



Una *Vanitas* en el legado de Rafael Puyana

UNA VANITAS EN EL LEGADO DE RAFAEL PUYANA

José Vallejo Prieto

*Soberbia presunción sobre que estriba
De tu loca altivez la pompa vana?
Sobre una flor, que nace a la mañana,
Y por la tarde un soplo la derriba?*
Francisco Núñez de Cepeda

A comienzos de 2013 ingresaba en el Archivo Manuel de Falla de Granada el legado, en vida, de una parte de las colecciones del clavecinista colombiano Rafael Puyana. En este legado se incluían todos los fondos musicales, en formato documental, editorial o incluso instrumental y una pequeña colección de grabados, pinturas, tejidos y otras obras singulares. Destaca una pequeña tabla forrada de pergamino y pintada a la témpera que contiene una multitud de elementos alegóricos, entre los que destacan los instrumentos musicales y especialmente un clavecín, motivo por el que quizás Rafael Puyana adquiriera esta pieza. Prácticamente es una Naturaleza Muerta, animada por la presencia de un niño que fabrica pompas de jabón y un pequeño simio que hace lo propio al otro extremo de la obra, como contrapunto formal y simbólico al primero.

La obra, de reducidas dimensiones (360 x 300 mm) refleja un colorista interior en el que en primer término, en el ángulo inferior derecho, acumula sobre el suelo una panoplia de símbolos relativos al poder terrenal; armaduras, coronas, tiaras, b culos, cetros, espadas e, incluso, un dorado cuerno de la abundancia y una jarra volcada desparramando su tesoro. Al lado izquierdo y en penumbra, se sitúan unos jarrones y un busto caído, junto a una paleta de pintor. Sobre este conjunto y graciosamente sentado sobre un mueble, oculto bajo un paño, se sitúa el simio que hace unas pesadas pompas de jabón; tras él y en segundo plano, el conjunto de instrumentos musicales, presidido por el clavecín, partituras, arpa, gaita, violín o viola, cuernos y sacabuches, y confundida entre ellos, una máscara teatral. Enfrentado a todo esto y recostado sobre un trono y una calavera, la imagen del niño haciendo pompas etéreas de jabón junto a un incensario que exhala sus sahumeros. En el último plano de la habitación, dos macetones con arbolillos y una ventana que abre la estancia a un paisaje a lo Poussin, en el que se aprecian dos figuras que inician una fuga. Todo queda cerrado por un pesado cortinaje de tonos verdosos y buena ejecución.

Como vemos, la naturaleza muerta que se nos ofrece es la de un compendio de ornamentos y elementos simbólicos que nos hablan sobre el poder y los placeres mundanos que se complementan con la presencia del cráneo, delatando la obra como una *Vanitas* o, como diría Enrique Valdivieso siguiendo la tradición española, un desenga o¹. *El desengaño del mundo* como calificó Lázaro Díaz del Valle al lienzo de Antonio de Pereda custodiado, hoy día en el Kunsthistorisches Museum de Viena. Desengaño que se desgrana del propio texto del Eclesiastés cuando dice "he observado cuanto sucede bajo el sol y he visto que todo es vanidad y atrapar

vientos”² fortaleciendo la idea del engaño, del reflejo, del humo de la realidad mundana y humana y, sobre todo, recalcando el inicio del propio Eclesiastés “vanidad de vanidades, todo es vanidad ¿Qué provecho saca el hombre de todo por cuanto se afana debajo del sol?”³. Por tanto *Vanitas* y Desengaño van de la mano en la retórica del tema de nuestra obra. Vives-Ferrándiz Sánchez nos dice, por tanto, que la *Vanitas* no habla más que del paso del tiempo y que para ser conscientes de ello solamente hay que mirar; mirar para desengañarse, mirar para alcanzar la verdad eliminando las apariencias y mirar para acomodar la vida al ineludible paso del tiempo⁴.

De este modo, tenemos que forzar nuestra mirada sobre la *Vanitas* que fue propiedad de Rafael Puyana. Debe ser una mirada taxonómica que nos permita identificar los elementos y las agrupaciones que entre ellos se producen, para que nos cuenten cual es el desengaño, descubrir la verdad y asumir el final de nuestra vida.

Para ello tenemos una estupenda guía clasificatoria debida a Ingvar Bergström⁵ en la que identifica tres grupos: Los símbolos de la existencia terrenal, los símbolos de la mortalidad de la vida humana y los símbolos de la resurrección a la vida eterna. El primer grupo, además, se puede subdividir en otros tres campos que se podrían subclasificar como *vita contemplativa*, *vita practica* y *vita voluptuaria*. En el primero estarían los libros, instrumentos científicos, materiales, literatura, ciencia y artes plásticas. El segundo se formaría con las joyas que caracterizan la riqueza y el poder, piezas como coronas, cetros, armas, tiaras, etc. Por último, el tercer subgrupo, sería el de los placeres sensuales como vasijas, pífanos, cartas o instrumentos musicales; como vemos, la práctica totalidad de los elementos que aparecen en nuestra *Vanitas*. Los elementos del poder religioso, militar, político y económico, son todos los que están en el ángulo inferior derecho y representan la *vita practica*. Las vasijas, el busto de escayola y la paleta de la pintura se encuentra dentro de la *vita contemplativa* y los instrumentos musicales con la máscara incluida serían los atributos de la *vita voluptuaria*, es decir de las sensaciones.

Todos estos elementos son comunes en el mundo de la *Vanitas*, pero especialmente abundantes en las naturalezas muertas holandesas, en donde la carga protestante ha ido aligerando la presencia de la muerte, dejándola prácticamente en un emblema caracterizado, en muchas ocasiones, por la calavera de nuestro primer padre, tal y como nos aparece aquí, haciendo de reposo al rollizo cuerpo del niño semidesnudo que hace pompas de jabón recostado sobre ella. Esta idea de la comparación de la existencia con lo efímero de una pompa de jabón y por tanto su asimilación al hombre y su existencia, surge en la antigüedad clásica bajo el concepto de *Homo Bulla* y se puede rastrear en los textos de Luciano y Varrón. De hecho, en el comienzo del *Rerum rusticarum* de Varrón, el autor se dirige a su esposa Fundania lamentándose de los achaques de la edad ya que si el hombre es tan frágil como una burbuja, más lo es un viejo⁶. El éxito de esta metáfora se prolonga durante la Edad Media y llega hasta el siglo XVI en el que Erasmo de Rotterdam lo recoge en sus *Adagia* y de ahí su fortuna iconográfica durante el siglo XVI que, entre varios, nos ha legado un magnífico grabado titulado *Quis evadet?* (¿Quién se salva?) obra de 1594 del artista alemán Hendrick Goltzius, fuente directa de la obra que nos ocupa, en el que además se asocia la imagen del niño hacedor de pompas a la calavera, con lo que une dos corrientes moralistas diferentes: en una el *Homo Bulla* que ya hemos visto y en la otra la del *putto* con la calavera, más moderna y de origen italiano. Con lo cual, la fugacidad de la vida entronca con la visión del Eros y Thanatos o,

lo que es lo mismo, el contraste entre el amorcillo, como generador de vida, y la muerte, personificada en la calavera de Adán. Llegados a este punto, es interesante recuperar los siguientes versos de Baudelaire:

*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.*⁷

Por otra parte, y situado junto a los instrumentos musicales, se puede ver una gran esfera cristalina situada sobre un trípode, cual si de un globo terráqueo se tratara. Y no es la primera vez que esa metáfora se ha usado como símbolo de la fragilidad de la vida terrestre a punto de quebrarse en cualquier instante⁸.

Al otro lado de la obra, sentado sobre un tejido oscuro, un simio hace pompas de jabón a imitación del *putto*, solo que éstas, lejos de flotar, caen pesadamente buscando el suelo. El simio es también un elemento habitual en las *Vanitas* holandesas y se asimila con un estadio inferior del ser humano, envilecido y atento nada más que a las pasiones mundanas, especialmente la lujuria. Es por tanto normal que sus pompas no puedan flotar en el éter, sino que se precipiten en el abismo de lo material⁹.

Solamente nos quedan dos elementos por analizar de la obra, los maceteros con sus arbolitos, posible referencia al *Hortus idealis* o *Locus amoenus* y, por tanto, referencia a la esperanza del Paraíso y a la vida más allá de la muerte; algo que podría verse afianzado por la ventana que se abre en el muro del fondo. Ventana o cuadro en el que un amable paisaje, con árboles y ruinas de un castillo, deja entre medias un camino por el que discurren dos personajes, un adulto y un niño, que caminan hacia el fondo de la escena, prácticamente un tránsito guiado de una nueva alma que deja las ruinas del castillo, homologadas como ruinas de la vida, en pos de un horizonte feliz en la nueva vida. Este recurso es también habitual en la pintura del siglo XVII y XVIII y lo podemos encontrar en obras como la *Vanitas* de Antonio de Pereda de la Galería Uffizi de Florencia o *La vanidad de la vida* de Jan Brueghel del Palacio de Liria¹⁰.

Nos encontramos, por tanto, ante una obra de amplio colorido y factura amable que la sitúa en el siglo XVIII, pero en la que su tema es de pleno siglo XVII, tanto del horizonte católico como del protestante, si bien es verdad que se decanta hacia la tradición flamenca del bodegón como *Vanitas*, alejándose de la tradición española en la que suele existir una personificación del caballero o del *memento mori* más allá de la calavera. Además, el tema central del niño haciendo pompas de jabón tuvo un éxito especial en el ámbito holandés e, incluso, a través de pintores franceses como Chardin, se popularizó en Francia hasta el punto de que Charles Baudelaire, en varias ocasiones, aludiera en su obra al niño hacedor de pompas¹¹, renovándose así en el siglo XIX la tradición de la *Vanitas* mediante la poesía.

¹ VALDIVIESO, E. *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico. Madrid, 2002

² Ecl. 1,14

³ Ecl. 1,3

⁴ VIVES FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis. *Vanitas, retórica visual de la mirada*. Págs 33 y 34. Ediciones Encuentro, 2011.

⁵ BERGSTRÖM, I. *Dutch still-life painting in the seventeenth century*. Londres y Nueva York, 1956. Pág. 154.

⁶ VIVES FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis. Cuerpos de aire: retórica visual de la vanidad en *Revista Goya*, nº 342, págs. 44 y ss. Madrid, 2013.

⁷ BIALOSTOCKI, Jan. Arte y Vanitas en *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Págs 185-226. Barcelona, Barral Editores, 1973

⁸ VALDIVIESO, E. *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*. Pág. 50 Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico. Madrid, 2002

⁹ Para los significados del simio, véase TERVANENT, G. *Atributos y símbolos en el arte profano*.

Diccionario de un lenguaje perdido. Ediciones del Serbal. Barcelona, 2002. Págs- 371-375.

¹⁰ AZANZA LÓPEZ, José Javier. Tradición alegórico-emblemática de la raqueta del jeu de paume como objeto de Vanitas, en *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga*, nº 32-33, pág, 35. MÁLAGA, 2011-2012. Tanto en uno u otro cuadro el artista recurre a la utilización retórica del cuadro dentro del cuadro para marcar el triunfo de Cristo redentor. En el caso de Brueghel la ninfa de la vanidad es asistida por dos amorcillos, uno hace le pompas de jabón mientras el otro muestra el cuadro de Cristo al espectador como recordatorio de la única verdad.

¹¹ ANTOÑANZAS MEJÍA, Fernando. *Artistas y juguetes*. Memoria para optar al Grado de Doctor por la Universidad Complutense de Madrid. Pág. 21. UCM, 2005.



Anónimo. Vanitas (S. XVIII)
Legado Rafael Puyana en la Fundación Manuel de Falla



Hendrick Goltzius. Quis Evadet? (1594)



Jan Brueghel el joven. La vanidad de la vida humana (S. XVII)
Palacio de Liria (Madrid)