenta el estilo barroco neerlandés no se desvinculan del todo de lo que en general se considera definitorio del arte barroco, lo que nos condujo a reflexionar que si durante ese tiempo se pretendió que la pintura fuera útil para ‘mover’ el ánimo del espectador, las *vanitas* cumplen su cometido barroco pues ayudan a concientizar al hombre sobre su fin trascendente al hacerlo reflexionar acerca de la utilidad de las tentadoras temporalidades de la vida, frente a la elección de la vida eterna, pero con un realismo que supera al de sus contemporáneos estilísticos.

Determinamos entonces algunas de las características pictóricas específicamente neerlandesas que se conjugan para producir esa apariencia de realidad. Por una parte, la ausencia de un enmarcamiento previo, de manera que la imagen representada parezca ser un fragmento suelto de una realidad que se continúa por fuera del cuadro, tal como podemos observarlo en las *vanitas* neerlandesas, pues sólo muestran una parte de mesas servidas, que nosotros podemos completar en nuestra mente; mientras que, por otra, existe un espectador implícito de las mismas, que coincide con el espectador del cuadro, que no está ni localizado ni caracterizado en la representación, percibiendo todos los objetos representados con ojo atento pero sin dejar huella de su presencia, como si fuera un voyerista que atisba esa realidad representada; así nos sentimos los espectadores frente a un cuadro de *vanitas*, la obra está dedicada a nosotros pero no somos sus protagonistas; es más, no queremos ni podemos serlo, puesto que no podemos presenciar nuestro propia muerte.

Cabe destacar que, en relación con el estilo barroco neerlandés, nos interesó de manera especial presentar las posturas teóricas sobre este estilo más reconocidas y aplicarlas al caso de las *vanitas* neerlandesas: las de Heinrich Wölfflin y Arnold Hauser, para reafirmar así nuestra posición acerca de su peculiaridad. Comprobamos así que las formas estilísticas barrocas se derivan de las formas económicas, sociales, políticas y espirituales, factores que adquieren entonces sentido al momento de analizar una obra de arte, tal como diríamos que es el caso del estilo barroco neerlandés, y las pinturas de *vanitas* en las que vemos reflejada la mentalidad neerlandesa.

Como resultado, confirmamos que el arte barroco neerlandés presenta ciertas características representativas de su mentalidad y cultura, que le hacen distinguirse del resto del arte europeo del periodo, derivadas de la situación contextual que vivían.

Los neerlandeses, independentistas burgueses, prefieren obras destinadas a sus hogares y que muestren su cotidianidad, de allí el formato que presentan y que fomenta la aparición de un mercado de arte, donde la obra es un producto más cuyo precio fluctúa entre la oferta y la demanda, y como tal refleja también la libertad, uno de los valores más preciados para estas personas, en la elección de temas a tratar que atrajeran la atención del público, como estimamos es el caso del subgénero de las *vanitas*. Asimismo, la paleta cromática también depende de la economía, pues la selección de los colores hecha por los artistas está en función directa con las fluctuaciones que los precios de los materiales presentan debido a la reanudación de la guerra, y no tiene que ver con un pretendido simbolismo oculto en el color, pues-

to que, dado que son burgueses quienes adquieren las obras de arte, incluidas las pinturas de *vanitas*, el precio final incide en su demanda. Por otra parte, no podemos catalogar las obras de arte barroco neerlandesas por una determinada fe religiosa; tanto artistas como compradores pueden pertenecer a alguna de ellas, por lo que el mercado del arte presenta opciones para todo público. Y de manera simbólica, procuran enviar un mensaje asequible a todos los fieles, como sería el caso del significado de las *vanitas*.

De esta manera, apreciamos que el contexto histórico neerlandés es el que fundamenta y nos explica la particularidad de sus manifestaciones artísticas. El tamaño, la temática y la paleta de color son acordes a las circunstancias específicas que fueron conformando la historia, la mentalidad y la cultura de los habitantes de las Provincias Unidas. Para nosotros, la carga simbólica contenida en las obras de este periodo, incluidas las pinturas de *vanitas*, es derivada de la situación que viven y de la manera en que la enfrentan, dada su mentalidad. Nos remite a la reflexión acerca del sentido que otorgan los neerlandeses a su vida, inmanente y trascendente, ya que reflejan su propia tabla axiológica: humildad, templanza, moderación, sobriedad, sencillez y austeridad para dar la lucha por conseguir la felicidad en esta vida y en la otra también.

Si algo resalta y distingue en particular al arte barroco neerlandés es su técnica pictórica, su manera de representar la realidad. El entorno cultural neerlandés del siglo XVII influyó en la técnica artística que radicaba en la capacidad para lograr que una imagen pintada pareciera real, por lo que la observación, la mirada atenta a la realidad, era fundamental para lograr esta representación fidedigna que permitiera a su vez el conocimiento de la misma. No obstante, constatamos que no por su carácter descriptivo, relacionado con el interés gnoseológico, se elimina la significación simbólica, ciertamente clara y precisa, de cada uno de los objetos representados, cuasi descritos, en la obra de arte, a fin, no sólo de mostrar la realidad, sino de reflexionar sobre ella. Así, definimos que la postura de Svetlana Alpers, reconocida como una autoridad en arte barroco neerlandés, presenta limitantes cuando se aboca a analizar la técnica pictórica utilizada por los pintores de las Provincias Unidas del siglo XVII, puesto que no considera el aspecto simbólico de la representación, el cual es innegable para nosotros. A la pura representación, intencionalidad óptica, que permite diferentes exploraciones visuales que sustenta Alpers, añadimos entonces la significación simbólica de los objetos en sí, de manera que la composición de la obra depende de ambos factores para así dar no sólo gusto al espectador permitiéndole conocer el mundo que le rodea, de acuerdo a su entorno cultural, sino que también le satisface el que pretenda hacerlo reflexionar sobre lo que significa lo que está fielmente representado; en el caso de las *vanitas*, el sentido trascendente de vida.

Estipulamos que la pintura barroca neerlandesa más representativa del ‘siglo de oro’ nace de la especialización temática que origina la demanda por la pintura de género. Como establecimos, el movimiento separatista de las Provincias Unidas, se refleja en la emancipación del cuadro, tanto del mecenazgo como del contenido de las obras de arte, de allí que poda-

mos explicarnos que surja entonces el subgénero de las *vanitas*, reafirmando nuestra hipótesis sobre el fundamento que otorga la mentalidad neerlandesa a la temática artística.

Entre todos los temas de la pintura de género revalorizados por los neerlandeses en el siglo XVII, aquellos que reproducen la naturaleza inanimada y los objetos manufacturados, llegaron a ser considerados como un tema más para la historia del arte. Surge así propiamente la pintura de naturaleza muerta, donde la figura humana está ausente o reviste una importancia secundaria, y vimos que el gusto por la representación veraz de este género pictórico también tiene que ver con la idea que los neerlandeses tenían acerca del conocimiento de sí mismos y del mundo que les rodea, que les permitía entonces otorgarle un sentido de eternidad a la vida.

Desde nuestro enfoque de estudio, resultó que las pinturas de *vanitas* neerlandesas, además de presentar una técnica representacional que raya en la mimesis, cumplen con un objetivo epistemológico primordial para este pueblo, también contienen un significado simbólico que va más allá de la referencia a la temporalidad y futilidad de los bienes terrenos a los que orgullosamente podían acceder a través de las rutas comerciales que con gran éxito explotaban. En resumen, encontramos que reflejan la propia mentalidad de las Provincias Unidas pues, de acuerdo con nuestro planteamiento, hablan de la racionalidad además de la temporalidad, por lo que no son sólo cuadros con un significado simbólico moral o religioso sino, sobre todo, filosófico.

Por lo tanto, concluimos que este subgénero es la representación simbólica de la mentalidad neerlandesa del XVII, del trasfondo cultural que se obtiene gracias a la conjunción histórica y filosófica —moral, religiosa, ética y estética—, de los hombres que las crearon y para quienes fueron hechas estas pinturas. Para nosotros, estas pinturas presentan tanto una intencionalidad descriptiva que podemos ver en la capacidad técnica desarrollada para lograr la representación mimética de la realidad que tanto buscaban, como una intencionalidad simbólica contenida en cada uno de los objetos representados, comenzando por la calavera humana, su objeto distintivo, que apela a la reflexión, al ejercicio de la razón para elegir el sentido de la vida, temporal y eterno, acorde a su idiosincracia.

Estipulamos que las *vanitas* neerlandesas expresan iconológicamente que el goce temperado de las vanidades terrenas a las que acceden al elegir luchar por su independencia de la monarquía española, lo que va ligado al orgullo que sienten por el poderío económico alcanzado al ser un pequeño grupo de territorios que, sin embargo, se enfrenta y sobrepasa a la Corona más poderosa de su tiempo, no está reñido con la búsqueda del verdadero bien, con el sentido trascendente de la vida. Estudiamos que las *vanitas* aparecen ya como un motivo decorativo presente y explícito en los hogares neerlandeses una vez que se reinicia la guerra con España, lo que marca un cierto estado de ánimo en la población que, para nosotros, influye en que estas obras se realicen y adquieran. Al bienestar económico que experimentan durante la tregua con España, que les permite rodearse de objetos y vanidades y gozar de los placeres de la vida, le sigue una época de crisis, no sólo financiera sino también existencial,

debida al conflicto armado que, según nosotros, les impulsa a replantearse el sentido que estaban dando a su vida, rememorando entonces las enseñanzas trascendentes de Kempis, Erasmo y Calvino que se encuentran insertas ya en su propia mentalidad, así como lo están las palabras del Eclesiastés, uno de sus textos veterotestamentarios favoritos.

Establecimos que la *vanitas* es una imagen que puede recordar al hombre su sentido trascendente de vida y que, en consecuencia, su contemplación puede inducirle a deliberar y elegir entre abocarse a las vanidades temporales, efímeras y fugaces y la vida eterna. Ciertamente, consideramos que ninguna de estas obras proponen o lo uno o lo otro, dada la propia naturaleza ontológica del hombre, sino que refuerzan visualmente palabras e ideas que ya les son conocidas y que, para nosotros, fundamentan la mentalidad neerlandesa: la aceptación de la voluntad divina en cuanto a los bienes materiales que a cada uno corresponden en la vida, obtenidos mediante el seguimiento de los preceptos de la fe, así como su honesto disfrute vital; la lucha diaria y activa frente a las tentaciones que pueden perder al hombre, tal como indica Kempis, la moderación frente a las vanidades recomendada por Erasmo con el objeto de no perder de vista su fin inmortal, y la austeridad y sencillez en su utilización y goce propuesta por Calvino para ser salvos.

De esta manera, resolvimos que lo que a nuestro juicio reflejan las *vanitas* neerlandesas, la función que le adjudicamos a este tipo de pinturas, es hacer presente la opción vital entre la vida y la muerte verdaderas, entre la temporalidad y la eternidad, recalcando la elección libre y autónoma de la vivencia y comportamiento cotidianos, recordatorio que es susceptible de ser captado por cada uno de los hombres que la contemplan y que comparten esas mismas ideas, pues, al recordarles la temporalidad humana, este subgénero artístico se convierte en una invitación plástica a actuar los preceptos cristianos, a razonar y elegir la felicidad eterna, por encima de las vanidades temporales, las que pueden gozar moderada y sencillamente, sin dejar que les tienten de tal manera que puedan llevarle a satisfacerse únicamente con un destino intrascendente. Idea que viene apuntalada por la constante invitación al ejercicio de la humildad y la templanza, tal como ya hicieron literariamente los pensadores que, para nosotros, inciden particularmente en su conformación eidética.

En cuanto al simbolismo que otorgamos a los objetos que aparecen en una *vanitas* pictórica, tenemos el que concedimos al cráneo humano. Establecimos que la utilización de la calavera como símbolo de la racionalidad humana es una aportación de los artistas neerlandeses a la historia del arte, y resaltamos el significado de sede del pensamiento por encima del de la mortalidad para este objeto, como dedujimos de esta investigación.

Así, nos explicamos el hecho de que no les disgustara la visión cotidiana de un cráneo humano, por demás realista. Al contemplar su propia finitud, simbolizada por esta calavera, rodeada de las vanidades terrenas de las que tanto gustan, no sólo ven una representación mortuoria sino que, a través de la visión cotidiana de la misma, pueden hacer conciencia y recordar tanto el verdadero sentido de la vida, como su capacidad racional para entonces deliberar y, esto es lo significativo y primordial para nosotros: elegir y actuar acorde a su cate-

goría ontológica, pues establecimos que el cráneo simboliza el centro de la inteligencia humana, sede de la fuerza vital del cuerpo y del espíritu, que finalmente les permitirá elegir la lucha continua que tienen que dar para no dejarse atrapar por las tentaciones temporales que les apartan de la verdad cristiana, de la vida eterna.

Los neerlandeses conocen de esto porque, como hemos precisado ya, estas ideas están inmersas en su mentalidad de manera distintiva y peculiar desde siglos anteriores, además de ser fieles cristianos. La reminiscencia de las admoniciones del Eclesiastés, de la espiritualidad de Kempis, del pensamiento de Erasmo y de la moral calvinista resuenan en su alma y vienen a reforzar este espíritu de lucha activa y cotidiana elegida racionalmente, frente a todo lo que los aleje de la verdadera felicidad, mismo que recalcan con insistencia en sus enseñanzas; y todo ello lo encontramos simbolizado en las pinturas de *vanitas* que contemplaban diariamente.

De acuerdo con nuestra investigación, llegamos al resultado de que del ‘recuerda que morirás’, que es el simbolismo común y generalmente establecido para la representación del cráneo humano y que nos habla de la fugacidad de la vida y las vanidades terrenas que rodean al hombre, apelando a su naturaleza material, pasamos al simbolismo que dedujimos otorgan los neerlandeses a la calavera humana que aparece en los cuadros de *vanitas*, creados por ellos: ‘recuerda que vivirás’, que se refiere entonces a la naturaleza espiritual del hombre, que implica el ejercicio de su razón para elegir otorgar un sentido trascendente a su vida, actuando, viviendo, en consecuencia, sin por ello dejar de disfrutar con moderación, es decir, haciendo una deliberación racional del justo valor de las vanidades a las que tienen acceso, sin dejarse arrastrar por ellas.

Estipulamos también que, así como planteamos un significado neerlandés para el caso de la calavera humana —la sede del pensamiento—, algunos elementos que pueden aparecer en distintas obras de arte de la época también adquieren un simbolismo particular para los neerlandeses, diferente del que se puede encontrar en el resto de las manifestaciones artísticas europeas, debido al contexto espacio-temporal específico de los habitantes de las Provincias Unidas, lo que nos llevó a afirmar que, para comprender el significado de la *vanitas* neerlandesas del XVII, éstas, como cualquier obra de arte de la que se pretenda captar su significación simbólica, debe interpretarse de acuerdo con la mentalidad y cultura del pueblo que la vio nacer y para el cual fue creada. Como resultado, sustentamos que copas, bebidas, alimentos diversos, libros, instrumentos musicales y cualquier otro objeto referente a las vanidades terrenales, tenemos que analizarlos de acuerdo con la mentalidad de origen para comprender su simbolismo, pues muchas veces dista del que comúnmente se le otorga en otras culturas, y perdemos entonces de vista el significado de estos cuadros para quienes en realidad fueron creados: los neerlandeses del siglo XVII.

Invitamos a abrir nuevas líneas de investigación acerca de la evolución de los símbolos que aparecen en los cuadros de *vanitas* neerlandeses conforme ha ido transcurriendo el tiempo hasta llegar a nuestros días; o bien la significación simbólica que adquieren dentro de

otras culturas cimentadas en diferentes mentalidades, sin olvidar relacionarlos con las distintas técnicas pictóricas elegidas para su representación, pues, como hemos establecido, el contenido de una obra de arte debe analizarse junto con la forma particular que ésta presenta.

Para terminar con las conclusiones a las que hemos llegado a lo largo de esta investigación, destacamos que estas pinturas reflejan, no sólo la naturaleza racional del hombre, que le permite elegir acorde a su espiritualidad, sino también su condición material de 'animal racional'. Si contemplamos de manera cronológica estas composiciones, vemos cómo se apartan de su significación simbólica original, más acorde a la transformación que va sufriendo su mentalidad y cultura con el paso del siglo, cuestión que dedujimos observando el tamaño y lugar que va teniendo la calavera respecto de los demás objetos representados, hasta desaparecer del cuadro. Comprobamos cómo las *vanitas* expresan, gracias a la ordenación espacial de los distintos objetos que en ellas aparecen, que en épocas de apuro, contrariedad y apremio el ser humano reflexiona más sobre su relación con la trascendencia, mientras que en épocas de bonanza, bienestar y tranquilidad, el hombre no quiere ya discernir acerca de su destino eterno, pues, al parecer, elige y se ocupa de las vanidades que le son más fácilmente asequibles. Así, a través de estas obras podemos ver que, durante el transcurso del siglo XVII, los neerlandeses fueron privilegiando el aquí y ahora, por encima del más allá, haciendo a un lado en muchos aspectos su mentalidad particular, para embonar con la idiosincrasia general que permeaba en el resto de Europa, lo que condujo a dejar en el olvido el uso y el significado simbólico que otorgaban a la calavera en el subgénero de *vanitas* que tan estimado había sido en un momento determinado de su historia.

Bibliografía

- Abbagnano, Nicola. *Diccionario de filosofía*. Traducido por Alfredo N. Galletti. México: FCE, 1999.
- Abegg Jr., Martin, et al. *The Dead Sea scrolls bible*. New York: HarperCollins, 1999.
- Alberigo, Giuseppe. *La reforma protestante*. Traducido por Carlos Gerhard. México: UTEHA, 1961.
- Alberó, Ma. del Carmen, et al. *La ciencia de las imágenes*. México: UIA, 1995.
- Alpers, Svetlana. *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Traducido por Consuelo Luca de Tena. Madrid: Hermann Blume, 1987.
- Antal, Frederick. *El mundo florentino y su ambiente social. La república burguesa anterior a Cosme de Médicis: siglos XIV y XV*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1963.
- Ariès, Philippe. *El hombre ante la muerte*. Traducido por Mauro Armíño. Madrid: Taurus, 1992.
- Aristóteles. *Acerca del alma*. Traducido por Tomás Calvo Martínez. Madrid: Gredos, 2008.
- . *Ética Nicomaquea*. Traducido por Julio Pallí Bonet. Madrid: Gredos, 2014.
- Bataillon, Marcel. *Erasmus y España*. Traducido por Antonio Alatorre. México: FCE, 1996.
- . *Erasmus y el erasmismo*. Traducido por Carlos Pujol. Barcelona: Crítica, 1977.
- Batlloori, Miguel. *Humanismo y renacimiento*. Barcelona: Ariel, 1987.
- Bauer, Hermann. “El barroco en los Países Bajos”. En Prater, Andreas y Bauer, Hermann, *La pintura del barroco*. Traducido por José y Antonio García Pelegrín. Lisboa, Portugal: Taschen, 1997.
- Bavel, Bas J. P. van y Zanden, Jan Luiten van. “The jump-start of the Holland economy during the late-medieval crisis, c. 1350-c. 1500”. *The Economic History Review*, LVII, 3 2004.
- Benedict, Philip. *Christ's Churches Purely Reformed. A social history of Calvinism*. New Haven: Yale University Press, 2002.
- Berger Hochstrasser, Julie. *Still Life and Trade in the Dutch Golden Age*. New Haven and London: Yale University Press, 2007.
- Berger Jr., Harry. *Caterpillars. Reflections on Seventeenth-Century Dutch Still life Painting*. New York: Fordham University Press, 2011.
- Bergström, Ingvar. *Dutch still-life painting in the seventeenth century*. London: Faber and Faber, 1956.
- Beuchot, Mauricio. “Modernos y devotos”. En Kempis Tomás de. *De la imitación de Cristo*. México: Jus, 2000.
- Biblia de Jerusalén*. Traducida por el equipo de traductores de la edición española. Bilbao: Desclée De Brouwer, 1999.
- Bonora, Antonio. *Guía espiritual del Antiguo Testamento. El libro de Qohélet*. Traducido por Marciano Villanueva Salas. Barcelona: Herder, 1994.

- Braudel, Fernand. *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*. Traducido por Mario Monteforte Toledo y Wenceslao Roces. México: FCE, 1976.
- . *Las civilizaciones actuales*. Traducido por José Gómez Mendoza y Gonzalo Anes. Madrid: TECNOS, 1998.
- . *La dinámica del capitalismo*. Traducido por Rafael Tusón Calatayud. México: FCE, 1986.
- Calabrese, Omar. *Cómo se lee una obra de arte*. Traducido por Pepa Linares. Madrid: Cátedra, 1993.
- Calvino, Juan. *Institución de la religión cristiana*. Traducido por Eusebio Goicoechea. Buenos Aires: Nueva Creación, 1988.
- . *Institución de la religión cristiana*. Traducido y publicado por Cipriano de Valera en 1597 y reeditado por Luis de Usóz y Ríos en 1858. Disponible en http://www.iglesiareformada.com/Calvino_Institucion.html. Consultado el 14 de marzo de 2014.
- Cámara Fernández, Carmen. *Rembrandt*. Madrid: LIBSA, 2009.
- Canda Moreno, Fernando, coord. *Diccionario de Pedagogía y Psicología*. Madrid: Cultural, 1999.
- Cassirer, Ernst. *Antropología filosófica*. Traducido por Eugenio Ímaz. México: FCE, 1992.
- Cervantes-Ortiz, Leopoldo. “La ética calvinista: una introducción a sus aspectos teóricos y prácticos”. En *Teología y Cultura*, año 4, vol. 8, 2007.
- Checa, Fernando y Morán, José Miguel. *El Barroco*. Madrid: Istmo, 2001.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Traducido por Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder, 2003.
- Chinoy, Ely. *La sociedad. Una introducción a la sociología*. Traducido por Francisco López Cámara. México: FCE, 1966.
- Corazón, Alberto. *El bodegón habla de otras cosas*. Madrid: A. Machado libros, 2005.
- Corominas, Joan y Pascual, José A. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Vols. II y V. Madrid: Gredos, 2001.
- Csaba, Filp. *Ipsa facto vanitas. DLA dissertation thesis*. Budapest: Hungarian University of Fine Arts, 2010.
- Dewey, John. *El arte como experiencia*. Traducido por Samuel Ramos. México: FCE, 1949.
- Diccionario de la Real Academia Española*. Disponible en <http://llemma.rae.es/rae/?val=idiosincrasia>. Consultado el 18 de mayo de 2013.
- Doré, Daniel. *Eclesiastés y Eclesiástico*. Traducido por Nicolás Darrícal. Navarra: Verbo Divino, 2009.
- Duvignaud, Jean. *Sociología del arte*. Traducido por Melitón Bustamante. Barcelona: Península, 1988.
- Eclesiastés*. 1-12. Disponible en http://www.vatican.va/archive/ESLo506_PMQ.HTM. Consultado el 4 de abril de 2013.
- Fernández Arenas, José Antonio. *Arte moderno y contemporáneo*. México: UNAM, 1990.
- , ed. *Barroco en Europa*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.
- Flavio Josefo. *Antigüedades judías*. Tomo II. Barcelona: CLIE, 1988.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Traducido por Elsa Cecilia Frost. México: Siglo XXI, 2010.
- Franits, Wayne. *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting. Its Stylistic and Thematic Evolution*. London: Yale University Press, 2004.
- Freudenberg, Matthias. “Economic and social ethics in the work of John Calvin”. *HTS Theologiese Studies/Theological Studies*, vol. 65, No. 1, Art# 286. Nov. 2009.

- Fritschy, W. "A 'financial revolution' reconsidered: public finance in Holland during the Dutch Revolt, 1568-1648". En *Economic History Review*, LVI, 1, 2003.
- Gelin, Albert. *Las ideas fundamentales del Antiguo Testamento*. Traducido por Juan Estruch. Barcelona: Estela, 1967.
- Goedde, Lawrence O. "A Little World Made Cunningly: Dutch Still Life and Ekphrasis". En Wheelock Jr., Arthur K., ed. *Still Lifes of the Golden Age. Northern European Paintings from the Heinz Family Collection*. Washington: National Gallery of Art, 1989.
- Gombrich, Ernst H. *La historia del arte*. Traducido por Rafael Santos Torroella. Londres: Phaidon, 2007.
- . *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*. Traducido por José Ma. Valverde. Madrid: Debate, 1998.
- . *Gombrich esencial. Textos escogidos sobre arte y cultura*. Editado por Richard Woodfield. Traducido por Fabián Chueca, et al. Madrid: Debate, 1997.
- . "La lógica en la 'feria de las vanidades'. Alternativas al historicismo en el estudio de las modas, del estilo y del gusto". En Gombrich, Ernst H., *Breve historia de la cultura*. Traducido por Carlos Manzano y Luis Alonso López. Barcelona: Península, 2004.
- González García, José M. "Sociología e iconología". *Reis* 84 (1998): 23-43.
- Grootenboer, Hanneke. *The Rhetoric of Perspective. Realism and Illusionism in Seventeenth-Century Dutch Still Life Painting*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- Hadjinikolau, Nicos. *Historia del arte y lucha de clases*. Traducido por Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI, 1983.
- Hammal, Rowena. "Dutch tiger: the booming economy of the Dutch Republic (1579-1650)". En *History Review* 62 (2008).
- Hauser, Arnold. *Introducción a la historia del arte*. Traducido por Felipe González Vicén. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.
- . *Historia social de la literatura y el arte*. Traducido por A. Tovar y F. P. Varas-Reyes. Vols. 1 y 2. Madrid: Debate, 1998.
- Herrmann, Siegfried. *Historia de Israel en la época del Antiguo Testamento*. Traducido por Rafael Velasco Beteta et al. Salamanca: Sígueme, 1985.
- Hochstrasser, Julie. *Still Life and Trade in the Dutch Golden Age*. New Haven and London: Yale University Press, 2007.
- Huizinga, Johan. *Erasmus*. Traducido por José Farrán y Mayoral. Barcelona: Zodiaco, 1946.
- . *El concepto de la historia y otros ensayos*. Traducido por Wenceslao Roces. México: FCE, 1946.
- Impelluso, Lucía. "Vanitas vanitatum". En Stefano Zuffi, coord. *La naturaleza muerta*. Traducido por Carmen Muñoz del Río y Víctor Gallego. Milán: Electa, 1999.
- Israel, Jonathan I. *The Dutch republic*. New York: Oxford University Press, 1998.
- . "Adjusting to Hard Times: Dutch art during its period of crisis and restructuring (c. 1621-c. 1645)". *Art History* 20, 3 (1997): 449-76.
- Jamieson, Roberto, Fausset, A. R. y Brown, David. *Comentario exegético y explicativo de la Biblia*. Traducido por Jaime C. Quarles, et al. Texas: Casa Bautista de Publicaciones, 2003.
- Joby, Christopher Richard. *Calvinism and the Arts: A Re-Assessment*. Leuven: Peeters, 2007.
- Kempis, Tomás de. *Imitación de Cristo*. Traducido por Basilio Núñez. México: Nueva librería Parroquial de Clavería, 2004.
- . *Imitación de Cristo*. Sin traductor. México: Porrúa, 2013.
- . *De la imitación de Cristo*. Traducido por Agustín Magaña Méndez. México: Jus, 2000.

- Koenigsberger, H. G. y Mosse, George L. *Europa en el siglo XVI*. Traducido por Juan García-Puente. Madrid: Aguilar, 1974.
- Libro de Kohelet*. Traducción del rabino Marcos Edery. Tel-Aviv: Editorial Sinaí, 1999.
- Lil, Kira van. "Pintura del siglo XVII en los Países Bajos, Alemania e Inglaterra". En Toman, Rolf, ed. *El barroco*. Traducido por Ambrosio Berasáin Villanueva, et al. Barcelona: Ullmann & Könemann, 2004.
- López García, Francisco Manuel. *El desprecio del hombre pobre y sabio. Sabiduría, pobreza y poder en el Libro de Qohélet a partir de Qoh 9, 13-16*. México: Universidad Pontificia de México, 2005.
- Lowenthal, Anne W., ed. *The Object as Subject*. Princeton: Princeton University Press, 1996.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 2000.
- Marco Aurelio. *Meditaciones*. Traducido por Carlos García Gual. Madrid: Debate, 2000.
- Margolin, Jean-Claude. *Los inicios de la Edad Moderna*. Traducido por Rosina Lajo y Ma. Victoria Frígola. Madrid: Akal, 1992.
- Martínez, José M. *Hermenéutica bíblica*. Barcelona: Editorial Clie, 1984.
- Meijer, Fred G. *The Collection of Dutch and Flemish Still-Life Paintings Bequeathed by Daisy Linda Ward*. Zwolle: Waanders Publishers, 2003.
- Michaud, Robert. *Qohélet y el helenismo*. Traducido por Alfonso Ortiz García. Navarra: Verbo Divino, 1988.
- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Tomo II. Madrid: Gredos, 1998.
- Montes de Oca, Francisco. "Introducción". En Tomás de Kempis, *Imitación de Cristo*. Sin traductor. México: Porrúa, 2013.
- Montias, J. Michael. "Cost and Value in Seventeenth-Century Dutch Art". *Art History* 10, no. 4 (1987).
- Palacio A., Vicente. *Manual de historia universal. Tomo IV. Edad Moderna*. Madrid: Espasa-Calpe, 1970.
- Panofsky, Erwin. *Early Netherlandish painting: its origins and character*. Massachusetts: Harvard University Press, 1953.
- . *Erasmus and the Visual Arts*. Disponible en <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2011-4/panofsky-erwin-1/PDF/panofsky.pdf>. Consultado el 25 de enero de 2014.
- . *El significado en las artes visuales*. Traducido por Nicanor Ancochea. Madrid: Alianza, 2000.
- Parker, Geoffrey. *El éxito nunca es definitivo*. Traducido por Marco Aurelio Galmarini y Pepa Linares. Madrid: Taurus, 2001.
- Paz, Alfredo de. *La crítica social del arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979.
- Pereyson, Luigi. *Estetica. Teoria della formatività*. Bologna: Zanichelli, 1954.
- Piedad Sánchez, Jorge. *Sabiduría de Israel*. México: Universidad Pontificia de México, 2007.
- Pirenne, Henri. *Historia de Europa. Desde las invasiones hasta el siglo XVI*. Traducido por Juan José Domenchina. México: FCE, 2004.
- Pirenne, Jacques. *Historia universal*. Tomo III. Traducido por Julio López. México: Editorial Cumbre, 1983.
- Platón. "Banquete o de la erótica". En *Diálogos*. Colección "Sepan cuantos...". Núm. 13A. Sin traductor. México: Porrúa, 2009.
- Prater, Andreas y Bauer, Hermann. *La pintura del Barroco*. Traducido por José y Antonio García Pelegrín. Lisboa, Portugal: Taschen, 1997.

- Prater, Andreas. "El barroco". En Prater, Andreas y Bauer, Hermann. *La pintura del barroco*. Traducido por José y Antonio García Pelegrín. Lisboa, Portugal: Taschen, 1997.
- Praz, Mario. *Imágenes del barroco*. Traducido por José Ma. Parreño. Madrid: Siruela, 1989.
- Reale, Giovanni, y Antiseri, Darío. *Historia del pensamiento filosófico y científico*. Traducido por J. Farrán y Mayoral. Tomo II. Barcelona: Herder, 2001.
- Rico, Francisco. *El sueño del humanismo*. Madrid: Alianza Universidad, 1993.
- Rietbergen, P. J. *A short history of the Netherlands*. Sin ciudad, The Netherlands: Bekking & Blitz Uitgevers b.v., 2011.
- Ripa, Cesare. *Iconología*. Traducido por Juan Borja y Yago Borja. Madrid: Akal, 2002.
- Rivas, Ezequiel. "Prólogo". En *Discusión sobre el libre albedrío*. Edición bilingüe. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2012.
- Romano, Ruggiero y Antiseri, Darío. "Los fundamentos del mundo moderno". En *Historia universal siglo XXI*. Traducido por Marcial Suárez. Vol. 12. México: Siglo XXI editores, 1999.
- Rotterdam, Erasmo de. *Adagios del poder y de la guerra y Teoría del adagio*. Traducido por Ramón Puig de la Bellacasa. Valencia: PRE-TEXTOS, 2000.
- . *Coloquios*. Prólogo y edición de Ignacio B. Anzoátegui. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947.
- . *Elogio de la locura*. Traducido por Pedro Voltes Bou. México: Espasa Calpe Planeta, 1998.
- . *Enquiridion o Manual del caballero cristiano*. Traducido por Alonso Fernández de Madrid. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1998.
- . *Enquiridion o Manual del caballero cristiano*. Editado por Dámaso Alonso, prólogo de Marcel Baillon. Tomo XVI. Madrid: Anejos de la Revista de Filología Española, 1932.
- . *Preparación para la muerte*. Traducción de Mauricio Beuchot. México: Jus, 1998.
- . *Discusión sobre el libre albedrío*. Traducido por Ezequiel Rivas. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2012.
- Saranyana, Josep-Ignasi. *Sobre la muerte y el más allá*. Navarra: EUNSA, 2010.
- Scalabroni, Luisa. "Vanitas". *Fisionomia di un tema pittorico*. Torino: Edizioni dell'Orso, 1999.
- Schama, Simon. *The Embarrassment of Riches. An interpretation of Dutch culture in the golden age*. New York: Random House, 1997.
- Schmidt, Benjamin. *Innocence Abroad: The Dutch Imagination and the New World, 1570-1670*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2001.
- Schmitt, Jean-Claude. "El historiador y las imágenes". En *Relaciones* 77, no. XX (1999): 16-47.
- Schneider, Norbert. *Naturaleza muerta*. Traducido por Sara Mercader. Colonia: Taschen, 2009.
- Segal, Sara. *A Prosperous Past. The Sumptuous Still Life in the Netherlands, 1600-1700*. La Haya: SDU, 1989.
- Séneca. *De la brevedad de la vida*. Traducido por Lorenzo Riber. Buenos Aires: Aguilar, 1974.
- Senior, Alberto F. *Sociología*. México: Porrúa, 2005.
- Serrador M., Fiorella. *La recuperación subjetiva de la razón. La expresión simbólica de la muerte de Marat en el arte mexicano*. México: Universidad Anáhuac, 2007.
- Slive, Seymour. *Dutch Painting 1600-1800*. New Haven: Yale University Press Pelican history of art, 1995.
- Sterling, Charles. *La nature morte de l'antiquité à nos jours*. París: Pierre Tisné, 1952.
- Sureda, Joan. "La pintura de las cosas menores y la vida cotidiana". En Joan Sureda, coord. *Summa pictórica*. Vol. VI. Madrid: Planeta, 2002.

Créditos de figuras

- Fig. 1, p. 14, Musée du Louvre, París.
- Fig. 2, p. 15, The National Gallery, Londres.
- Fig. 3, p. 18, Museum Bredius, La Haya.
- Fig. 4, p. 20, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
- Fig. 5, p. 144, Worcester Art Museum, Massachusetts.
- Fig. 6, p. 151, Hamburger Kunsthalle, Alemania.
- Fig. 7, p. 152, Palais des Beaux-Arts de Lille, Francia.
- Fig. 8, p. 154, University of Michigan Museum of Art, Michigan.
- Fig. 9, p. 155, National Gallery of Art, Washington.
- Fig. 10, p. 156, Museum for Kunst, Copenhage.
- Fig. 11, p. 171, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg.
- Fig. 12, p. 204, Szépművészeti Múzeum, Budapest.
- Fig. 13, p. 212, Mauritshuis, La Haya.
- Fig. 14, p. 226, Rijksmuseum, Amsterdam.
- Fig. 15, p. 228, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
- Fig. 16, p. 231, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.
- Fig. 17, p. 236, Westfälisches Landesmuseum, Münster.
- Fig. 18, p. 239, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
- Fig. 19, p. 240, The British Museum, Londres.
- Fig. 20, p. 242, Frans Hals Museum, Haarlem, Holanda.
- Fig. 21, p. 242, Colección privada.

