ACADEMIA



BOLETÍN
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

AÑO 2026
NÚMERO 128

Academia 128, 2026, 39-59 ISSN: 0567-560X, eISSN: 2530-1551

LAS *VANITAS* CON ÁNGELES ADMONITORIOS DE ANTONIO DE PEREDA Y SALGADO

THE *VANITAS* WITH ADMONISHING ANGELS OF ANTONIO DE PEREDA Y SALGADO

Dafne Elisa Padilla Gaffal
Universidad Complutense de Madrid
dapadill@ucm.es
ORCID: 0009-0000-4526-1712

Recibido: 13/07/2026. Aceptado: 20/10/2026
Cómo citar: Padilla Gaffal, Dafne Elisa, "Las *vanitas* con ángeles admonitorios de Antonio de Pereda y Salgado", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 128 (2026): 39-59.
Este artículo está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" (CC-BY-NC)
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.24310333

Resumen: Desde su creación, el tema de las vanitas ha suscitado especial interés, tanto por la escasez de las obras conocidas como por la compleja lectura que continúa siendo objeto de debate entre los expertos en la materia. El caso de la producción de tres *vanitas* por Antonio de Pereda y Salgado, atípicas en su contexto: la ubicada en los Uffizi, la del Kunsthistorisches Museum de Viena y de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, es especialmente sugerente por las características concretas que las distinguen de las producidas en España y en otras partes de Europa.
Palabras clave: *Vanitas; desengaño; naturaleza muerta; calavera; reloj.*

Abstract: Since its inception, the theme of vanitas has aroused particular interest, both because of the scarcity of known works and because of the complex interpretation that continues to be the subject of debate amongst experts in the field. The case of three Vanitas paintings created by Antonio de Pereda y Salgado that are atypical within their context – the one in the Uffizi, the one at the Kunsthistorisches Museum in Vienna and the one at the San Fernando Academy of Fine Arts – is particularly intriguing due to the specific characteristics that distinguish them from those produced in Spain and elsewhere in Europe.
Key words: *Vanitas; desengaño; still-life painting; skull; clock.*

INTRODUCCIÓN

Las *vanitas* son un subgénero de naturaleza muerta que representa una serie de objetos vinculados al paso del tiempo y a las vanidades terrenales. Dependiendo de la iconografía y el contenido de estas obras, podemos determinar diversos tipos

de *vanitas*[1]. En este estudio nos referiremos a una serie de obras realizadas por el pintor vallisoletano Antonio de Pereda y Salgado, de las que hemos elegido tres: la *Vanitas con ángel admonitorio*, del Kunsthistorisches Museum de Viena, la *Vanitas*, de los Uffizi y el *Sueño del Caballero*, de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, atribuido al pintor, por compartir características estilísticas y simbólicas entre sí. Es relevante mencionar que la presencia del ángel admonitorio en los tres lienzos es una anomalía dentro de la producción artística española y europea.

Para comenzar nuestra reflexión en torno a estas obras trataremos el tema de la recepción de las *vanitas* en la época en la que fueron creadas, así como el análisis del término desengaño, con el que fueron mencionadas en los inventarios de bienes de la época[2]. Estas representaciones aúnan una serie de cuestiones morales y culturales que desarrollaremos en los siguientes epígrafes. Debemos tener en cuenta que la recepción de los conceptos evocados en el lienzo únicamente tenía éxito si el espectador era conocedor de estos términos y su relación con los objetos representados. La complejidad ocasionada por la búsqueda de significado las convertía en obras destinadas a un público reducido, caracterizado por un conocimiento amplio al que, en ocasiones, se le sumaba un gusto estético refinado.

Las obras de *vanitas* creadas en territorio español están compuestas por representaciones de objetos cuya iconografía produce un proceso de desengaño en el receptor que sabe descifrar su contenido. Por ello, el conocimiento por parte del observador es esencial para la comprensión de sus elementos y la lectura que se puede sacar de ellos. Por esto, incluiremos una serie de ejemplos que sintetizan la interpretación del término y proponen una visión temporal acorde con el siglo en el que se realizaron estas obras. Asimismo, se introducirán una serie de fuentes bibliográficas que permitirán, a modo de hipótesis, demostrar que existe una relación entre la cultura escrita y las representaciones pictóricas que nos conciernen en el presente trabajo. Seguidamente, aplicaremos esta base a las composiciones ideadas por Pereda, destinando un capítulo exclusivamente al análisis del *Sueño del Caballero*, atribuido al pintor.

APROXIMACIONES AL ESTUDIO DE LOS CONCEPTOS *VANITAS* Y DESENGAÑO

Tomemos como primer acercamiento al estudio del término desengaño el comentario por parte del discípulo en los *Diálogos de la Pintura*, de Vicente Carducho, donde describe el monumento fúnebre que realizó Baccio Bandinelli y que representa a Cristo muerto con Nicodemo a su lado: "Enternecióme ver este desengaño, si me

[1] Valdivieso, 2002: 37.
[2] Pérez Sánchez, 1983: 13.

animó el discurso, en pensar que no es morir, en el que siempre vive en la memoria de los hombres por su eminencia"[3].

El proceso de desengaño se ha llevado a cabo en el joven discípulo tras observar y entender una serie de características implícitas que forman parte del todo de la obra. La tipología del grupo escultórico, la inscripción que hace alusión al enterramiento del artista florentino y su esposa y las calaveras ubicadas en los extremos de la base han producido esta revelación moral que tanto ha impresionado al joven. Gracias a la comprensión y la lectura de este conjunto de características se desarrolla un proceso de desengaño que está íntimamente ligado a la idea de la muerte.

Los conceptos de lo temporal y lo eterno en conexión con los elementos terrenales y el desengaño del hombre son vitales para el entendimiento de la producción y la concepción de las *vanitas*. Jesucristo, que experimentó la muerte y la venció resucitando, es el paradigma perfecto por el que los creyentes pueden guiar su fe. Varias fueron las instancias en las que Cristo mencionó su doctrina moral, asociándola al concepto de la salvación: "El que cree en mí, vivirá, aunque muera; y todo el que vive y cree en mí no morirá para siempre"[4].

Pero la utilización del término no se limita al ámbito religioso. En numerosas instancias, literatos y poetas hicieron uso del concepto y lo plasmaron en sus obras, lo que demuestra que su significado estaba muy extendido socialmente. Cuestiones como la muerte, el pecado y la salvación eran parte esencial de la doctrina cristiana y, por consiguiente, de la sociedad que entraba en contacto con ellas a diario. En el teatro, como en el caso de Calderón de la Barca, en su auto sacramental *La cena del rey Baltasar* (1632), reitera el relato bíblico y hace hablar a la muerte, que introduce su nacimiento en la tierra por medio del pecado del hombre y el consecuente asesinato de Abel por Caín[5]: "Yo, divino profeta Daniel, / de todo lo nacido soy el fin; / del pecado y la envidia hijo cruel, abortado por áspid de un jardín, / la puerta para el mundo me dio Abel"[6].

Por medio de la calavera, el elemento más relevante de las *vanitas*, se desarrolla una estructura narrativa circular del relato bíblico que comienza con Adán, el primer hombre que trajo el pecado al mundo, y Jesucristo, quien venció a la muerte y salvó a la humanidad del pecado[7]. El pecado, por tanto, va intrínsecamente vinculado a la muerte, a la que se representa como una calavera. El cuerpo incurre en el pecado, por lo que el cuerpo es corrompible ante el paso del tiempo. El alma, en cambio, es inmortal porque está vinculada al creador. El uno se unirá a la tierra. El otro con Dios. Quevedo, en su *Virtud Militante* se refiere a esto de la siguiente manera:

---

[3] Carducho, 1633: 39.

[4] Santa Biblia, 2023: 1347-1348 (Juan 11, 25-26).

[5] Hay una abundante selección de Autos sacramentales producidos a lo largo de los siglos XVI y XVII donde la muerte es uno de los personajes principales. Suele ir acompañada por el pecado y Lucifer y encarnan el enemigo de Jesucristo o del alma cristiana.

[6] https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-cena-de-baltasar--0/html/fef2b368-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.htm (consultado: 21/10/2025).

[7] Aterido Fernández, 2002: 115.

"Donde si no es el compuesto dura, espíritu mortal, y cuerpo depositado para volver a la primera unión"[8], basándose muy posiblemente en el pasaje del Eclesiastés: "Y el polvo vuelva a la tierra que fue, y el espíritu vuelva al Dios que lo dio"[9].

De nuevo, al igual que la muerte y Cristo o el alma y el cuerpo, existe una conexión entre lo temporal y lo eterno[10] que se desarrolla en las *vanitas* de manera discreta y directa al mismo tiempo por medio de los elementos y su significación en un conjunto.

La verdad, vinculada con la figura de Cristo y provocadora del desengaño, se ve reflejada en la segunda y tercera definición de los *Emblemas morales* de Covarrubias, donde define la vanidad como:

> lo que es contrario a la verdad y al ser, y desta se entiende el lugar de David, donde dize que el hombre es hecho semejante a la vanidad; [...]siendo el hombre hecho a semejança de Dios que es la verdad y el ser universal, pecando se hizo semejante a la vanidad. [...] el sapientísimo Rey Salomon, como quien sabia tanto y estaba tan desengañado del mundo, y de quanto ay en el dixo aquellas sabidas palabras, vanidad de vanidades, y todo es vanidad[11].

La frase dicha por él del rey Salomón es uno de los más famosos y esclarecedores ejemplos que tenemos a disposición para resumir esta sensación de desengaño por parte del monarca veterotestamentario. Interpretaciones contemporáneas, como la realizada por Juan Eusebio Nieremberg, autor de *De la diferencia entre lo temporal, y eterno* (1640), ponen al rey Salomón en el foco de atención y lo convierten en un ejemplo de sabiduría, aunque siempre en relación con su visión desengañada de las vanidades terrenales:

> Las posesiones, las heredades, las riquezas, los títulos y las demás cosas del hombre duran aun después del hombre, pero no su vida, [...] Todo esto tuvo muy bien entendido el rey David, que fue el mas dichoso y poderoso príncipe [...] por lo cual dejó grandes tesoros a su hijo Salomón. Pues este tan afortunado príncipe, considerando que había de tener fin su grandeza, luego lo calificó todo por nada; y no sólo sus reinos y riquezas tuvo por vanidad, pero su misma vida; por lo cual dice: pusiste: *Señor, a mis días medida, y así, toda mi sustancia es como la nada*[12].

Se percibe en las obras morales un denominador común, que es la toma de conciencia del hombre por medio de la religión y sus enseñanzas. El poder terrenal y los placeres del mundo son juzgados por el ser humano con una mirada distinta a la acostumbrada gracias a un elemento que le ha sacado de su engaño. En la obra

[8] Quevedo Villegas, 1651: 192.
[9] Santa Biblia, 2023: 825 (Ec. 12, 7).
[10] Nieremberg, 1675: 9.
[11] Covarrubias Horozco, 1589: 107-108.
[12] Nieremberg, 1675: 56-57.

moral *Contra a peste del vicio, remedio en el desengaño* (1653), de Juan de Serrano, se describe este estado del hombre con más detalle: "No atesoréis riquezas en la tierra, donde peligran; [...] Poned Vuestro coraçon en el cielo, i allí atesorareis vuestros bienes eternos. [...] que al remedio que prevengo con los desengaños contra la peste del vicio, precederá el persuadir al desengañar"[13].

Francisco de Miranda y Paz, en su obra moral, *El Desengañado: Philosphia moral* (1663), reflexiona acerca del desengaño como un estado necesario para el hombre y su salvación. Asocia a este el "conocimiento de las cosas" como aparece citado a continuación:

> Todos los bienes de fortuna; las temporales riquezas, los ministerios mas encumbrados [...] son un entretenimiento engañoso [...] Sepas hombre, que eres peregrino en esta vida [...] Si embarcas, o caminas sin el desengaño, y conocimiento de las cosas, vàs entre las fragosidades y asperezas, sin guía [...] Mejor se assegura en lo eterno, quien se fía menos de lo perecedero[14].

Estas riquezas a las que hacen referencia los textos se reflejan en la representación de las *vanitas* de Pereda mediante las joyas, los retratos, las monedas, etc... El cambio se produce en el espectador que, desengañado, no aprecia estos objetos como símbolos de poder y deleite, sino de manera negativa. El menosprecio del mundo es un factor esencial para el perfecto cristiano: debe estar desengañado, vivir pensando en la muerte y desdeñar aquello que conduce al vicio[15]. Tiene sentido asociar entonces el desengaño con el desarrollo del entendimiento del hombre. Solo por medio del recuerdo de la muerte y el desarrollo de una visión desinteresada por las frivolidades mundanales alcanzará la plenitud y se salvará, pues aquellas cosas que se posen en vida se convierten en vanas si se comparan con la eternidad. La verdadera vida comienza tras morir, pues el cuerpo corruptible ya no causará estragos en alma debido a los pecados causados por el vicio: "Nacemos para vivir, y vivimos muriendo, y para morir, y morimos para nacer a segunda vida: mejor sequito tiene el morir, que el nacer: a la vida sigue la muerte, a la muerte la resurrección"[16].

La primacía dada a la muerte era necesaria por la importancia que le quitaba a los placeres terrenales, que eran considerados pasajeros. Para ello es necesaria la memoria, que hace recordar al hombre su estado transitorio en el mundo y las vanidades asociadas a la vida terrenal. En las *Décimas a la Muerte*, de Lope de Vega, desarrolla el concepto de la memoria de la muerte en consonancia con el desengaño de la vida: "Pues te avisa la memoria / del prójimo en estas calles [...] / pues la muerte es tan notoria / en el joven más valiente, / como sagaz y prudente / te aparte

[13] Serrano, 1653: 2-3.

[14] Miranda y Paz, 1663: 202.

[15] Quevedo Villegas, 1651: 257. "El desprecio del mundo es la primera puerta para entrar el hombre en las sagradas religiones, veredas ciertas por donde sube el alma al reino de la paz gloriosa".

[16] Quevedo Villegas, 1651: 190.

de cualquier vicio [...] Para que no veas tu daño/ la muerte que es desengaño/ sirva de despertador"[17].

El menosprecio de la vida por parte del hombre y el conocimiento de sí mismo son características alabadas que suelen conformar la personalidad del perfecto cristiano: debe estar desengañado, ser enemigo de los placeres terrenales y los vicios, temeroso de Dios y consciente de su propia muerte, lo que le conduce a vivir una vida interior destinada al rezo y el arrepentimiento. Como veremos en la iconografía de las *vanitas*, la presencia de los elementos que representan los placeres terrenales son en muchos casos los mismos: alhajas, objetos de lujo, galas y dinero. Estos elementos de riqueza mundana fueron firmemente censurados por los moralistas de la época[18].

Las *vanitas,* por tanto, son una parte vital del proceso de desengaño del cristiano. La verdad se ve reflejada en la composición, que a su vez provoca en el espectador una reflexión por la que llega al desengaño. Para ello es necesario un conocimiento de la muerte y el recuerdo de su estado pasajero en el mundo. Las vanidades presentadas en forma de riquezas y poderes terrenales forman parte del repertorio que ilustra aquello que el hombre desea pero que no le acompañará a la siguiente vida, por lo que es juzgado como innecesario y vano.

LOS ELEMENTOS Y SUS LECTURAS DENTRO DEL MARCO PICTÓRICO

Podemos afirmar que las *vanitas* no son un vehículo de trasmisión de fe, pero tiene una temática religiosa subyacente que completa su significado. A esto podemos añadir que en los elementos de las *vanitas* conviven significados religiosos que dependen de los elementos profanos, a los que se atribuyen connotaciones que varían dependiendo de los niveles de entendimiento. Por ello, no hay una sola definición correcta para un elemento, pues unido a otro, su significado cambia al complementarse mutuamente. De la misma manera que los elementos profanos convivían en una sociedad firmemente regida por la religión y eran objetos a los que se dedicaba un intenso escrutinio y discusión por su significado implícito, también en las composiciones se intentaba llegar a una conclusión moral. Al simplificarse sobre el lienzo, los elementos cobran un sentido inmensamente refinado y complejo que, acompañado por breves frases que, como en los emblemas, actúan como pequeños acertijos sujetos a la composición, toman un cariz aún más sugestivo para el espectador instruido.

El caso de los tres lienzos es paradigmático, tanto por la ordenación en el espacio de los elementos como por la representación del ángel admonitorio como elemento de conexión con el espectador.

[17] Vega, 1859: 2.
[18] Zárate, 1602: 146.



Fig. 1. Antonio de Pereda y Salgado, *Alegoría de la Vanidad*, 1634 (GG_771), Kunsthistorisches Museum Viena. © KHM-Museumsverband.

Como podemos observar, las *Vanitas* del Kunsthistorisches Museum de Viena (fig. 1) y de los Uffizi (fig. 2) comparten una disposición casi idéntica: los objetos se encuentran divididos en dos grandes grupos y están repartidos sobre dos mesas, una de tabla y otra recubierta con un mantel de terciopelo. En el caso de la composición de la Academia de San Fernando, el autor ubica todos los objetos sobre una sola mesa, creando una sensación de apelotonamiento en la zona derecha del cuadro.

La división en la mayoría de los lienzos está clara: el reloj, junto con las mesas, funciona como delimitador espacial. Relacionados con la iconografía esencial de las *vanitas* son las calaveras, los libros, las velas y las flores.

Como hemos indicado anteriormente, la calavera se podría considerar el elemento esencial de estas representaciones y el más reconocible[19]. No indagaremos en su origen ni evolución, pero remarcaremos su situación en el siglo XVII, donde siguió considerándose un elemento fundamental a la hora de tratar el tema del paso del tiempo y la contemplación de la muerte. La iconografía ligada a la muerte estaba

[19] Cherry, Jordan, 1995: 22.



Fig. 2. Antonio de Pereda y Salgado, *Vanitas*, 1670 (9435), Museo de los Uffizi, Florencia.
©Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi, Florence.

tan vinculada a la *meditatio mortis* que Ignacio de Loyola aconsejaba en sus *Ejercicios espirituales* "[...] tener una calavera"[20] para una mejor inmersión en la meditación. Unido a esto, remarcaba el lugar donde debía situarse el religioso para que el ejercicio resultase más efectivo: "debe hacerse con las ventanas cerradas, porque la oscuridad del lugar ayuda mucho a imprimir en el alma el horror de la muerte", lo que en muchos de los casos justifica el fondo oscuro sobre el que resaltan los objetos que se encuentran repartidos sobre las mesas, en especial las calaveras. Su ubicación junto a otros elementos permite una lectura conjunta, lo que facilita el desarrollo de una interpretación más amplia y variada. Por ello, podemos barajar que la presencia de una calavera coronada de laurel en el lienzo de Florencia hace referencia a las victorias ganadas que no tienen valor sustancial frente al poder de la muerte, y al mismo tiempo asociar las que se encuentran a su lado con la vida contemplativa de los anacoretas y ermitaños que reflexionaban sobre la muerte, alejados del mundo[21].

[20] Martínez Burgos, 1999: 151.
[21] Martínez Burgos, 1999: 151-152.



Fig. 3. Antonio de Pereda y Salgado (atribuido), *El Sueño del Caballero,* 1650, (0639).
© Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Como ya hemos comprobado, es posible interpretar la presencia de las calaveras de diversas maneras. A la ubicación de los cráneos en el lienzo se le suman la presencia de los libros[22], que suelen estar vinculados a estos despojos de la muerte y nuevamente justifican este vínculo entre la iconografía de los santos ermitaños y la contemplación de la muerte[23].

En el caso de las velas, son elementos unidos a los relojes de arena, vinculados directamente con el paso del tiempo y la brevedad de la vida. La llama de la vela es una excelente analogía de la vida y su transición a la muerte debido a la rapidez con la que se apaga.

[22] Más información acerca del tema del libro y su presencia en la pintura de *vanitas*: Rodríguez de la Flor, 1999: 171-189.

[23] El vínculo entre libro y calavera se retoma en obras de menor tamaño en las que se representan expresamente estos dos elementos. Algunas de las que tenemos noción son la *Vanitas con calavera, libro, clepsidra, filacteria y candelero*, de Juan Francisco de Carrión (Galería Caylus, segunda mitad del siglo XVII), La *Naturaleza muerta con libros calavera y reloj*, de Juan Francisco de Carrión (Indiana University Art Museum, Bloomington, s. XVII), la *vanitas* de un pintor anónimo, ubicada en el Museo Provincial en Zaragoza o la *Naturaleza Muerta*, de Alonso Gutiérrez (col. particular). Este último cuadro fue atribuido al pintor por Pérez Sánchez, 1998: pp. 61s.

Las flores reiteran su naturaleza efímera, tomando como referencia las citas bíblicas que comparan la brevedad de la vida con la rapidez con la que las flores se marchitan y mueren. Esta reflexión despertó un interés especial entre poetas y dramaturgos del Siglo de Oro, que utilizaron en abundantes obras este tópico para hacer referencia al paso del tiempo y la muerte, tomando como modelo un elemento bello y efímero. Esta reflexión posiblemente tuvo su origen en el libro de Job: "El hombre nacido de mujer, corto de días, y hastiado de sinsabores, sale como una flor y es cortado, y huye como la sombra y no permanece"[24], y fue recuperado por poetas como Lope de Vega en sus décimas: "hoy nace la tierna flor / y hoy su curso termina / todo a la muerte camina / la estatua del mas bizarro / como está fundada en barro / la deshace cualquier china"[25].

Los elementos que mejor ejemplifican la vanidad terrenal son aquellos que desde siempre han estado vinculados al pecado y la soberbia: joyas, medallas, galas, objetos de lujo y de recreo son, por tanto, los objetos que los pintores de *vanitas* tomaron como arquetipos para describir las vanidades terrenales.

En el *Despertador Christiano de Sermones doctrinales,* el teólogo José de Barzia y Zambrana divide las vanidades del hombre en tres grandes grupos, en torno a los que desarrollará una reflexión acerca de la perdición del hombre y su necesaria unión con Dios para salvarse del pecado:

> Esta vana estimación de el siglo, que vemos estimar mas que a la salvación, es Rio de Babilonia. Esse engañoso interés, cuya codicia es raíz de los males todos del alma es otro río. Essos entretenimientos, en que vez passarse la vida, estos juegos, convites, bebidas, musicas, alas, y comedias, se sirven a la deshonestidad, son aguas del rio del deleyte (…) Á estos tres Rios, reduxo el Evangelista San Juan, todas las aguas de el siglo: honra, riqueza y deleyte: *Quoniam omne quod est in mundo, concupiscentia carnis est, et concupiscentia oculorum, et superbia vitæ*[26].

Los ríos a los que se refiere el teólogo corren por Babilonia, lo que remarca el carácter nocivo de las ciudades en el hombre, que se ve superado por las vanidades que moran en ellas. Esta división tripartita de los placeres y los vicios del mundo concuerdan con los representados en los cuadros de *vanitas* y constituirán nuestro modelo principal de clasificación. Por una parte, los "deseos de la carne" (el deleite) los constituirán aquellos conceptos relacionados directamente con los pecados de la lujuria y el disfrute personal. Los "deseos de los ojos" (riqueza) estarán relacionados con los elementos que denotan estatus y fortuna. La «vanagloria de la vida» ejemplificará la vanidad causada por el poder, que será representada en el lienzo por medio de una serie de objetos vinculados a los cargos políticos y de autoridad.

[24] Job, 14: 1-3.

[25] Vega, 1859: 2.

[26] Barzia y Zambrana, 1678: 6. Trad.: Porque todo lo que hay en el mundo, los deseos de la carne, los deseos de los ojos, y la vanagloria de la vida, no proviene del Padre, sino del mundo (1 Juan 2:16).

Estos elementos serán censurados por el religioso por medio de una ingeniosa interpretación de la muerte que nivela los estratos jerárquicos de la sociedad:

> Pintó un escritor antiguo la inconstancia de las felicidades del mundo, en un molino de viento (…) mirábase en él una tolva llena de varas ginetas, Bastones, Mitras, Capelos, cetros, Coronas, y tiaras. De esta pendían muchas escalas, por las quales subían varias personages (…) Los que podían entravan en la tolva, tomavan; este la vara de Ministro, aquel la gineta de capitán; el uno el Baston de General (…) Pero apenas avia tomado cada cual su insignia (…) caían por la sierra abajo, hasta dar en un ossario, donde estaba escrito el verso: *Regnabo, regno, renavi, sunt fine regno*[27].

Esta breve descripción recuerda a la iconografía de las danzas de la muerte, donde los personajes que conforman la sociedad finalmente sufren de la mano de la muerte el mismo fin, siendo la muerte la niveladora de todos los hombres. La presencia de la tradición es innegable, pero tampoco lo es la evolución y la adaptación de la iconografía a la actualidad. Los atributos de estos estamentos se verán reflejados en las *vanitas* de igual manera a como los describe Zambrana: bastones, mitras, capelos, cetros, coronas…, evidenciando la simplificación de los elementos que antiguamente eran representados juntamente con un personaje ataviado acorde con su estatus[28]. Los elementos de la parte derecha del cuadro son aquellos que concuerda con la descripción de Zambrana y, en los cuadros, conforman el grupo de la vanagloria de la vida. A ellos se les suman los medallones que representan Césares y emperadores, que hacen alusión a sus hazañas y al estatus ostentado. Nos abstendremos de incluir la efigie de Carlos V en esta clasificación por las diversas interpretaciones que han surgido en torno a su inclusión en dos obras de Pereda. Realizaremos, por tanto, una lectura en conjunto con el ángel admonitorio, que en ambos casos sostiene en su mano la representación del emperador.

En las composiciones de Viena y de los Uffizi, el ángel sujeta el retrato de Carlos V sobre un globo terráqueo, haciendo alusión tanto a los territorios que poseyó el emperador como al mundo como lugar en el que se ha extendido el pecado. La lectura en clave política nos lleva a considerar al emperador como un modelo ejemplar para los monarcas: tras poner en manos de su hijo sus responsabilidades y territorios, se retiró a un lugar apartado del mundo, en este caso a Yuste, donde pasaría sus últimos años hasta su muerte[29]. Esto concuerda con la consideración que se tuvo durante el siglo XVII, que le menciona en la obra *El perfecto desengaño: relato de la abdicación del Emperador Carlos V y de sus últimos días en Yuste*, escrita por Francisco González de Andía, marqués de Valparaíso. Las hazañas de Carlos V, su vida y sus

[27] Barzia y Zambrana, 1678: 11.

[28] En el caso de *Finis Gloriae mundi* de los *Jeroglíficos de las Postrimerías* del pintor sevillano Valdés Leal, se retoma esta tradición de manera explícita, mostrando los cadáveres putrefactos de ciertos miembros de estamentos elevados de la sociedad.

[29] Cherry, 1999: 223.

últimos años en Yuste son descritos en esta obra, haciendo especial hincapié en la abdicación en su hijo Felipe II. Su retiro es considerado un paradigma de soberano que abandona los placeres terrenales e imita a los santos ermitaños, que deciden alejarse del mundo para la contemplación y el rezo. Durante los últimos días de vida de Carlos V, ya estando enfermo, "maior cuidado puso a lo que tocaba al alma"[30], lo que indudablemente lo convirtió en un modelo a seguir.

Como propone Juan Pimentel, el ángel que hace alusión a esta efigie real puede tratarse de un ángel custodio[31], vinculado expresamente al individuo, que hace de guía espiritual para guardarlo del pecado y conducirlo por el camino de la fe. En el caso de las *vanitas*, tendría sentido afirmar que el ángel enseña a mirar al dueño de la obra aquello que es importante, remarcando ciertos contenidos para beneficio del receptor del mensaje.

La intención detrás de la introducción de este ángel custodio en las obras mencionadas posiblemente fuese el interés por parte de ciertos individuos de integrar un elemento personal en una iconografía "personalizada". La interacción entre el ángel y su protegido creaba un vínculo por el cual, indirectamente, se desarrollaba una lectura que el mismo ángel iniciaba por medio de la gestualidad.

EL SUEÑO Y LA MUERTE. UNA ICONOGRAFÍA PARTICULAR

Nos detendremos brevemente en el estudio de la iconografía y el significado del sueño y la muerte, tema muy tratado en el teatro, la literatura y la poesía, pero escasamente representado en la pintura. Por ello, *El Sueño del Caballero*, atribuido al pintor vallisoletano Antonio de Pereda y Salgado, es una obra tan excepcional entre las de su clase por la representación del sueño en consonancia con el proceso del desengaño. La primera mención que tenemos de él es con el título: "Los placeres del hombre pasan como un sueño", y fue seleccionado para formar parte del Museo Napoleón[32], donde compartiría espacio con las piezas más representativas de la escuela española. A partir de ese momento se le atribuyeron una serie de títulos, todos relacionados de alguna manera con el sueño: en la *Breve historia de la pintura española*, de Enrique Lafuente Ferrari, aparece mencionado como *La vida es sueño*[33], como posible alusión a la obra homónima de Calderón de la Barca. Por su parte, en la obra *La Peinture Espagnole*, de Paul Lefort, se denomina *Le sogne de la vie"*[34] (El sueño de la vida). En el libro de Charles Blanc *Histoire des peintres de toutes les écoles. Ecole espagnole* (1869), la obra aparece mencionada como *El desengaño de la vida*, y considerada la misma que se encuentra en el Kunsthistorisches Museum de Viena,

[30] González de Andia, 2023: 70.
[31] Pimentel Igea, 2020: 110-113.
[32] Pérez Sánchez, 1979: Cat. N.º 39.
[33] Lafuente Ferrari, 1987: 358.
[34] Lefort, 1893: 141.

obra aludida en el inventario del X Almirante de Castilla[35]. Esta equivocación posiblemente surgió debido a la similitud entre ambas descripciones, en las que el caballero de la Academia es el único elemento que las distingue[36]. La escena representada ciertamente comparte características compositivas e iconográficas con otras dos *vanitas* de Pereda ubicadas en el Museo de los Uffizi en Florencia y el Kunsthistorisches Museum de Viena, aunque con ligeras variaciones[37].

Se desconoce la procedencia original de este lienzo. Pasó a formar parte de la Colección de Manuel Godoy y finalmente se integró en los fondos de la Real Academia de San Fernando, donde actualmente se encuentra expuesto. Ha habido varios artistas que se han barajado como posibles autores de la obra. Los más reconocidos son Antonio de Pereda y Salgado y Francisco Palacios[38], por las afinidades estilísticas con sus producciones pictóricas.

El elemento más representativo de la obra es el ángel, que porta en sus manos una filacteria. Su mirada va dirigida a un caballero de aspecto joven que se encuentra sentado sobre una silla y duerme con la cabeza apoyada sobre su mano izquierda. Frente a él, una mesa cubierta por un mantel se encuentra repleta de objetos de diversos tipos.

Se desconocen obras en el ámbito español que aúnen la representación de un individuo junto a una *vanitas*, lo que relega esta composición a una categoría exclusiva que requiere de un análisis aislado. El sueño en consonancia con la muerte, la vanidad y el desengaño es un tópico muchas veces repetido en la poesía y la literatura del Siglo de Oro español. Como ya hemos mencionado anteriormente, los títulos dados al cuadro entablan relación con obras como *La Vida es Sueño* (1636), del dramaturgo madrileño Calderón de la Barca, que mejor ejemplificó esta reflexión en torno a la vida, la muerte y el sueño. El tema forma parte de la cultura del barroco español[39] y no sorprende su presencia en la obra, a pesar de ser la única de su clase que se conoce hasta la fecha. El monólogo de Segismundo es el que mejor describe esta relación entre los tres conceptos propuestos y al que haremos alusión por las comparaciones establecidas en el pasado por los estudiosos en la denominación de la obra. Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos desarrolla un paralelismo con la obra homónima de Calderón, en la que su protagonista Segismundo y el caballero del cuadro son personajes que entran en contacto con los placeres y las vanidades del mundo y, al comprender el estado en el que se encuentran, sufren un proceso de desengaño[40].

---

[35] Blanc, 1869: 14.

[36] Azcárate Ristori, 1994: 32. En el catálogo de la Exposición conmemorativa del 250 aniversario de la Real Academia de San Fernando se incurre en el mismo error de asociar la *vanitas* mencionada por Palomino que perteneció a la colección del Almirante de Castilla con la que alberga la Academia.

[37] Angulo Íñiguez / Pérez Sánchez, 1983: 164.

[38] Gutiérrez García / Hidalgo Gutiérrez, 2019: 111.

[39] Díaz Padrón, Estella, Tovar, 1981: 78.

[40] Rodríguez G. de Ceballos, 1993: 8.

La relación entre la vida y el sueño va relacionada con el concepto del despertar de la conciencia del hombre y, por consiguiente, el desengaño, que funciona como elemento que induce al hombre a ver aquello que reside más allá de las vanidades terrenales y los estímulos físicos[41]. En sus décimas *A la muerte,* Calderón vuelve a reflexionar sobre el tema del sueño, en este caso combinando el sueño con el olvido causado por las vanidades terrenales:

¡Oh tú, que estás sepultado / en el sueño del olvido: / si para tu bien dormido, / para tu mal desvelado! / Deja el letargo pesado, / despierta un poco y advierte / que no es bien que desa suerte / duerma y haga lo que hace / quien está, desde que nace, / en los brazos de la muerte[42].

En *Las cortes de la muerte*, auto sacramental atribuido a Lope de Vega, el ángel, elemento que aparece representado en el lienzo atribuido a Pereda, se dirige personalmente a la muerte diciendo: "En verdad, señora Muerte, / que andáis muy discreta en eso, / y preguntádselo a Job: / veréis que la vida es sueño, / y tela que el dueño corta, / cuando quiere, por el medio"[43].

El ángel, elemento que se repite en las tres representaciones, es especialmente sugestivo por la relación que entabla a la par con el caballero y el espectador por medio de la filacteria. En ella, la frase *Aeterne Pungit, Cito Volat el occidit* se refiere a la muerte, que "Eternamente hiere, vuela rápido y mata". Harmen Jansz Muller, en su grabado de la *Alegoría de la vida humana* (fig. 4), propone una lectura que podemos aplicar al *Sueño del Caballero*, en el que la mujer dormida está a punto de ser "despertada" por la muerte. El texto que acompaña el grabado: *"Humana Vita, Somnium…"* (La vida humana, un sueño) demuestra que se trata de un tópico que también se desarrolló en los Países Bajos y que llegó a formar parte del repertorio de algunos artistas reconocidos.

Nuestro interés en asociar ambas obras surge de la afinidad entre los elementos que acompañan a la muerte. El arco y la flecha que porta la figura de la muerte en el grabado de Muller, y con los que apunta a la mujer dormida, son idénticos al que aparece en el centro de la filacteria que porta el ángel en el *Sueño del Caballero*. El artista ha ideado una ingeniosa estrategia de aludir indirectamente a la muerte y abstenerse de tener que realizar una representación literal como ha hecho Muller. En ambos casos la flecha apunta al durmiente, lo que refuerza nuestra teoría de que el artista decidió incluir la presencia activa de la muerte por medio de un atributo ligado a su iconografía[44].

---

[41] Sobre los temas de la muerte y el sueño barroco véase Martínez Gil, 2000: 341-343.

[42] https://www.poesiacastellana.es/poema.php?id=A+la+Muerte&poeta=Calder%C3%B3n+de+la+Barca%2C+Pedro (consultado: 13-05-2026).

[43] https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-cortes-de-la-muerte--0/html/fee84108-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html (consultado: 13-05-2026).

[44] La representación de la muerte con un arco y una flecha se desarrolló durante la Edad Media y pervivió en la iconografía del norte de Europa hasta fechas difíciles de precisar. Su presencia va ligada a la iconografía de los *Triunfos de la Muerte*, en los que la muerte es el poder nivelador que equilibra los estamentos sociales. Ejemplos relevantes que presentan esta iconografía los encontramos en grabados



Fig. 4. Harmen Jansz Muller, *Alegoría de la vida humana*, 1598-1602 (RP-P-1991-52), Rijksmuseum, Amsterdam. © Rijksmuseum, Amsterdam (Public Domain).

La iconografía de la muerte arquera ya formaba parte del corpus iconográfico de las danzas de la muerte, lo que nos remite a una tradición que fue mutando lentamente en el contexto barroco hasta simplificarse a sus atributos más elementales.

Si leemos el resto de la cita que aparece bajo el grabado de Muller hallaremos otras relaciones que se entablan con la vida, la muerte, el sueño y el desengaño del hombre: *Humana vita, somnium; cursus ullius, umbra; Foelicitas fumus Quidam* (La vida humana, un sueño; su curso, una sombra; la felicidad, una especie de humo). En el caso español podemos encontrarnos con una descripción similar hecha por Fray Hernando de Zárate en su obra *Discursos de la Paciencia Christiana:*

"[…] Y la razón que da, es la poca constancia de las cosas, que son como un rio que corre, mas ligeras que un humo deshecho, y mas vanas que la sombra"[45].

La caducidad de los bienes terrenales es un tema que será repetido en las obras morales de la época constantemente. Núñez de Andrada, en su *Primera parte del*

como el atribuido a Gerhart Altzenbach, *Esqueleto con arco y flecha*, s. XVII, de la Wellcome Collection, que apunta directamente al espectador con su flecha; el grabado de Hendrik Hondius, *Esqueleto con arco y flechas,* 1626, Rijksmuseum, Amsterdam, o el esqueleto arquero en la Cripta de la Iglesia de la Natividad en Praga, fechado en 1663.

[45] Zárate, 1602: 217.

Vergel de la Escriptura Divina (1600), retoma el tema del sueño en consonancia con la vanidad del hombre: "Es todo como sueño, y assi lo dize el mesmo David después que a tratado muy a la larga de las riquezas, y de los daños que hazen [...] todas las haziendas deste mundo son hazienda de traigos, cosa de sueño: como el que sueña, que cuando despierta, halla, que todo cuanto tenía en esta vida, es nada"[46].

La comparación entre la corta existencia sobre la tierra y la vida eterna en el cielo será uno de los ejes en torno a los que girará el tema del desengaño y la vanidad, aunando bajo su contexto las faltas y vanidades de las que hay que guardarse para no incurrir en el pecado. El fin de todas estas vanaglorias y riquezas en vida será la muerte, que es el despertador del hombre:

> Ea: Dispierta del sueño de tus desseos vanos, y estiente la vista por essas Iglesias, por essos Consejos, por essas Chancillerias, por essas casas, y salas de Cabildo, y al ver tanto solio Pontificio, y Real, tantas sillas de Consejeros [...] O dispertemos Christianos, de nuestro sueño, y pisemos estos desengaños! En que paràra tanta honra: tanto aplauso: tanta grandeza, y estimación? En la Muerte[47].

El caso del *Sueño del Caballero* es extremadamente interesante por la vinculación entre el personaje masculino representado en el cuadro y el propio espectador, posiblemente un miembro de la nobleza o de una clase social acomodada. Sus prendas denotan un estatus elevado: la valona con randas, el jubón y las calzas en oro, plata y negro y el sombrero emplumado de ala ancha conforman un atuendo de un coste considerable. Se desarrolla así un ingenioso juego de reflejos en el que el caballero apelaba directamente al espectador como *alter-ego* o personificación. A su vez, el ángel se dirige tanto al espectador como al caballero, al primero por medio de la filacteria, al segundo con su presencia y la mirada dirigida en su dirección. Esta relación se complementa con la naturaleza muerta situada sobre la mesa frente al caballero, con los objetos repartidos de menor a mayor volumen, creando una sensación de simetría. El nexo de unión es el ángel admonitorio y el arco y la flecha representadas en la filacteria, que se encuentran estratégicamente ubicados en la parte central del lienzo.

Podemos sugerir, teniendo en cuenta los propietarios conocidos de ciertos cuadros de *vanitas*, el vínculo que se lleva a cabo por medio de la personificación del espectador con el personaje dormido por relación de identidad[48].

El sueño, al que Núñez de Andrada asocia explícitamente con la incapacidad del hombre de ver la verdad, aparece vinculado con la vida terrenal. Las riquezas y las vanidades que el hombre cree importantes cambian de valor al "abrir sus ojos" o al despertar del sueño en el que se encuentra sumido por medio de la muerte (tanto

[46] Núñez de Andrada, 1600: 284.

[47] Barzia y Zambrana, 1678: 18-19.

[48] Esta reflexión se asienta sobre las bases que conformaban el antiguo régimen, en el que los estamentos estaban rigurosamente delimitados y el atuendo permitía reconocer el estatus social.

literal como su recuerdo): "Y al tiempo de la muerte abrirá los ojos, el que toda su vida los avia tenido cerrados, [...]: assi el alma abrira los ojos del entendimiento, y se verá desnuda de todo lo de aca, y solamente vestida de fuego y de tormentos"[49].

La interpretación de las *vanitas* llegaba más allá y evocaba conceptos acordes con la doctrina cristiana en los que la figura de Jesucristo era el principal modelo a seguir. La mirada interior va dirigida, como afirma Fray Luis de Granada en su *Libro de la Oración y Meditación*, hacia el alma[50]. Los objetos no son comprendidos exclusivamente en su forma material, sino que aportan un sentido pedagógico con alusiones teológicas que permiten varias lecturas de una sola composición.

HIPÓTESIS EN TORNO A LA RECEPCIÓN POR PARTE DE LA SOCIEDAD DEL SIGLO XVII

El interés por la vista[51], sentido directamente relacionado con la pintura, deja traslucir una inquietud que gira en torno a la recepción del público y su correcta interpretación. Es innegable el impacto que producen las imágenes, en especial las destinadas a conmover el ánimo. En el caso de las *vanitas* producidas en Madrid, nos encontramos con una representación que no forma parte del ámbito público y que no están destinadas a la devoción, lo que las sitúa en un ámbito impreciso de determinar. En las colecciones, los cuadros se encontraban recogidos en un cuarto al que pocos tenían acceso. Como ya hemos mencionado anteriormente, las *vanitas* creadas para provocar el recuerdo del desengaño en el espectador que las poseía requerían de un conocimiento que ayudase a la interpretación y el entendimiento de la composición en su totalidad. La finalidad de esta tipología de obras no es la de ser interpretadas de manera literal, como sucede con los bodegones o los cuadros devocionales, sino de ser descifradas de una manera singular para evocar el sentimiento de desengaño causado por una serie de estrategias compositivas barajadas por el artista.

La principal solución al problema de la representación de elementos ligados a la vanidad radica en el proceso del desengaño que se lleva a cabo en el individuo. Los objetos que aparecen representados en el lienzo ya no evocan el placer de antaño y el individuo los ha vinculado a la vanidad, lo que neutraliza su carácter tentador. Núñez de Andrada, religioso y escritor que produjo una serie de obras de carácter teológico y moral, tematiza el aspecto de la vista y los peligros de entrar en contacto con el pecado en su obra *Primera parte del Vergel de la Escriptura Divina* (1600) de la siguiente manera:

[49] Núñez de Andrada: 1600: 285.
[50] Granada, 1906: 56-57.
[51] Véase Vives-Ferrándiz Sánchez, 2011 y Schulte: 1969: 152-153.

> [...] El hombre es la suma y el epilogo de la vanidad. Toda la vanidad esta cifrada en el hombre. Y en diciendo esto pide a Dios el Propheta con grande instancia, lo saque Dios de esta vida, porque viviendo en ella es imposible dexar de ver vanidad [...] viendo tanta vanidad no saque de lo que viere vanidad, ni deprenda vanidad [...] No prohíbe Dios el ver Mujeres, si no el sacar de la vista vanidad, o deshonestidad [...] No prohíbe Dios el verla, si no el desearla, y así no prohíbe Dios ver vanidad, que eso es imposible [...] pero el sacar de ahí vanidad, y ser causa de vanidad, eso prohíbe Dios [...]"[52].

La justificación de la existencia de estas obras es clara: el propio receptor del mensaje debe tener claros los conceptos que pretende evocar por medio de la representación de los objetos de lujo. Los elementos alusivos a la muerte son un medio de cohesión que completa la composición y le aporta un contenido necesario para un desengaño efectivo. El fin de las obras no es el anhelo y la codicia producida por los objetos representados en ellas, sino la comprensión de que los objetos representan el pecado y ejemplifican la vanidad y, por tanto, son perniciosos para el hombre.

El 'desengaño' ya era un concepto extendido y asentado entre los miembros de la sociedad del siglo XVII. El caballero Diego Duque de Estrada, en su autobiografía titulada *Comentarios del Desengañado de sí mismo*, comenta acerca de las vanidades que deslumbran a los jóvenes que pisan por primera vez la corte: "De catorce años entramos en la corte, edad florida de la juventud, en la cual la primera es gastar y triunfar, lucirse entre caballeros, galantear entre damas [...]"[53]. No es de extrañar que el desengaño en los hombres jóvenes que habrían de ocupar futuras funciones en el estado estuviese motivado desde edades muy tempranas para forjar un carácter temeroso de Dios y reacio a las vanidades mundanas.

Es usual que el proceso de desengaño llegue a fruición en edades avanzadas, cuando el hombre ya ha degustado los placeres mundanos y ha sabido dilucidar lo importante de lo vano. En soledad y ya entrado en la vejez, Diego Duque de Estrada escribió unas reflexiones que concuerdan con el sentimiento de desengaño que hemos analizado hasta ahora:

> Esta es la justicia que manda hacer el Rey de la Gloria, Nuestro Señor, y el tiempo en su nombre, a este hombre engañado por los graves delitos de la soberbia de su sangre de la jactancia de su gala, arreos y compostura de vanagloria, de su limpieza y policía de su cuerpo y curiosidad de ropa blanca, olores y superfluidades exquisitas, galas, invenciones, pinturas, esculturas, recamos, plumajes, bandas, adornos de sus camarines, ejercicios de músicas, bailes y festines [...] ésta es su mayor mortificación y desengaño de la fragilidad humana y lo que se debe esperar de las correspondencias temporales, y que solo Dios es el permanente[54].

[52] Núñez de Andrada, 1600: 108.
[53] Duque de Estrada, 1982: 95.
[54] Duque de Estrada, 1982: 507-508.

Otro personaje que nos atañe por su posesión de la *vanitas* de Viena es el X Almirante de Castilla, Juan Gaspar Enríquez de Cabrera y Sandoval[55]. Su producción poética denota un profundo sentimiento de desengaño dirigido al ámbito cortesano que frecuentaba por su posición. Uno de sus sonetos titulado *A la Corte*, demuestra esta sensación de desencanto, a la que se suman otros aspectos referentes a la corrupción que muy posiblemente observó en su entorno[56] y que se encontraban reflejados en el lienzo que estuvo en su posesión.

Volviendo a la descripción de Diego Duque de Estrada, la iconografía de las *vanitas* concuerda con este despliegue de elementos que el caballero consideró fruto de su engaño durante su juventud. El tema de los sentidos, en especial el de la vista, está relacionado nuevamente con esta idea de corrupción y pecado. Asimismo, y de manera paradójica, también la interpretación de Núñez de Andrada cobra peso al compararla con las experiencias del caballero toledano: "No prohíbe Dios el verla (la vanidad), si no el desearla". La visión del hombre ha cambiado hacia estos deleites terrenales, y esto queda claro en su recepción de ellos. Fray Luis de Granada menciona este cambio de cognición en el hombre por medio de dos tipos de miradas:

> Y si despediste de ti los pestíferos y ponzoñosos deleites, en él hallarás otros más dulces y mas nobles deleites. Y cuando aquí hubieses llegado, verás claramente que todas aquellas cosas que antes te agradaban, no solo no te agradarán, más antes te causarán aborrescimiento y hastio. Porque después que aquella luz celestial ha tocado y esclarecido nuestros ojos, liego nasce otra diversa y nueva faz á todas las cosas [...] Y así lo que poco antes parescia dulce, agora te parescerá amargo; [...] y lo que antes parescía hermoso, agora paresce feo (aunque antes también lo eran, sino que no se conoscia)[57].

El conocimiento al que hemos aludido anteriormente es la base del entendimiento del hombre para una correcta recepción y juicio de los objetos que se encuentran representados en los cuadros de *vanitas.* Esto, en resumen y llevado al ámbito pictórico, se lleva a cabo por el vínculo entre la mirada, el desengaño causado por el entendimiento de la verdadera naturaleza de las cosas[58] y los objetos representados sobre el lienzo.

---

[55] Jordan, 1985: 214.

[56] Citamos el Soneto *A la corte* que pone a disposición Cristina Agüero Carnerero, 2019.

Fui a Babilonia, vi sus confussiones; /medrosa la verdad de los engaños, /naturales los yerros más estraños, /perdida la razón a explicaciones. /Nada estava seguro de opiniones, / la luz cegava de los desengaños, /gozar el día y malograr los años, /el delito era ley en sus passiones. / [...] El poder a lisonjas oprimido. / Templos y adoración a la codicia, / Dios invocado a un tiempo, y ofendido.

[57] De Granada, 1899: 111.

[58] Vives-Ferrándiz Sánchez, 2011: 32-33.

REFLEXIONES FINALES

La vinculación de la pintura de *vanitas* con la cultura del barroco es innegable, especialmente por tratarse de un tipo de cuadros que tuvieron su auge casi exclusivamente durante esta época. Destaca en nuestro análisis, por un lado, la aplicación del conocimiento para la reflexión por medio de la interpretación de los elementos representados, y por el otro, la literatura que se desenvuelve con el término y propone diversas lecturas en torno a las que reflexionan los principales pensadores españoles. La vinculación entre ambos aspectos propicia la comprensión del significado de desengaño por parte del espectador contemporáneo. Asimismo, los objetos y su disposición en el lienzo demuestran un cierto orden que rige las representaciones y que fue reutilizado por el pintor. En cuanto a la recepción, es relevante en este estudio para confirmar que los lienzos fueron realizados para una élite que era conocedora de los conceptos implícitos que ejemplificaban los objetos representados.

BIBLIOGRAFÍA

Agüero Carnero, C. (2019). *Los almirantes de Castilla en el siglo XVII: políticas artísticas y coleccionismo nobiliario en la España de los Austrias*. Madrid: UNED.

Agüero Carnerero, C. (2023). *Los almirantes de Castilla en el siglo XVII: coleccionismo, diplomacia y ocio nobiliario entre las cortes de España e Italia.* Madrid: CSIC.

Angulo Íñiguez, D. / Pérez Sánchez, A. E. (1983). *Pintura Madrileña del segundo tercio del siglo XVII. Pereda, Leonardo, Rizi*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Aterido Fernández, A. (2002). *El bodegón en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Edilupa Ediciones.

Azcárate Ristori, J. M. (com.) (1994). *Obras Maestras de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (exposición conmemorativa del 250 aniversario de su fundación). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Barzia y Zambrana, J. de (1678). *Despertador Christiano de Sermones doctrinales, sobre particulares assumptos…*, tomo segundo. Granada: Imprenta Real de Francisco de Ochoa.

Blanc, C. (1869). *Histoire des peintres de toutes les écoles. Ecole espagnole*. Paris: Jules Renouari.

Carducho, V. (1633). *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, essencia, definición, modos y diferencias*. Madrid: impresso... por Fco. Martínez.

Cherry, P. / Jordan, W. B. (1995). *Spanish Still Life from Velazquez to Goya.* London: National Gallery Publications.

Cherry, P. (1999). *Arte y Naturaleza. El Bodegón Español en el Siglo de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

Covarrubias y Horozco, S. de (1589). *Emblemas morales*. Segouia: impresso por Iuan de la Cuesta.

Díaz Padrón, M. (com). (1981). *El Arte en la Época de Calderón* (exposición diciembre 1981 / enero 1982, Palacio Velázquez del Parque del Retiro, Madrid). Madrid: Ministerio de Cultura.

Duque de Estrada, D. (1982). *Comentarios del Desengañado de sí mismo*. Madrid: Castalia.

Ferrari, E. (1987). *Breve historia de la pintura española, vol. I.* Madrid: Akal.

Granada, F. L. de (1899). *La guía de pecadores en la cual se contiene una larga y copiosa exhortación a la virtud y guarda de los mandamientos divinos*. París: Granier Hermanos.

Granada, F. L. de (1906). *Obras de Fr. Luis de Granada, Tomo II: Libro de la Oración y Meditación*. Madrid: Imprenta de la Viuda e Hija de Gómez Fuentenebro.

González de Andía, F. (2023). *El perfecto desengaño: relato de la abdicación del Emperador Carlos V y de sus últimos días en Yuste*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Gutiérrez García, R. / Hidalgo Gutiérrez, F. J. (2019): "Antonio de Pereda y *El sueño del caballero*: autoría, problemática y singularidades en torno al paradigma de la *vanitas* hispana". En: *ArtyHum: Revista Digital de Artes y Humanidades*, 63, pp. 95-119.

Jordan, W. B. (1985). *Spanish Still Life in the Golden Age: 1600-1650*. Los Ángeles: Perpetua Press.

Lefort, P. (1893). La *Peinture espagnole*. Paris: Librairie d'Éducation nationale Alcide Picard & Kaan.

Martínez-Burgos, García, P. (1999): "La meditación de la muerte en los penitentes de la pintura española del Siglo de Oro: ascetas, melancólicos y místicos". En: *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 12, pp. 149-172.

Martínez Gil, F. (2000). *Muerte y Sociedad en la España de los Austrias*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Miranda y Paz, F. (1663). *El desengañado: philosophia moral*. Toledo: Francisco Caluo.

Nieremberg, J. E. (1675). *De la diferencia entre lo temporal, y eterno. Crisol de desengaños, con la memoria de la eternidad, postrimerias humanas, y principales mysterios diuinos.* Madrid: Imprenta real.

Núñez de Andrada, A. (1600). *Primera parte del Vergel de la Escriptura Divina*. Cordova: Impreso en casa de Andrés Barrera.

Pérez Sánchez, A. E. (1979). *D. Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo*. Madrid: Patronato Nacional de Museos.

Pérez Sánchez, A. E. (com.) (1983). *Pintura española de bodegones y floreros. De 1600 a Goya* (exposición noviembre 1983 / enero 1984. Museo del Prado). Madrid: Ministerio de Cultura.

Pérez Sánchez, A. E. (1998): "Alonso Gutiérrez. Un pintor desconocido, recuperado". En: *Archivo Español de Arte*, LXX, 281, pp. 61-62.

Pimentel Igea, J. (2020). *Fantasmas de la ciencia española*. Madrid: Marcial Pons.

Quevedo Villegas, F. de (1651). *Contra las quatro pestes del mundo, embidia, ingratitud, soberbia, i avaricia, con las quatro fantasmas, desprecio de la muerte, vida, pobreza i enfermedad*. Zaragoça: Herederos de Pedro Lanaja.

Rodríguez de la Flor, F. (1999). *La península Metafísica. Arte, Literatura y Pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Rodríguez G. de Ceballos, A. (1993): "El Sueño de la Vida y el triunfo de la muerte en la iconografía del barroco español". En: *Boletín de Arte,* 13-14, pp. 7-30.

Schulte, H. (1969). *El Desengaño. Wort und Thema in der Spanischen Literatur des Goldenen Zeitalters*. Berlín: Wilhelm Fink Verlag.

Serrano, J. (1653). *Contra la peste del vicio, remedio en el desengaño. Assumptos para todos los evangelios de la Quaresma, i algunos de la Pasqua. Tomo 1. Obra posthuma del mui ilustre, i reverendissimo señor Don F. Iuan Serrano, obispo de Acherno de la Serafica Orden*. Zaragoza: Iván de Ybar.

Soto Caba, V. (2023): "La Naturaleza Muerta en el Siglo XVII". En: *Los Realismos en el Arte Barroco,* ed. Soto Caba, V. / Martínez-Burgo García, P., *et. al.,* Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, pp. 265-331.

Valdivieso González, E. (2002). *Vanidades y Desengaños en la pintura del Siglo de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

Vega, Lope de (1999). *Las cortes de la muerte*. Id. BVMC: 242723. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Vives-Ferrándiz Sánchez, L. (2011). *Vanitas. Retorica Visual de la mirada*. Madrid: Encuentro.

Zárate, H. de (1602). *Discursos de la Paciencia Christiana*, Primera Parte. Madrid: en casa de Ch. Garriz.