

ARTE Y VANITAS

Pesimismo y hedonismo de la antigüedad.

Una de las ideas principales del pensamiento filosófico y religioso de casi todos los tiempos es la convicción de que todos los bienes son perecederos, y sobre todo la vida. A causa de su importancia, esta idea ha jugado un papel primordial en la formación de las bases espirituales del arte y la literatura¹. Esta idea encontró una expresión variable en diversas épocas y en situaciones distintas, condicionando tanto las abundantes imágenes existentes en las alusiones simbólicas, como las estremecedoras alegorías barrocas y fastuosas, de mayor expresividad.

Las primeras formulaciones de la idea, más o menos metafóricas, fueron creadas por los profetas del Antiguo Testamento y por los pensadores y poetas de la antigüedad. Al principio de la historia literaria de esta idea encontramos un verso de Salomón: «Todo es vanidad, dijo el predicador, y nada más que vanidad» (Salmos 1, 2). En el libro de Job aparece una comparación, que más tarde encontraremos con mayor frecuencia, entre el hombre y la corta vida de la flor: «El hombre nacido de mujer vive corto tiempo y está lleno de inquietud; crece como una flor y cae, huye como una sombra y no queda nada de él» (Job 14, 1-2).

En el concepto griego del universo, el destino del hombre no se separa del destino de la naturaleza: cuando Homero forma la imagen poética de la vanitas de la vida, no sólo la relaciona con el símbolo de las hojas perecederas, sino también con la vida y el continuo renacer de la naturaleza:

«Las generaciones humanas son como los géneros de las plantas; si el viento arroja una planta al suelo, otra aparece en el

bosque verde, al tiempo que brota la primavera. Así ocurre con las generaciones humanas: cuando crece una, la otra desaparece.»

(Ilíada VI, 146)²

Así pues, las ideas de vanidad y de fugacidad fueron relacionadas desde el principio con el pensamiento de la muerte y a menudo con la idea del futuro renacer, por medio de la continuidad de la especie, de la entrada en la vida de la naturaleza, o bien, en una dimensión más trascendental, por medio de la vida situada más allá de los sentidos a la que tendrá acceso el alma inmortal después de haberse liberado de esta existencia terrenal, mortal y miserable. Pero la representación de la muerte y de su simbolismo se halla entrelazada con la idea de la vanitas, independientemente de la exactitud y dirección de estos pensamientos. El antiguo estoicismo puso en duda la justificación del temor a la muerte (Séneca: «*Non mortem timemus sed cogitationem mortis*»; no sentimos miedo ante la muerte, sino ante el pensamiento de la muerte, *Epístolas* 30, 15). Sin embargo, la poesía latina de la antigüedad dio la forma más expresiva a la problemática del fin de la existencia humana, haciéndolo a través de Horacio: «*mors ultima linea rerum*» (la muerte es el límite máximo de la vida, *Epist.* I, 16, 79).

Si el estoicismo anunció la impotencia del hombre ante su trágico final³, la poesía pagana romana, ajena a la escatología, expresó a menudo la conmoción ante el trágico destino humano (Catulo: «*Melae tenebrae, Orci, quae omnia bella devoratis*»; tus peores tinieblas, Orco, que ocultan todo lo hermoso) y en ocasiones extrajo conclusiones marcadamente hedonistas: la idea de la vanidad y el pensamiento de la mortalidad de la vida humana y de sus valores dirigieron el pensamiento hacia la búsqueda del mayor placer posible en la vida, mientras aún haya tiempo:

«No especules sobre lo que aún oculta el futuro,
acepta cada día como un nuevo regalo,
y no prestes atención al hechizo,
ni al baile que ofrece el amor...»⁴

Estas conclusiones de Horacio son similares a las conclusiones a que llega Trimalción con Petronio; cuando un esclavo trae en el transcurso de la comida, el esqueleto plateado ritual, Trimalción dice:

«¡Ah, pobres de nosotros! ¡Qué es el hombre!
Nada, porque lo mismo nos ocurrirá a todos nosotros cuando
el Orco nos haya raptado.
Por eso, ¡vive mientras aún te lo permita el destino!»

(Satiricón, 34)

Este hedonismo fue superado en parte por los poetas, gracias a que estaban convencidos de la durabilidad del arte, que sobreviviría al mundo mortal. La vida del arte, que es «*aere perennius*» (perenne como el metal, Horacio, *Carm.* III, XXX), da origen a la convicción en la inmortalidad de la fama, en la conciencia de las generaciones futuras. Ese «*non omnis moriar*» (no muero por completo) es quizás uno de los conceptos más hermosos de la idea de la vanitas. Sobre esta asociación se volverá en la época del clasicismo barroco, y quizás también en nuestra propia época. Pero el futuro inmediato pertenece a la calavera representada en un mosaico pompeyano (imagen 31), que coloca a la misma altura los atributos del mendigo y del rey, con ayuda de una balanza, expresando así la idea de «*mors omnia aequat*» (la muerte todo lo iguala)⁵; esta misma idea va implícita en el esqueleto que aparece en la mesa de Trimalción, y en la copa de plata de Boscoreale⁶.

La muerte.

El papel del pensamiento de la vanidad y de la mortalidad en la ideología cristiana medieval fue muy diferente al existente en la antigüedad. Por aquella época, la muerte significaba el fin de esta existencia, y el paso a la verdadera vida. Se hizo resaltar la mortalidad de la existencia terrenal para aumentar la importancia del más allá cristiano. ¿Dónde está todo aquello de terrenal que fue aparentemente poderoso y grande? En la Edad Media se desarrolló toda una literatura de «*contemptus mundi*» (desprecio del mundo), apoyada en la pregunta «*Ubi sunt?*» (¿dónde están?)⁷. Se empezaron a utilizar como fuentes las preguntas retóricas de la Biblia: «¿Dónde están los escribas? ¿Dónde están los gobernadores? ¿Dónde están los que construían las torres?» (Jesías 33, 18); estas mismas preguntas fueron repetidas por San Pablo: «¿Dónde están los entendidos? ¿Dónde están los eruditos? ¿Dónde están los sabios del mundo? ¿Acaso no hizo Dios que la sabiduría de este mundo fuera una necesidad?» (I Corintios 1, 20). Este tipo de preguntas fueron planteadas de nuevo en el siglo XII por el monje cluniacense Bernard de Morlay:

«¿Dónde está la gloria de Babilonia? ¿Dónde está ahora el terrible Nabucodonosor, y la fuerza de Darío y la de Ciro? ¿Dónde está ahora Régulo? ¿Y dónde están Rómulo y Remo? De la rosa de ayer sólo tenemos el nombre, y ahora sólo nos quedan los nombres desnudos»⁸.

Este motivo del «*Ubi sunt?*» continuó desarrollándose en la poesía franciscana, en las baladas de Deschamps y, junto con las grandiosas poesías «De las mujeres de tiempos pasados» y «La queja de la hermosa esposa de Helmschmied», de François Villon, ha llegado a la época contemporánea, donde vuelve a sonar, con un pesimismo lleno de dignidad, en el soneto de Ronsard a Helena. También se refleja en los pensamientos de Leonardo, quien toma de Ovidio la idea pitagórica de la transformación y del tiempo, el destructor de todas las cosas, repitiéndola en sus escritos⁹. Desaparecen los grandes hombres y hechos, y se consumen la belleza y la vida del individuo.

La vida del individuo estuvo tan subordinada a la visión de un mundo suprasensorial durante las épocas carolingia y románica, que la muerte de un individuo no es aquí «episodio de la existencia humana, sino el tránsito festivo del bueno al paraíso, y del condenado al infierno»¹⁰. El pensamiento de la muerte como motivo personal del individuo sólo volvió a aparecer en la conciencia cuando se creó un nuevo sentido de la realidad, en la época gótica; este pensamiento fue acompañado por el temor, el arrepentimiento y el estremecimiento. Durante el período gótico y gótico tardío la idea de la vanidad se encontró estrechamente entrelazada con el campo iconográfico de la muerte, y los fenómenos más importantes a este respecto son generalmente bien conocidos. Fue una época de terribles epídemias, durante la cual la muerte estaba a la vista de poetas y artistas, provocando dichas imágenes en su imaginación¹¹.

Por aquel entonces, la idea de la vanidad fue utilizada al menos con fines didácticos. Se trataba de la vanidad de este mundo, que se oponía al otro mundo, el de la vida verdadera. Pero la muerte no sólo representaba el papel de símbolo de la mortalidad de todo lo que hay en este mundo, sino que al mismo tiempo igualaba la escala de valores:

«Yo soy la muerte, gran princesa,
que arroja al vacío la soberbia humana:
mi nombre se extiende por todo el mundo.
Y cuando suena, la tierra tiembla...»¹².

Aquí, en esta poesía del Trecento, que se supone escribió uno de los hijos de Dante, habla la misma muerte: aparece su propia personificación. La figura de la muerte inicia en el arte poético una conversación con el hombre: una generalización del destino individual introduce un *dialogus mortis cum homine*, con los representantes de la humanidad. Estas conversaciones fueron mantenidas en diversos tonos. A veces son tristes canciones líricas, como en la poesía palatina de los siglos XIII y XIV, que nos recuerdan las canciones llenas de sufrimiento de Catulo. Giacomo Pugliese, del círculo que rodeaba a Federico II, pregunta, lleno de dolor:

«¡Oh, muerte! ¿Por qué me haces la guerra?
Me has robado a mi amada y arrojado al dolor.
La flor de la belleza yace muerta en la tierra.
Lejos de amar al mundo, lo odio.
Muerte cruel que no tienes piedad...»¹³.

La muerte también es concebida como un poder aliado con el demonio y enemigo de Dios. Ser Lapo Giani contraponen la maldad de la muerte a la bondad de Dios¹⁴:

«¡Oh muerte que robas la vida!
¡Oh corruptora del bien!
¿Ante quién debo lamentarme?
Siento que sólo ante el Dios creador».

En las artes plásticas, la representación de la muerte sigue un desarrollo que va desde la imagen del hombre muerto hasta la forma casi simbólica del esqueleto. El esqueleto y la representación del cadáver aparecen primeramente en las ilustraciones históricas, como en la miniatura del *Hortus Deliciarum*, que muestra el esqueleto de Adán, o en la pila bautismal de Tryde (probablemente del siglo XIII), donde el muerto Piowin aparece en la leyenda de San Estanislao en forma de cadáver¹⁵.

En el año 1348, el de la terrible peste, Pietro Lorenzetti pintó el primer triunfo de la muerte, formulando así un tema que adoptaría formas muy simbólicas, sobre todo en Italia¹⁶. Aunque su inspiración directa hay que buscarla seguramente en la tragedia de la «muerte negra», vivida personalmente por él, las raíces de la representación se remontan a la leyenda

de los tres muertos y los tres vivos, muy difundida hacia finales de la Edad Media¹⁷. Esta leyenda actuó tanto en el proceso de aparición del triunfo de la muerte, como en el de la danza de la muerte. La leyenda cuenta la historia de tres jóvenes que se encuentran con tres sarcófagos abiertos cuando van de cacería —una confrontación de la vida fácil de la juventud con la imagen del fin humano—. La leyenda también desarrolla un motivo específico: uno de los jóvenes permanece, estremecido, junto a un colono, para dedicarse a hacer penitencia. Los otros dos le quieren matar, por considerarle un desertor. El joven atacado comienza a rezar y entonces llega la muerte en su ayuda, matando a sus compañeros. Esta versión de la leyenda —en la que aparece la poderosa personificación de la muerte—, fue probablemente de gran importancia para la aparición del triunfo de la muerte. Según otra versión, los muertos de un cementerio se levantaron de sus tumbas para defender al joven atacado, y así nació la danza de la muerte.

En la historia del triunfo de la muerte se refleja el momento de la crítica social: en la pintura mural de Meo Da Siena, en Subiaco (hacia 1350-1360), la muerte se aleja del grupo de mendigos para dirigir su venganza contra las gentes que disfrutaban de los bienes y la felicidad de este mundo. De este modo, el tema adquirió su forma más famosa, representada por Francesco Traini en los frescos del camposanto de Pisa (hacia 1350)¹⁸. Francesco Petrarca ha jugado el papel más importante en la historia de la concepción triunfal de la muerte. En su obra *Trionfi* también aparece un triunfo de la muerte¹⁹. Con anterioridad a él, la muerte había sido representada cabalgando o matando —en conexión con el Apocalipsis—, como por ejemplo en Traini. Pero en los cuadros basados en el programa de Petrarca, la figura de la muerte es representada sobre una carreta tirada por bueyes negros. La influencia de la poesía de Petrarca sólo empezó a notarse a partir de mediados del siglo xv. Desde entonces, la representación del triunfo de la muerte en el arte italiano queda dominada por la influencia de Petrarca.

A finales del Quattrocento, estas imágenes se suavizan bajo la acción de Petrarca: ya no aparecen escenas dramáticas sobre las potencias mortales, sino más bien una procesión llena de dignidad. En la composición de Lorenzo Costa, existente en la capilla Bentivoglio de la iglesia de San Giacomo Maggiore en Bolonia (1488), no se ve a ninguna víctima que caiga bajo la guadaña de la Muerte (imagen 32)²⁰. En este caso, el tema ha perdido todo su carácter macabro, muy raro de ver por otro lado en el arte italiano. Sin embargo, los sermones de Savonarola hicieron aparecer de nuevo las terribles figuras de la muerte, dotada de unas alas parecidas a las de los murciélagos.

Los rasgos macabros, tan raros en Italia²¹, son muy abundantes en el arte de los países transalpinos. Los cadáveres ya aparecen en las primitivas danzas nórdicas de la muerte: cada personaje baila con la imagen de su propia muerte; baila consigo mismo, con la figura en la que no tardará mucho en convertirse. En la danza de la muerte también aparece con fuerza la idea de la vanitas²². La muerte baila con cada persona en particular. Aquí se muestra expresamente el carácter individual del problema de la muerte. «Toda persona es culpable de morir para sí misma, debiendo sufrir su propia muerte...», dijo Martín Lutero, «...y nadie podrá acudir en demanda de consejo y ayuda... Cada cual debe buscarse su propio refugio y enfrentarse solo a los enemigos, el diablo y la muerte»²³.

Al principio, la danza de la muerte se realizó en corro, pero después se formaron parejas. La concepción más perfecta del tema, hasta cierto punto, fue la de Hans Holbein el Joven, que caracterizó y diferenció hasta en los más pequeños detalles a cada una de las figuras, que representaban profesiones, clases y dignatarios. En esta ocasión, la personificación de la muerte como poder destructor, con una actividad muy concreta, no fue ninguna imagen del hombre muerto, no fue ningún cadáver, sino el esqueleto.

El arte del Norte de Europa siguió durante mucho tiempo esta tradición medieval tardía: Barthel Beham, Burgkmair, Hans Baldung Grien y su maestro, Albrecht Dürero, crearon algunas representaciones en las que aparece el motivo del encuentro del hombre con la muerte: la muerte asalta a una pareja de enamorados, ataca a las jóvenes y siega las vidas sin consideración alguna.

El arte del humanismo nórdico transformó el tema del triunfo de la muerte: en las pinturas murales de Pisa, el ataque de la muerte no encuentra ninguna reacción activa por parte del hombre; lo único que muestran estas pinturas son consternación y espanto. Por el contrario, la grandiosa visión del triunfo de la muerte de Bruegel, que se conserva en Madrid, representa una rebelión de la humanidad²⁴. Ante el ataque de los batallones de la muerte, el hombre contesta con un contraataque. Pero el terrible poder de los esqueletos, que al hallarse reunidos parecen formar una nube de insectos, siega la vida de las masas humanas, empujándolas hacia el abismo, que tiene la forma de una máquina colosal, similar a una ratonera. En el ángulo inferior derecho, una pareja de enamorados busca huida en la música, ajena a todo lo que ocurre a su alrededor. Pero todo tipo de arte humano no tardará en convertirse en un símbolo de la vanitas. Tras la figura de la mujer ya aparece un esqueleto, con una viola en la mano, que empieza a tocar, formando dúo con la pareja. La defensa física de los demás está desorganizada; los esfuerzos humanos son inútiles; algunas personas aisladas se defienden desesperada-

mente, como por ejemplo el caballero, que se encuentra delante, en el suelo. Y sobre toda la escena se extiende el resplandor púrpura del Juicio Final y el desconsiderado triunfo de la muerte.

David Vinckeboons se impuso una difícil tarea en la personificación de la muerte, en un cuadro que se ha perdido, pero conocido a través de copias y grabados (imagen 19)²⁵. Esta escena ilustra una poesía de I. Semmius. En ella se muestra una lucha masiva de hombres y animales contra la muerte. La masa humana, que llena la mayor parte de la zona derecha de la composición, encuentra como oponente la pequeña figura negra de la muerte, que, moviéndose con agilidad, ataca desde un lugar situado bajo las ramas de un árbol negro. Vinckeboons ha representado el encuentro entre dos fuerzas de igual potencia, antes que un ataque de la muerte o una acción de destrucción, pintadas ya por Bruegel. Hombres y mujeres pertenecientes a las más diversas clases sociales, y portando las más diversas armas, se agrupan tras una gran bandera y atacan al pequeño esqueleto que lleva un manto negro; sin embargo, también se ve aquí que la lucha es inútil. Cronos huye con su reloj de arena, abandonando a los hombres para que sean víctimas de la muerte. Al fondo de la composición se desarrolla una batalla similar entre la muerte y el reino de los animales. Pero éstos corren hacia la muerte, como dirigidos por su instinto. El artista ha contrapuesto expresamente su comportamiento a la consciente y trágica defensa de la vida que hacen los hombres. De este modo se resalta aún más la inutilidad de las fuerzas humanas.

Símbolos de la destrucción.

La idea de la mortalidad fue puesta en relación con otros pensamientos durante el renacimiento, haciéndose de una forma más optimista y referida a este mundo; la posición de esta idea se refleja en la divisa: *Vitam non mortem recogita* (reflexiona sobre la vida, y no sobre la muerte; escrita en una medalla)²⁶. A pesar de lo familiar que era con anterioridad, la figura de la muerte aparece en muy raras ocasiones en la Italia del renacimiento. La idea de la mortalidad, de la vanidad de la vida y de sus bienes, no desaparece, pero se pone en relación con otros pensamientos simbólicos. Hay muchos caminos para llevar esta idea a la conciencia humana. Se puede representar, por ejemplo, lo perezoso de todo lo viviente, de un modo metafórico y sin necesidad de mostrar la imagen de la muerte. El renacimiento encuentra confirmada en la propia vida su concepción de la vanitas²⁷. La vida es corta: «*Nascentes morimur, finisque ab origine pendet*» (desde el momento en que nacemos, morimos; el fin depende del origen)²⁸.

Petrarca escribe: «*Cosa bella e mortal passa e non dura*» (lo hermoso y mortal pasa y no dura). Leonardo, que adoptó esta formulación²⁹, también tomó de prestado a Ovidio la idea pseudopitagórica del tiempo como destructor o transformador de todas las cosas:

« ¡Oh tiempo, que destruyes todas las cosas,
y vejez llena de envidia, que lo consumes todo! »³⁰

La figura del tiempo y las asociaciones unidas a él juegan un papel importante en la iconografía de la vanitas. La puesta en contacto de Crono con Saturno trajo consigo un repertorio iconográfico mucho más rico³¹.

De este modo, el tiempo fue representado de una forma personificada, pero también se mostró su efecto desde el momento en que se representó la vejez, opuesta en muchos casos a la juventud. El «*Col tempo*» de Giorgione (que por otro lado es un antiguo «*topos*»)³², la imagen de una mujer fea y vieja, y la confrontación de Leonardo de un joven con un anciano, que aparece con frecuencia en sus dibujos³³, pertenecen a esa clase de imágenes relacionadas con las consecuencias de la vejez, y cuyas representaciones son bien conocidas, desde el arte de Baldung Grien, pasando por la gráfica popular, hasta el «*Entierro en Ornans*» de Courbet³⁴.

El tipo de configuración formal puede resaltar aún más la corrupción «interior» de las cosas: las manos y la cabeza de la figura senil de San Jerónimo, pintada por Marinus van Roymerswaele, parecen estar hechas de hueso o de pergamino³⁵, y el Juicio Final, visible en un libro sostenido por el santo y que fue empleado a menudo como alegoría de la vanitas, cierra la armonía de la vanidad con un acorde monumental.

Las ruinas fueron uno de los motivos principales relacionados en este sentido con la idea de la vanitas³⁶. Su expresión patética fue valorada con anterioridad en la poesía, sobre todo en relación con las ruinas romanas. El primer eco de esta actitud poética lo encontramos ya en la conocida elegía de Hildebert de Lavardin, en el siglo XII³⁷. Más tarde, la poesía sobre ruinas se encuentra en la *Hypnerotomachia Poliphili* veneciana (1499). Pero fue Joachim du Bellay quien supo concebir mejor en palabras la expresión patética que hay en toda gran ruina, cuando describió las antiqüedades de Roma³⁸:

«Curioso que vienes a buscar Roma en Roma,
y no percibes nada de Roma en Roma,
estos viejos palacios y arcos de triunfo que ves,
estos viejos muros, son los que llamamos Roma.

Mira este orgullo, estas ruinas, y cómo esta ciudad sometió el mundo a sus leyes, dominándolo todo —y a veces a sí misma—, se convirtió en víctima del tiempo que todo lo consume.

Roma ya no está, aunque sí su arquitectura. Aún queda ante ti una sombra de lo que fue Roma; después es como un cuerpo mágico, como el cadáver salido de la tumba por la noche.

Colinas y ruinas sagradas, que aún recibís el nombre de Roma, viejos monumentos que aún mantenéis el honor polvoriento de tantas almas divinas.

¡Arcos de triunfo, vecinos del cielo, ante los que hasta el mismo cielo se asombra! Poco a poco os convertís en polvo: botín de ladrones y burla de la gente.»

En el sueño que sigue a las ruinas de Roma, Du Bellay describe cómo se le apareció un demonio en la orilla del Tíber y le ordenó mirar hacia el cielo³⁹.

«Después me gritó: mira y contempla todo lo que hay bajo el gran templo. Mira cómo todo es vanidad. Conoces la inconstancia del mundo, y que sólo Dios supera al tiempo; por eso, confía sólo en la divinidad.»

Y así, las ruinas de Roma se convirtieron finalmente en un motivo didáctico: el contemplarlas pone de manifiesto la vanidad de todas las cosas terrenales y hace comprender a la conciencia que la única posibilidad de redención se halla en Dios. Pero en realidad sólo el clasicismo barroco y romántico desarrolló por completo el motivo de las ruinas como símbolo de la vanidad y de la mortalidad.

El renacimiento y el manierismo, que crearon un nuevo lenguaje de alegorías, símbolos y emblemas, utilizaron otros elementos para representar la idea de la vanidad. El propósito que se persigue en la configuración

de estas nuevas imágenes es diverso: el arte muestra a menudo la magnificencia de las cosas que tienen un valor material o convencional, colocándolas con frecuencia junto a las imágenes de la propia destrucción o de otras cosas, o junto a los símbolos del tiempo, como los relojes, Cronos o Saturno.

Uno de los primeros ejemplos de la nueva iconografía es la medalla de Giovanni Boldù de 1458, donde, a la izquierda, se representa a un joven sentado que oculta su rostro entre las manos, y a la derecha a un angelote alado que sostiene un fuego en la mano y que se apoya sobre una gran calavera, que forma el eje compositivo. La inscripción de la parte superior dice: IO. SON. FINE. Esta formulación del pensamiento del *momento mori* tuvo un gran futuro; no tardamos en encontrarla en el muro de Certosa di Pavia; también se repite, como una supuesta obra antigua, en las *Inscriptiones Sacrosanctae Vetustatis* de Petrus Apianus (1534), y más tarde apareció en los tratados mitográficos de Giraldis (1548) y de Cartari (1556)⁴⁰. Durante el siglo xvi se multiplicaron este tipo de representaciones de un niño con el cráneo, o de un reloj de arena con las siguientes inscripciones: *Hodie mihi Cras Tibi* hoy a mi, mañana a ti⁴¹; *l'Hora passa* (el tiempo pasa)⁴²; *Nascentes morimur* (desde el momento en que nacemos, morimos)⁴³; *Respice Finem* (piensa en el final)⁴⁴, o *Dalla cuna alla tomba è un breve passo* (de la cuna a la tumba sólo hay un paso)⁴⁵. El importante papel que juega el niño en la iconografía de la vanitas quizás se pueda relacionar con su posición en el mundo de las ideas de la religión antigua (Eros-Tanatos)⁴⁶.

En una lámina gráfica de Barthel Beham, el niño recostado tiene los ojos cerrados y, al parecer, está muerto: despiertan así las asociaciones con el niño Jesús dormido y con la representación de Cristo muerto, unida a la anterior.

Durante esta época, los símbolos de la vanidad son diversos. A menudo se trata de imágenes del humo, del viento, de las flores que se marchitan con rapidez, de las velas que se apagan con facilidad. También se representa el fuego, que destruye las cosas, o sus consecuencias, con objeto de materializar la idea de la mortalidad.

El símbolo de la pompa de jabón es un caso especial en el campo iconográfico de la vanitas. La comparación *homo bulla* (el hombre es una pompa de jabón)⁴⁷, formulada por los escritores antiguos Varro y Lucano, fue transmitida al renacimiento a través de la *Adagia* de Erasmo y a principios de la década de los años veinte, en el siglo xvi, aparece por primera vez como inscripción en la pintura (en las copias flamencas del San Jerónimo de Lisboa, de Albrecht Dürero). Pero sólo durante la segunda mitad del siglo xvi la pompa de jabón se convirtió en una traducción visual del

hombre⁴⁸ y alcanzó una gran difusión junto con otros motivos que reflejaban la mortalidad, como las flores, el humo, los relojes de arena, etc. El grabado de Goltzius de 1504 muestra a un niño, que se apoya en una calavera, manteniendo un canutillo en la mano derecha, del que salen algunas pompas de jabón (imagen 34). El grabado tiene la siguiente inscripción: *Vita quasi fumus bullula flosque perit* (la vida parece como una pompa de jabón y como una flor). El lema del grabado pregunta: *Quis evadet?* (¿quién se libra?)⁴⁹. En el año 1610 el padre David comparó la Tierra a un pompa de jabón. El grabado de Theodor Galle, que ilustra un libro del mismo autor, representa a una zorra (símbolo de la falsedad) que sopla una pompa de jabón al «*mundus, speculorum fallacium fallacissimum*» (el mundo, el espejo más engañoso de todos). La pompa de jabón aparece posteriormente en Mieris, Hals y entre otros holandeses.

A veces se puede encontrar la representación de un cráneo en la parte posterior de los cuadros del Norte de Europa pintados en los siglos xv y xvi, o también entre las cosas que rodean a la persona representada. Primero aparece en una de las alas exteriores del tríptico de la familia Braque, de Rogier van der Weyden, y después en la parte posterior del retrato de Carondelet, de Jan Gossaert, 1517 (ambos en el Louvre, imagen 33); junto con una vela también aparece en el retrato del viejo Bruyn que representa a Jane Lorpe Tissier, 1524 (Otterlo), y también en la parte posterior del retrato de Anna Pilgrum, de Bruyn, conservado en Colonia⁵⁰. Estos cráneos van acompañados de inscripciones como: «*Omnia morte cadunt mors ultima linea rerum* (todo cae en la muerte, que es el último límite de todas las cosas; de Lucano), o como: «*facile contemnit omnia qui se semper cogitat moriturum*» (quien siempre piensa que es mortal, lo desprecia todo con facilidad; de las cartas de San Jerónimo; Epist. 53, 11, 3)⁵¹. Esta conexión con San Jerónimo quizás no es debida a la casualidad: en el marco de su iconografía se dio forma a una gran parte de los elementos del simbolismo de la vanitas. El San Jerónimo, la imagen del santo humanista ideal, ha sido rodeado de los símbolos de la sabiduría, los libros, pero también se le ha añadido el símbolo del fin de todas las cosas, la calavera.

A finales del siglo xvi ya era muy rico el repertorio de motivos que servían para representar la idea de la vanitas. El espejo, que muestra la imagen engañosa de la realidad, jugó aquí un papel importante en conexión con el motivo de la vanidad humana. En el retrato de Burgkmair con su esposa, de Laux Furtenagel (Viena), el espejo refleja dos calaveras en lugar de dos rostros⁵². Un papel similar juega el espejo en una pintura de un sucesor del maestro de las semifiguras femeninas (Varsovia, Museo Narodowe)⁵³. Más tarde, el espejo también aparece en Jordaens y en Mo-

reelse, así como en la monumental Vanitas de Leonard Bramer, conservada en Viena, que representa a un hombre con el espejo y a un esqueleto con la calavera en las manos, junto a una mesa por la que yacen desparramados diversos objetos destruidos⁵⁴. El espejo también es un motivo central en la pintura de la Vanitas de la escuela Honthorst, en la Galleria Barberini⁵⁵.

La flor ya fue en la Biblia uno de los más importantes símbolos de la vanitas: «Toda la carne es hierba y todos sus bienes son como una flor en el campo. La hierba se agosta, la flor se marchita cuando el Espíritu sopla. Sí, el pueblo es la hierba» (Jesaja 40, 6, 7). El salmo 102 formula el pensamiento de una forma similar a como lo hace Homero, citado antes: «Mis días son como una sombra, y yo me seco como la hierba» (Salmos 102, 12). Cuando Jacob Matham añade una pandereta a la composición de Tiziano en la que se representa a un niño, la transforma en una imagen de la vanitas, desde el momento en que le añade las flores, el reloj de arena con la flecha, una serpiente (símbolo del tiempo) y la siguiente inscripción:

«*Ut flos irriguus subito marcescit in hortis
Sic celeri fugiunt mortalia tempora cursu.*»⁵⁶

(Al igual que la flor regada se marchita de pronto en el jardín, así pasa de rápido el tiempo del mortal).

En la época de la contrarreforma, y posteriormente del barroco, se nota una diferencia de principios entre la iconografía de la vanitas en los países católicos, y en los protestantes, sobre todo en Holanda. Los italianos y españoles vuelven a relacionar la iconografía de la muerte con el pensamiento de la mortalidad, haciendo resaltar el carácter *del hombre* como ser perecedero; los holandeses expresan en su arte el carácter perecedero *de la naturaleza y del mundo*.

Los holandeses han mostrado una predilección especial por la vanitas de la naturaleza muerta, que les permitió ofrecer una imagen de la suntuosidad de las cosas visibles. Las primeras imágenes de este tipo fueron creadas por los tallistas italianos entre finales del Quattrocento y principios del Cinquecento, en las tallas destinadas a la decoración de las iglesias, como en Monte Oliveto Maggiore, en Siena⁵⁷, o también en las habitaciones profanas, como en los estudios de los príncipes renacentistas⁵⁸. Los holandeses animaron estos tipos de composición, que también aparecieron entre los alemanes, y algunos españoles⁵⁹. Las naturalezas muertas

holandesas de la vanitas están llenas de cosas ricas y costosas, pero reunidas de tal modo que nos acercan a la idea de la mortalidad. El sentido procede a menudo de la importancia convencional de un objeto, aun cuando se mantenga la forma ostentosa ⁶⁰.

En su libro sobre la naturaleza muerta en la pintura holandesa, Ingvar Bergström ha clasificado los elementos de las composiciones sobre la vanitas, diferenciando tres grupos ⁶¹, que son:

1. Los símbolos de la existencia terrenal.
2. Los símbolos de la mortalidad de la vida humana.
3. Los símbolos de la resurrección a la vida eterna.

El primero de estos grupos fue especialmente rico, y en él se pueden diferenciar tres subgrupos: se trata de los objetos que simbolizan la vida terrenal y la actividad humana, divididos en tres campos que, según Hadrianus Junius ⁶², pueden ser designados como *vita contemplativa*, *vita practica* y *vita voluptuaria*. El primero comprende los libros, los instrumentos científicos, los instrumentos y materiales, junto con la literatura, la ciencia y las artes plásticas (véase el cuadro de Gerrit van Vucht, Museo Narodowe, en Poznan; imagen 35); el segundo comprende las joyas que caracterizan la riqueza y el poder, las insignias del poder, coronas, cetros, armas, y cosas valiosas de todo tipo; finalmente, el tercer subgrupo comprende toda clase de objetos relacionados con los placeres sensuales: vajillas, pífanos, cartas de juego, instrumentos de música, etc.

En general, las naturalezas muertas holandesas relacionadas con la vanitas representan los objetos que pertenecen a este amplio campo terrenal junto con los símbolos, ya más raros, de la mortalidad y a veces junto con los símbolos de la resurrección (como por ejemplo las espigas en la naturaleza muerta de Heem en Pommersfelden, en donde aún aparece una inscripción que dice: «*non omnis moriar*»; (no moriré por completo) ⁶³). En el hermoso cuadro existente en el castillo de Wawel en Cracovia, que se supone realizó Verkolje, se representa a un joven tocando una viola de gamba (imagen 37). En este caso, la música es asociada con la inscripción «*Sic transit gloria mundi*» ⁶⁴ (así pasa la gloria del mundo), y de este modo se da el contenido de la vanitas a esta composición aparentemente de género negro ⁶⁵. Las alusiones sobre la vanitas se encuentran a veces en inscripciones situadas en los propios instrumentos de música representados por los holandeses ⁶⁶.

Cuanto más avanzamos en el tiempo tanto más pictóricas y menos emblemáticas parecen ser estas composiciones. La rica y profusa vanitas de Jordaens en Bruselas es una obra flamenco típica, llena de colorido y

objetos: los cuadros de vanitas sosegados y tranquilos de Heem o de Steenwijck introducen al amante del arte en otro mundo, lleno de delicada reflexión y contemplación.

La vanitas del siglo XVII es, ante todo, didáctica; este pensamiento es aprovechado para propósitos morales, tal y como se hizo en la Edad Media. Por eso los cuadros de vanitas contienen a menudo los símbolos positivos y optimistas de la resurrección. El cuadro de Marten de Vos, interpretado por Wittkower, pone en relación y de una forma complicada los motivos del *memento mori*, del *homo bulla* y los símbolos de la resurrección en una vida futura, a pesar de que el cuadro no es una naturaleza muerta; la idea de la resurrección del hombre está relacionada con la resurrección de Cristo, simbolizada por las espigas ⁶⁷. La inscripción del grabado de Goltzius, antes indicada (imagen 34) ⁶⁸, en el que se representa a un niño apoyado sobre un cráneo, dejando salir pompas de jabón de un canutillo, proclama una alegre apoteosis de la muerte, considerándola como el umbral hacia una nueva vida:

*Cur non sponte mori discimus ante diem.
Excussa blandae carnis dum vita superstes,
Compede post mortem liberiore gradu
Spiritus astra petet iam sedem ubi foverat ante...*

(Por qué no aprendemos a morir voluntariamente ante el día. Cuando nos hayamos liberado de las cadenas de la carne, mientras la vida sea aún fresca, el espíritu se esforzará con paso libre por llegar a las estrellas, donde ya se habrá ganado un lugar seguro con anterioridad...)

Sin embargo, con los holandeses del siglo XVII la situación es diferente. A veces parece como si la vanitas se hubiera convertido en una ironía ⁶⁹, debido a tanta perfección y belleza como han incluido estos pintores en las imágenes de los objetos perecederos de esta tierra. En algunos cuadros parece como si el carácter perecedero de las cosas representadas haya sido superado por la perfección del arte humano, que sabe dar a los objetos viejos el esplendor de una belleza infinita, como en el cuadro «Trastos viejos» de Pieter Potter (imagen 36), conservado en Varsovia ⁷⁰.

Si observamos otras naturalezas muertas holandesas podemos entregarnos a una profunda meditación sobre la duración y el fin de un mundo al que no se opone ningún más allá de felicidad eterna. En la época de Spinoza, Huygens y Marvey, ya no existía para algunos la perspectiva de que el

carácter perecedero de las cosas fuera absoluto (esta perspectiva aparece aún en el fondo del cuadro de De Vos que representa la resurrección de Cristo). Nos parece que los grandes pintores holandeses del siglo XVII supieron extraer de esta actitud mental las dos conclusiones siguientes: representar una reflexión seria y la contemplación de esta nueva concepción del mundo; una muestra de esta reflexión es la mano de la pesadora de perlas de Vermeer. Pero por la misma época, esos mismos pintores se esforzaron por encontrar una expresión de la alegría casi horaciana; supieron extraer esta alegría de todas las cosas: del brillo mate de las perlas, del resplandor de los espejos, de la profunda quietud de una habitación vacía.

Jeroglíficos sobre nuestros últimos días.

La iconografía de la mortalidad en los países católicos durante el barroco se basó más bien en la tradición, sobre todo en la medieval. En algunos países, como en Polonia, revivió la iconografía de la danza de la muerte y del triunfo de la muerte. En una capilla que se encuentra en Tarlow, en el centro de Polonia, se representó una danza de la muerte, muy rica y variada, relacionándola con las diferencias sociales y el colorido de la vestimenta de la época⁷¹.

En Holanda, la calavera jugó un papel mucho más simbólico, pues ya se había convertido en una forma casi abstracta. En Italia y en España, por el contrario, siguió presente la representación de los cadáveres y esqueletos, que aparecían con las sugestivas y ostentosas vestiduras del naturalismo barroco. Como ya se sabe, este desarrollo dependió en los países católicos de la nueva conformación que se dio a la vida religiosa después de la contrarreforma. En sus *Exercitia spiritualia*, San Ignacio de Loyola aconsejaba meditar sobre la muerte. Sus discípulos y sucesores enriquecieron aún más estos consejos. Siguiendo sus instrucciones, los tratados se encaminaron sobre todo a influir sobre la imaginación y los sentidos. Como consecuencia de ello apareció una relación viva y sensorial con respecto al problema de la muerte, que autorizaba las ideas macabras, en ocasiones demasiado drásticas. Los jesuitas concibieron el pensamiento sobre la muerte como una fuerte droga contra las pasiones, tal y como lo habían hecho los teólogos y predicadores medievales⁷²; por ello, la muerte y sus atributos son compañeros diarios del hombre, y sobre todo de los monjes. La muerte puede venir en cualquier momento y el hombre nunca está seguro de su existencia: ni en invierno ni en verano, ni en la ciudad ni en el campo, ni de día ni de noche; éstas fueron las advertencias de San Francisco de Sales⁷³. Pascal se asombraba de que los hombres pudieran mantener la

tranquilidad en vida, puesto que se parecían a los condenados a muerte que ven que cada día le toca a uno de ellos. El viejo Miguel Ángel ya era un hombre de la contrarreforma cuando dijo que no había en él ningún pensamiento que no estuviera influido por la conciencia de la muerte. Inocencio IX solía observar una pintura que había ordenado realizar y en la que se representaba en la cama mortuoria⁷⁴.

El esqueleto y la calavera se han convertido en los atributos imprescindibles y en los medios de ayuda de la oración. El comentario de 1687 a los escritos de Loyola aconseja meditar con las ventanas cerradas, porque la oscuridad provoca en el alma un mayor temor a la muerte. También aconseja tener consigo una calavera y, a falta de ésta, «cualquier imagen de la muerte». Este tipo de consejos explican el gran número de obras de arte dedicadas al tema de la vanitas. Tanto los sacerdotes como los monjes y laicos necesitaban pinturas e imágenes impresas cuyo contenido estuviera relacionado con la muerte y con la idea de la mortalidad. En las imágenes de devoción de la época, en las que se representaba a los santos, la calavera es un atributo muy extendido y casi constante (véase por ejemplo el San Francisco, de Zurbarán, en la Galería Nacional de Londres).

También se representó a menudo el cuerpo humano en estado de descomposición, porque de este modo se mostraba con mayor claridad la vanidad de la vida. Así ocurrió en todos los países típicamente católicos, como en Italia, España, Francia y Polonia. La calavera y el esqueleto se multiplicaron en todos los sepulcros italianos del siglo XVII⁷⁵. Las tumbas de los papas Urbano VIII y Alejandro VII, realizadas por Giovanni Lorenzo Bernini, son de una importancia decisiva para la historia de la plástica sepulcral y también para la iconografía de la muerte⁷⁶. Un monumento funerario de gran importancia, construido en 1670 para Giovanni Gisleni, el arquitecto de los reyes polacos, en Santa María del Popolo, muestra la media figura de un esqueleto, envuelto en un sudario, situado tras una reja. Bajo la pintura del muerto hay una inscripción que dice: «*neque hic vivus*» (ni siquiera aquí está vivo), que se contrapone a otra inscripción situada bajo la representación del esqueleto y que dice: «*neque illic mortuus*» (todavía está muerto allí)⁷⁷; en esta concepción católico-barroca, la muerte es el fin de esta vida engañosa y el principio de la verdadera existencia.

Es suficientemente conocida la predilección barroca por los funerales macabros, que no fueron más que representaciones ostentosamente dinámicas y decorativas de la vanitas. Por otra parte, no fueron creaciones barrocas de gran importancia. En el siglo XV ya aparecieron algunos *Castra Doloris* similares; su ejemplo más conocido se encuentra en el libro de horas de Milán-Turín. Male se basa en un grabado para describir el fune-

ral que se celebró en 1572 en la iglesia romana de San Lorenzo in Damaso en honor del fallecido rey polaco Segismundo Augusto⁷⁸: «El catafalco, sobre el que se habían colocado cientos de velas de forma escalonada, formando una especie de terraza ardiente, tenía la forma de una pirámide muy alta, coronada por una enorme águila polaca con las alas extendidas. Las paredes de la iglesia habían sido cubiertas con un sudario, sobre cuyo fondo negro se dibujaron esqueletos, los unos llevando guirnaldas, y los otros haciendo señas extrañas a los vivos. Los monjes, sentados cerca del catafalco, inmóviles y con la capucha echada sobre los ojos, parecían fantasmas».

Este grabado tan bien descrito refleja como ningún otro la predilección que existió a finales del siglo XVII por lo macabro, predilección que continuó apareciendo durante todo el siglo siguiente en el arte, la poesía y la forma como se representaban las escenas mortuorias⁷⁹. Un gusto de este tipo penetró en la Francia del Rey Sol. Le Brun, el maestro de la decoración triunfal, imitó a los italianos. Cuando en 1672 creó la decoración artística para el entierro del canciller Séguier, ideó una representación sombría en la que los papeles principales corrían a cargo de cuatro esqueletos envueltos en sudarios. Chastel ve con razón en esta reaparición de la iconografía macabra una fuerte corriente de fantasía medieval⁸⁰, bastante comprensible en lo que se refiere a Francia si algo antes Ligier Richier no hubiera creado la patética estatua de René de Châlon, concebida como un cadáver medio descompuesto⁸¹.

Hay dos países muy católicos, aunque bastante alejados geográficamente entre sí, que muestran rasgos muy similares en lo que se refiere a la representación de la muerte y de la vanitas durante el barroco; se trata de España y Polonia⁸². En la Polonia barroca, cuyo gusto estuvo sometido a una cierta orientalización, también se conocieron los funerales suntuosos y ricamente escenificados. Ellos dieron motivo para que se construyeran monumentales *Castra Doloris*; las decoraciones fúnebres de las iglesias jugaban preferentemente con motivos como el esqueleto y la calavera, como símbolos de la mortalidad de la vida. Durante el funeral del dignatario Stanislav Mateusz Rzewuski, celebrado en 1728 en la iglesia de los carmelitas en Lwów, la muerte, situada sobre el altar principal e introducida en una armadura completa, llevaba un *bunczuk* —insignia de la dignidad del fallecido—, en el que se veían sus armas, proclamando así la vanidad de los cargos y dignidades terrenales. En el funeral del dignatario Józef Potocki, celebrado en 1751 en Stanislawow, las calaveras doradas, tocadas con el gorro de húsares, brillaban desde los ángulos del *Castrum Doloris*. Sobre el féretro de Trojan Losowski, enterrado en 1742 en Polock, había dos esqueletos con alas similares a las de los murciélagos⁸³.

Mientras que en Polonia la predilección por la iconografía macabra de la vanitas se expresaba sobre todo en los funerales⁸⁴, en España se convirtió en un factor muy importante en la literatura y en las artes plásticas. El tema «la vida es un sueño» ocupó a extraordinarios escritores españoles como Calderón o Quevedo. En la pintura española existen cuadros alegóricos concebidos de un modo similar a los holandeses, como por ejemplo «El sueño de la vida» (1673) de Antonio Pereda y Salgado; se trata de una paráfrasis pictórica de *La vida es sueño* de Calderón, en la que un ángel muestra a un joven que se sienta ante una mesa cubierta con los símbolos de la vanitas, una banda con la siguiente inscripción: «*Aeterne pungit cito volat et occidit*» (nos atormenta eternamente, llega con rapidez y mata)⁸⁵.

Pero las mejores obras que ha producido la iconografía española sobre la vanitas son los cuadros macabros. Se trata sobre todo de los símbolos más extraordinarios de nuestros últimos días, pintados por Juan de Valdés Leal en 1672 para el Hospital de la Caridad en Sevilla, y encargados por Miguel Mañara⁸⁶. Mañara, el mecenas de Leal, comienza su *Discurso de la Verdad*, publicado un año antes, con la siguiente frase: «*Memento homo quia pulvis es et in pulverem reverteris*» (piensa que eres polvo y en polvo te convertirás). Este es también el lema de los dos cuadros citados, aunque cada uno de ellos tiene su propio título.

El primer cuadro se titula «*finis gloriae mundi*» (fin de la gloria de este mundo), y representa el interior de un sepulcro (imagen 38) donde hay tres cadáveres en diversos estados de descomposición, en tres sarcófagos abiertos, situados entre huesos y cráneos, y entre los que se mueve una serpiente. Por entre las nubes que cubren la parte superior de la pintura aparece una mano estigmatizada que sostiene una balanza; la mano está iluminada y en el platillo izquierdo de la balanza, que lleva las palabras *Ni más*, se encuentran los animales que simbolizan los siete pecados capitales. El platillo de la derecha, con la inscripción *Ni menos*, contiene algunos objetos que simbolizan el arrepentimiento y la penitencia (rosario, cruz, vara, libros, etc.) coronados por un corazón de Jesús con la señal IHS. La diferenciación entre los tres muertos (un obispo, un caballero y un esqueleto sin ninguna señal de dignidad) nos recuerda la leyenda del encuentro entre los tres muertos y los tres vivos, en la que a veces aparecen estas figuras⁸⁷. El cuadro, que muestra el aspecto de la muerte, lleva a nuestra conciencia la ineludible necesidad de elegir entre el pecado y la redención.

El segundo cuadro tiene la inscripción «*In ictu oculi*» (en un momento). Esta inscripción rodea la llama de una vela que es apagada por un esqueleto que lleva una guadaña y un sarcófago semicubierto por un su-

dario, mientras uno de sus pies se posa sobre el globo terráqueo. El resto de la composición se halla ocupado por los símbolos de todos los valores terrenales y de las dignidades tanto profanas como eclesiásticas, así como por libros. La inscripción puede ser una cita de la primera carta de San Pablo a los corintios (15, 51-52), que dice: «No todos expiraremos, pero todos seremos transformados; y eso ocurrirá de repente, *en un momento*, cuando toque la última trompeta»⁸⁸.

En la historia del arte no existen muchos cuadros tan macabros como éstos, pero también hay muy pocos que gracias a su forma representen de un modo tan perfecto la difícil tarea que su autor se ha impuesto. Los cuadros de Leal brillan con un colorido profundo, saturado y dorado, atrayendo y embriagando en su perfección pictórica a todo aquel que penetra en la pequeña nave de la iglesia del Hospital de la Caridad en Sevilla y se encuentra con su terrible visión⁸⁹.

Pero el enorme florecimiento de la iconografía macabra en los países católicos no sólo fue una consecuencia de la revivificación de la religiosidad durante la época de la contrarreforma, de la propaganda jesuita y de la tradición de la fantasía medieval. Recientemente, Chastel ha demostrado de un modo convincente que esta desusada y apasionada predilección por representar cráneos, esqueletos y cadáveres, también fue causada por otros factores más modernos⁹⁰. El siglo XVII es un siglo en el que se desarrollan las ciencias exactas, lo que ya se ha mencionado con anterioridad al hablar de las naturalezas muertas holandesas sobre la vanitas. Fue éste un período en el que se investigó la anatomía del hombre, en el que se llevaron a cabo disecciones de cadáveres y, lo que es aún más importante, que cuidó mucho la ilustración científica. Esto era una condición indispensable para todo el desarrollo futuro de la ciencia, porque sólo así se hacía posible llegar a una clara comprensión de los resultados conseguidos por la ciencia⁹¹. Las primeras representaciones anatómico-científicas están dotadas de una cierta importancia alegórica, como si la nueva tarea artística, la de ilustrar los elementos del cuerpo humano, buscara un tema de encuadre tradicional —como si estas representaciones gravitaran en torno a la bien fijada tradición iconográfica de la vanitas⁹². Chastel ha llamado «*anatomie moralisée*» a este tipo de ilustración anatómica.

En la anatomía de J. Driander (Marburg, 1537), la imagen del cráneo está concebida como una naturaleza muerta, descrita con la divisa del *Homo Bulla*; un torso con las partes visibles de la piel, los pulmones, las costillas y la columna vertebral, es tratado como si fuera el ornamento de un candelabro, adornado con la inscripción «*Inevitabile Fatum*» (destino inevitable)⁹³.

Las ilustraciones holandesas de anatomía son a menudo muy similares

a las naturalezas muertas de la vanitas; las imágenes que muestran las lecciones de anatomía tienen a veces un abundante fondo asociativo, así como ciertas relaciones con la transmisión iconográfica. Sin entrar demasiado en este campo especial, vale la pena recordar que precisamente la Anatomía del doctor Tulp, de Rembrandt, pintada en 1632, no es sólo un retrato de un grupo de amigos y conocidos del famoso anatomista, sino que tiene un significado mucho más rico; entre las muchas lecturas interpretativas, tampoco faltan las que dependen o se relacionan con el campo iconográfico de la vanitas⁹⁴.

Así, se puede establecer que la difusión de la iconografía macabra de la mortalidad no fue en ocasiones una consecuencia de la propaganda religioso-didáctica, sino también la consecuencia de una actividad del artista al servicio del sabio, con lo que se perseguía alcanzar nuevos objetivos, como excitación de la curiosidad, y proporcionar información científica, todo ello entrelazado con la iconografía tradicional⁹⁵.

La iconografía de la muerte, en sus formas inquietas y poco claras, también correspondió con el estilo barroco, y con su predilección por la forma «abierta», «inconcreta» e «incompleta», así como por la tensión y la dinámica. ¿Podemos quizás buscar las fuentes de algunas formas ornamentales del rococó en la iconografía barroca de la muerte? Una corriente estilística especial de esta misma época fue la representante de otros ideales de la forma y también de otra actitud ante el problema de la vanitas; nos estamos refiriendo al clasicismo barroco y al arte de sus sucesores.

Arcadia.

Al mismo tiempo que se intentaba dar forma a la idea de la mortalidad, también se realizaron intentos de oponer una defensa intelectual al pensamiento sobre la mortalidad de esta vida y de la vida humana. El arma espiritual que se utilizó contra el pesimismo, condicionado por el pensamiento de la vanidad, fue durante mucho tiempo la fe cristiana en la vida futura, en un mundo trascendente. Su contrapunto, el principio hedonista del disfrute de la vida, basado en la brevedad de la vida y en su inevitable final, encontró muy poco eco en la era cristiana. Pero ya en la antigüedad los poetas dieron forma a una imagen de un mundo perfecto e ideal, que se sustraía a las leyes del paso del tiempo, y en el que la felicidad no era algo perecedero, como tampoco lo eran los bienes⁹⁶. Virgilio localizó este país de la felicidad eterna en Arcadia, que no es en modo alguno la más amigable e invitadora de las provincias griegas⁹⁷.

En la poesía, la descripción de este territorio fue relacionada con un

«topos», llamado *locus amoenus* (lugar de placer)⁹⁸, y desde entonces la imaginación de los poetas europeos se ha visto dominada por este mundo imaginario de naranjos en flor, de suaves colinas que descienden hacia los ríos y calas marinas, habitado por ninfas, sátiros y pastores despreocupados. Las ideas de Virgilio fueron tomadas por los poetas italianos a partir de Boccaccio; Jacopo Sannazaro⁹⁹ creó una formulación clásica de este mundo idílico en su *Arcadia* (1502). Italia se convirtió en esta Arcadia para los hombres transalpinos, por ser el país donde los limoneros en flor y las altas siluetas de los cipreses daban la impresión de ser como los gigantes de una felicidad eterna¹⁰⁰.

La pintura siguió las huellas dejadas por pensadores y poetas: el país del «sueño humanista», revivido por Tiziano en la sublime materialización del cuadro de fantasía de Filóstrato, nacido a la vida gracias a los delicados descubrimientos de Giorgione, extendió sus fronteras con las violentas bacanales de Rubens y Van Dyck. Formó el fondo de los idilios creados por los paisajistas holandeses: Berchem, Poelenburgh, Both, Pijnacker. Apareció de un modo neblinoso en los sueños de Claude Lorrain, y su tradición alcanzó a través de las *fêtes galantes* hasta el «Almuerzo sobre la hierba» de Manet, hasta las bañistas de Renoir, hasta el «Dimanche à la Grande-Jatte» de Seurat, y hasta esa concepción grandiosa y monumental del viejo Cézanne en su «Grandes Baigneuses»¹⁰¹.

Pero ni siquiera la imagen del país de la felicidad eterna, creada artificialmente, pudo eliminar del pensamiento humano la idea, siempre viva, que le atormentaba. Los poemas idílicos más famosos —la *Aminta* de Tasso, el *Pastor fido* de Guarini, o la *Granida* de Hooft—, siempre se refieren a una tragedia que se desarrolla en el mundo de la felicidad; estas obras se concentran en la representación dolorosa del destino humano en medio de la belleza y la quietud de un paraíso de pastores. Su principal motivo psicológico es el afán de encontrar la alegría perdida¹⁰². «Es curioso que sea precisamente en la alegría, durante la juventud, en los más hermosos lugares y épocas del año, cuando el hombre se siente más inclinado a ver el fanatismo de los afanes, a mirar más allá del mundo, a observar la representación de la muerte, en lugar de hacerlo en el caso opuesto, en la vejez, en la necesidad, en el invierno», escribió Jean Paul a Emmanuel el 11 de julio de 1795¹⁰³.

Al mismo tiempo que se crea la imagen poética de Arcadia aparece allí una tumba: en el caso de Virgilio es la de Dafnis. Desde entonces, el pensamiento de la muerte siempre se halla relacionado con el país de la felicidad. En un cuadro de Guercino del año 1623 se ve a dos pastores que miran con temor un cráneo que se han encontrado inesperadamente en medio del lírico paisaje; la inscripción que hay sobre la tumba dice:

Et in Arcadia ego; son las imaginativas palabras de la muerte que advierte de su presencia, incluso en Arcadia¹⁰⁴. A partir de entonces este motivo se difunde, convirtiéndose en una de las más importantes formas de configuración de la idea de la vanitas durante los siglos XVII y XVIII.

Según Panofsky se deben diferenciar dos tipos del motivo «muerte en Arcadia». El primero, al que pertenecen el cuadro de Guercino, así como la composición anterior de Poussin (Chatsworth, Devenshire Col.¹⁰⁵); está basado en el motivo del encuentro de los muertos con los vivos; éstos últimos, que se hallan tan tranquilos, como ocurrió durante la Edad Media a los cazadores de la leyenda, se enfrentan de pronto a la terrible mirada de la muerte, lo que les hace pensar en la frivolidad de la vida, en la vanidad de la felicidad, y en la mortalidad de la existencia. Vemos aquí de nuevo la tradición de la vanitas medieval didáctica, aunque haya sido trasladada ahora a un fondo antiguo, o hecho a la antigua.

El segundo tipo tiene su forma programática en el famoso cuadro de Poussin que se conserva en el Louvre. También en este caso los pastores y «una ninfa graciosa» —como dice Bellori— descifran el mismo lema del sepulcro. Pero en esta obra la actitud reflexiva, las vestiduras de los personajes, la quietud clásica de las formas, y el espíritu elegíaco y silencioso que rodea al grupo, expresan otro contenido; aunque la inscripción es la misma que aparece en la obra de Guercino, debe ser entendida más bien en el sentido que le ha dado Félibien: «con esta inscripción se quiere dar a entender que la persona enterrada en este sepulcro había vivido en Arcadia»; y así fue interpretada en general esta inscripción, a pesar de la forma lingüística latina¹⁰⁶. Mientras que, en el primer caso, la pintura representa un encuentro de la alegría con el horror que pende sobre las cabezas de los pastores, el cuadro del segundo caso no está construido de acuerdo con el principio de la oposición: la idea de la vanidad es sentida por los pastores del cuadro de París, siendo vivida y apropiada por ellos. En toda la obra predomina un espíritu elegíaco; es el espíritu del recuerdo de una tranquilidad pasada, y de la entrega dolorosa al curso de la naturaleza.

A veces ocurre que en la obra de Poussin un hombre, su destino o su vida se encuentran subordinados al ciclo de las transformaciones cósmicas; pero a este orden cósmico se le añade un niño que sopla pompas de jabón, o un niño que lleva un reloj de arena, o un Cronos con la lira, o el círculo del zodíaco que ordena el curso del mundo, como ocurre en el cuadro *Ballo della vita humana*¹⁰⁷. Pero toda fase subsiguiente de la transformación interrumpida tiene su valor inmanente. En esta concepción cíclica de la vida «el paso de la vida es por sí mismo como una garantía de inmortalidad»¹⁰⁸; gracias a la ordenación dentro del ritmo cósmico, acep-

tado con silenciosa resignación, la muerte deja de significar destrucción en la conciencia del hombre, convirtiéndose en sinónimo de metamorfosis.

Algo más tarde, Abraham Mignon, un maestro de segundo orden de la naturaleza muerta holandesa, un alemán oriundo de Frankfurt del Main pero que trabajó en Holanda, expresa una idea similar, aunque sin el velo de la reflexión filosófica y estoica. En el Museo Narodowe de Varsovia se encuentra un cuadro de Mignon (imagen 39) que representa el fragmento de un paisaje muy aumentado, como si fuera visto a través de un teleobjetivo¹⁰⁹; entre las piedras, hojas y maleza que hay en un pequeño charco de agua, entre unas ruinas visibles sólo en parte, bajo las frondosas flores, la hierba y los matorrales se mueven las mariposas, los escarabajos, las hormigas, las ranas, los pájaros, las serpientes y los caracoles. En este reino verde y húmedo las hormigas se ceban en el esqueleto de un pájaro muerto; no muy lejos hay otro pájaro muerto, con las patas rígidas y estiradas; masas de pequeños insectos buscan su botín; de entre las hojas y flores va saliendo una serpiente. Sobre este campo de batalla en el que se desarrolla una lucha sin consideración de todos contra todos, florecen las flores y crece la hierba.

En el aspecto artístico, el cuadro no tiene mucho valor: las formas son rígidas, y las flores se elevan sin gracia, como si fueran de hojalata, o como si sus tallos fueran de alambre. Pero el contenido del cuadro es muy curioso. Se trata de un tipo de representación de la vanitas distinto al que hemos comentado con anterioridad. Aquí no hay ni atributos, ni signos convencionales; no se ve ningún sarcófago, ninguna inscripción. Tampoco hay personas. Este cuadro se encuentra en la frontera entre la pintura paisajística y la naturaleza muerta. En la representación de Mignon el mundo de las plantas y de los animales ha sido concebido como un proceso incontenible de transformación de la vida. Aquí, la muerte es sentida como un hecho corriente y diario y, como en el caso de Poussin, es una metamorfosis. Visto de este modo, hasta el mismo hecho de la muerte se convierte en vanidad. ¡Qué pequeño es el papel de la muerte cuando la vida renace continuamente! La muerte también es perecedera: lo único que queda es la eternidad.

El único rastro de actividad humana en el cuadro de Mignon muestra un elemento poco visible de arquitectura en ruinas. Aquí juega un papel secundario, pero el motivo de las ruinas, en conexión con una vegetación floreciente, tiene una gran importancia iconográfica en la pintura, y sobre todo en la pintura paisajística del siglo XVII; por otra parte, este motivo se une con la idea de la vanitas¹¹⁰. En la pintura de Poussin existe una tendencia a resaltar el contenido de ideas de doble sentido de los motivos de ruinas. Poussin dio a las ruinas la duración de las formas per-

fectas de la arquitectura clásica, pero al mismo tiempo mostró su desmoronamiento material. Su ideología filosófica le impulsó a superar la mortalidad de la materia con ayuda de la forma perfecta y de la idea artística¹¹¹.

La situación ya fue diferente en el mundo de las *fêtes galantes* que configuró Watteau. El breve día de felicidad se encamina ya hacia su fin. Las parejas de enamorados abandonan la escena con titubeos¹¹². El mundo de la alegría engañosa y de la tristeza reflexiva pintado por el maestro se caracteriza por un especial carácter realista. Aquí no hay fronteras entre la verdad y el descubrimiento; toda la realidad se nos escapa y hasta la existencia es irreal; su mortalidad está basada en la inseguridad de su existencia. No existe ninguna diferencia entre el hombre, la naturaleza y la ruina; la frontera entre el ser y el no ser es borrosa, y todas las categorías pueden estar en uno u otro lado¹¹³. El mundo, cuya expresión fue el arte de Watteau, ya se encuentra en el límite de su existencia, y el joven artista, condenado por el destino a una muerte prematura, miraba la realidad con ojos oscurecidos por una nube de sombra infinita.

Iros.

Diderot escribió de los cuadros de Hubert Robert expuestos en 1767 en su salón: «Señor Robert, usted no sabe por qué las ruinas causan tanta alegría. Quiero decirle lo que se me ocurre en este momento al respecto... todo desaparece, se desmorona y pasa... sólo permanece el tiempo... ¡Qué antiguo es el mundo! Deambulo entre dos eternidades... ¿Cuál es mi sentido en comparación con esa roca que se repliega sobre sí misma?»¹¹⁴.

El pensamiento de la mortalidad estuvo entrelazado con las ruinas del pasado durante el clasicismo barroco tardío, la época sentimental y el romanticismo. Durante la época en que se formó el historicismo, la mortalidad del hombre no se encontró en primer plano, ni tampoco necesariamente la de la naturaleza, aunque sí la desilusión sobre la durabilidad de las obras humanas. El sentimentalismo elegíaco aparecido a finales del siglo XVIII llenó los parques de Europa de ruinas artificiales (un ejemplo poco conocido de ello es el escenario del teatro al aire libre colocado en una isla en el parque Lazienki en Varsovia, construido hacia 1791). Esto demuestra lo fuertemente que se había unido la idea de la vanidad de los esfuerzos humanos con el motivo de la arquitectura en ruinas. Además de sus valores «pictóricos», estas ruinas siempre han tenido un significado simbólico; se trata de lo monumental entre las materializaciones conocidas de la idea de la vanitas.

Desde el dolor universal del siglo hasta las letanías del *never more*

que sonaban al otro lado del océano, la generación romántica vivió en una continua tensión entre el entusiasmo y la sensación de vanidad. René y Werther, los jardines llenos de hojas desparramadas que proporcionan un fondo para la urna y una columna partida; los jóvenes caídos en los campos de batalla, el luto tras la muerte del héroe: todo el repertorio de la temática romántica gira en torno a la idea de la vanitas, siguiendo las diversas tradiciones¹¹⁵. También se relacionan con esta idea el bote zarandeado por las fuertes olas¹¹⁶, y el tema del entierro del campesino, dos temas muy difundidos a todo lo largo del siglo. El entusiasmo no representa nada: su contraposición es la apatía. Schopenhauer ha imaginado el mundo según el ritmo de un capricho que siempre está cambiando, y en ese mundo aparece una sensación de desesperación después de la apetencia obtenida; él vio la vanidad de un caminar infructuoso en pos de una felicidad inalcanzable en un mundo que no es más que una idea humana.

Pero no fue éste, sino otro pesimista, quien a mediados del siglo XIX dio la mejor expresión artística de su tiempo a la idea de la vanitas: Charles Baudelaire. Aquí están los versos que escribió en la guarnición de un viejo libro:

«Aquí, Amor se ha colocado sobre
la cabeza de la humanidad,
y deja que un pagano que nunca creyó
y que sólo demostró ser un fresco,

hiciera elevar con placer pompas de jabón.
Ellas volaron al viento,
como si fueran mundos independientes
que se encuentran en lo profundo del éter»¹¹⁷.

¡Un niño Eros que lanza pompas de jabón y que está sobre el cráneo de la humanidad! Aquí se recopila, en una maravillosa imagen poética, todo el mundo de ideas sobre la vanidad, vigente desde Goltzius (imagen 34). Pero Baudelaire ha introducido un nuevo motivo. Sus predecesores han descrito la vanidad del poder terrenal y del bienestar de este mundo, así como la vanidad de la vida humana, de la gloria y de las grandes obras de la humanidad. Pero Baudelaire ha descrito lo que se siente; hasta el amor es nada, vanidoso y mortal, como todo lo demás.

El elemento erótico ya existía en el campo de la iconografía de la vanidad, al menos desde Baldung Grien y de los demás gráficos del renacimiento alemán; en el triunfo de la muerte de Pieter Bruegel el Viejo se contraponen la pareja de enamorados al grupo de fuerza, y se representa la mayor de las vanidades entre los representantes de las mayores pasiones humanas. El elemento erótico tampoco fue extraño a las representaciones arcádicas («Ninfa» de Poussin), o a la delicada sensibilidad de las *fêtes champêtres* francesas; sin embargo, sólo el siglo XIX con su agonía romántica convirtió lo erótico en una dominante del abundante acorde de la iconografía de la vanitas, sobre todo en las obras de Félicien Rops y de Charles Baudelaire¹¹⁸. La muerte y la vanidad de lo erótico; estos dos motivos principales de la poesía pesimista de Baudelaire fueron reunidos por él como «dos buenas hermanas» en un soneto titulado *Fleurs du Mal*. Sería muy difícil encontrar una materialización poética más perfecta de la idea tradicional de la vanitas que «Una testigo de sangre»¹¹⁹.

«Rodeado de cristales y brocados,
instrumento condenado a vivir,
pintura, mármol, galas preñadas de aroma,
arrugadas ahora por el suelo,

se encuentran en una habitación donde el aire
es peligroso y mortal como en un invernadero,
e introducido en el cristal, un ramillete
da el último suspiro antes de morir.»

Los atributos del lujo y de las flores moribundas se encuentran una y otra vez en el tradicional y bien conocido repertorio de los símbolos, y entonces suena de repente la antigua forma macabra:

«Una cabeza de tupidos rizos oscuros,
que lleva costosas alhajas,
descansa como una amapola en la armadura de la cama...»

Baudelaire vuelve siempre al motivo de la muerte; en la «Danza de la muerte» ha creado un himno en su honor¹²⁰:

«¡Dulzuras que a pesar del arte del carmín y los coloretes
oléis todas a muerte! ¡Oh, vuestros huesos unguados...!
El rebaño se atonta con el baile,
sin mirar la tuba del ángel, cuyo sonido

atraviesa las agrietadas paredes,
amenazante el destino como una desconcertante sospecha.»

En la *Gravure fantastique* encontramos vivo un antiguo grabado (inspirado en otro grabado, según un dibujo de Mortimer¹²¹ (imagen 40), donde un esqueleto desnudo, adornado con la diadema de carnaval, galopa sobre el caballo apocalíptico a través de lejanías infinitas y «blande una espada de la que sale una llamarada, exprimiendo a un pueblo sin nombre... sobre la fría pradera llena de muertos»¹²².

En las obras de los grandes pesimistas, el mundo está lleno de villanías, de mentiras y de excesos en un valle condenado, sobre el que ondea la gran bandera negra de la muerte. Las dos consecuencias más antiguas de la idea de la vanitas se extraen de la obra de Baudelaire: pesimismo y hedonismo:

«Se le dice a uno: yo soy sepulcro.
Se le dice a otro: yo soy esplendor y duración.»¹²³

«*Le Mal*» y «*La Vanité*» han sido representados en una imagen muy rica, pero al mismo tiempo florecen, con la magia más hermosa, pero también más amargas, sus «*fleurs*». Las imágenes poéticas de Baudelaire son muy similares a las naturalezas muertas holandesas sobre la vanitas, tanto en su estructura estética como semántica, al igual que aquellas imágenes caracterizadas por el poeta en su «Campeño huesudo»¹²⁴:

«Creaciones a quienes un viejo
y preocupado artista concedió
sabiduría y que, a pesar de sus temerosos reproches,
mantienen una belleza mágica...»

El arte.

Entre los contemporáneos de Baudelaire hubo un poeta que pensó que en vista de la nulidad de la vida, de la mortalidad del amor y del desmoronamiento del destino individual, el hombre no se debía quedar como un ser rígido e indiferente en el vacío —tal y como hace el Gilles de Watteau—, ni sumergirse en un aburrimiento mortal —tal y como hizo Baudelaire.

«Si todo perece, ¿también debe
perecer el arte?—:

Los bustos
Veremos desaparecer las ciudades.

La moneda se convierte en un sabio,
que antes encontró un arador,
Un emperador
a quien conocemos a través de ella.»

Esto fue lo que escribió Théophile Gautier¹²⁵ con respecto a la idea horaciana del arte como garantía de la continuidad de la vida. Las ruinas de las grandes creaciones humanas, que hasta hacía poco habían sido una muestra de la vanidad de los esfuerzos humanos, se han convertido de nuevo en un símbolo de la supervivencia. El ideal que preserve el pensamiento de la resignación no es la forma material, sino la artística, o sea la idea de la creación y del arte. La cuestión de si una estatua, una medalla o una poesía —sin tener en cuenta su materia— pueden liberarse del carácter perecedero de todas las cosas humanas, ya es una cuestión de opiniones individuales. Ya con anterioridad Shakespeare había dicho en su maravilloso 55 soneto sobre las obras de piedra y de bronce:

«Ninguna piedra de mármol, ningún gran monumento
sobrevivirán a mis orgullosas canciones...»

No cabe la menor duda de que el arte y la obra de arte se han convertido en un símbolo de los mayores valores creados por el hombre, partiendo para ello del fondo de la filosofía pesimista del existencialismo y de la literatura dramática contemporánea, enraizada en las ideas sobre la vanidad; el arte y las obras de arte han sido cuidadas por los pensadores y museólogos; han sido instaladas en los edificios que, situados en el centro de la vida social, han sustituido a los antiguos templos dedicados a los dioses; han sido protegidas durante la guerra más que las propias vidas humanas —aunque en muchas ocasiones sin éxito alguno—, y en la actualidad el arte es transmitido de una generación a otra, por lo que los hombres lo oponen a la vanidad de su existencia, al transcurrir de sus destinos individuales, a la muerte y a la desesperación¹²⁶. No es nada asombroso que el antiguo dicho de Hipócrates *ὁ βίος βραχύς ἢ δὲ τέχνη μακρὴ* «La vida es breve; el arte extenso», haya dejado de estar en relación con el arte del médico en la concepción latina de Séneca como

*Vita brevis, ars longa*¹²⁷, y haya quedado firmemente enraizado en nuestras conciencias la durabilidad de las bellas artes humanas, que ayudan a equilibrar la brevedad de la vida humana y la moralidad del destino individual.

El arte de nuestro tiempo, que se ha apartado de la representación del mundo hermoso pero perecedero, sometido a las leyes de la mortalidad, ha creado su propio mundo extenso, irreal y casi desconocido que, precisamente por su irrealidad, posee una aparente indestructibilidad. Todo parece indicar que este mundo es la última creación «positiva» de la antigua idea de la vanitas.

NOTAS

1. El presente artículo no tiene el propósito de ofrecer una exposición sintética de la iconografía sobre la vanitas. Sin embargo, creo que las cuestiones tratadas aquí tienen una gran importancia en la historia de esta iconografía. Existe una amplia bibliografía sobre cada una de las cuestiones relacionadas con la iconografía de la vanitas. Por eso, en algunos fragmentos de mi artículo me he podido limitar a exponer lo que otros han dicho. No obstante faltan trabajos que tengan en cuenta todo el desarrollo de la cuestión y en especial la «correlación positiva» de la idea de la vanitas, que es lo que he intentado hacer brevemente. He renunciado a tratar la iconografía sepulcral, así como las cuestiones del arte no europeo. Esta síntesis no deja de ser un simple intento de contribuir a una futura y más perfecta elaboración de toda la cuestión. P. S. Kozáky ha dedicado una obra muy rica en contenido a la iconografía de la muerte, aunque le falta claridad y es muy difícil de utilizar: *Historia de las danzas de la muerte*, I-III, Budapest 1936-1944. El nuevo libro de Alberto Tenenti, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento, Francia e Italia*, Turín 1957, contiene abundantes fuentes de material, pero no dedica demasiado espacio a las artes plásticas, y tampoco está muy bien orientado en este campo.

2. *Iliada*, VI, 146. Traducción de Thassilo von Scheffer, publicada en *Die Kultur der Griechen*, Viena 1935, págs. 16-17. Esta misma obra también contiene otras citas de Homero y observaciones de tipo general sobre el pesimismo melancólico griego.

3. Mark Aurel dice que la muerte es como un estado anímico de ataraxia (*Eis beaution*, III, 3).

4. Horacio, *Carm.*, I, IX: «Quid sit futurum cras fuge quaerere et / Quem fors dierum cumque dabit lucro / Adpone, nec dulcis amores / sperne puer neque tu choreas, / donec virenti canities abest / morosa...» / Horacio, *Oden und Epoden*, Munich 1940 (según Th. Kayser y F. O. von Nordenflycht, editado por Franz Burger).

5. El mosaico se encuentra en el Museo Nacional de Nápoles (imagen 40). Fue interpretado por Otto Brendel en su esclarecedor artículo, que también contiene abundante material sobre la iconografía de la mortalidad y de la muerte en la antigüedad. Investigaciones sobre la alegoría del mosaico de la calavera pompeyana, en: *Mitteilungen des deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abt.*, XLIX, 1934, págs. 157-179. Charles Sterling trata brevemente sobre el mosaico en *Still Life Painting*, Nueva York-París 1959, pág. 27, reproduciéndolo en la imagen 35. Brendel incluye la oda de Horacio a Q. Dellius que concuerda estrechamente con el contenido de ideas del mosaico (*Carm.*, II, 3, 21): «Divesne prisco natus ab Inacho / nil interest an pauper et infima / de gente sub divo moreris / victima nil miserantis Orci; / Omnes eodem cogimur, omnium / versatur urna.» / Y, refiriéndose al rey y al mendigo pues-