

Vanitas y memento mori **en *El árbol de la vida*, de** **Ignacio de Ríos (1653):** modelos plásticos, organología e iconografía musical¹

Recibido: 30/04/2025 | Revisado: 24/02/2026 | Aceptado: 25/03/2026
DOI: 10.17230/co-herencia.23.44.8317

Virginia Sánchez Rodríguez*
virginia.sanchez@uclm.es

Resumen Algunas obras de arte acogen la presencia de instrumentos musicales que, además de aportar un valor organológico, conforman un relato simbólico en su lectura junto al resto de los elementos representados, también en aquellos vestigios vinculados a la muerte como temática. De acuerdo con esta realidad, se presenta un estudio de la pintura *El árbol de la vida*, de Ignacio de Ríos (1612-1661), albergada en la catedral de Segovia (España), desde la organología y la iconografía musical. Para desarrollar esta investigación artística y musical, se aborda una metodología cualitativa basada en el acceso a fuentes primarias—obras pictóricas y tratados musicales de la época— y en la revisión bibliográfica de fuentes secundarias. El trabajo demuestra que, en ciertas obras plásticas, los instrumentos musicales aportan un valor simbólico en relación con la vanidad de los placeres, siendo parte de la dicotomía humana entre el *carpe diem* y la búsqueda de la vida eterna.

Palabras clave:

Iconografía musical, organología, pintura española del Siglo de Oro, Ignacio de Ríos, pintura alegórica, *vanitas*, muerte.

* Profesora Titular de la Universidad de Castilla-La Mancha e investigadora del Centro de Investigación y Documentación Musical (CIDoM)-Unidad Asociada al CSIC, España. ORCID: 0000-0001-8071-2937

¹ Este trabajo es resultado del Proyecto de Investigación Regional “Territorios de Thánatos: la muerte y su expresión musical en Castilla-La Mancha durante la Edad Moderna (siglos XVII-XVIII). Visiones interdisciplinares desde la literatura y el cine, ediciones críticas y transferencia de un patrimonio inédito” (SBPLY/23/180225/000046), financiado por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha (España).

Vanitas and Memento Mori in The Tree of Life, by Ignacio de Ries (1653): Visual Models, Organology, and Musical Iconography

Abstract Certain artworks incorporate musical instruments that, beyond their inherent organological value, construct a symbolic narrative when interpreted alongside other depicted elements, particularly in themes related to death. Considering this fact, this article examines the painting *The Tree of Life* (1653) by Ignacio de Ries (1612-1661), housed in the Cathedral of Segovia (Spain), from the perspectives of organology and musical iconography. To conduct this interdisciplinary research, a qualitative methodology was employed, based on the analysis of primary sources—including period paintings and musical treatises—and a bibliographic review of secondary literature. The results demonstrate that, in specific visual works, musical instruments and sound representations provide symbolic value regarding the vanity of earthly pleasures, functioning as a core element of the human dichotomy between *carpe diem* and the pursuit of eternal life.

Keywords:

Musical iconography, organology, Spanish painting in the Golden Age, Ignacio de Ries, allegorical painting, *vanitas*, death.

Aún en pleno siglo XXI, la muerte continúa siendo un tema tabú en Europa ya que, por tradición, se la ha asociado al dolor y a lo desconocido, lo que suscita sufrimiento y miedo en muchas personas. Ahora bien, la muerte también es y ha sido una cuestión recurrente para los artistas, que han buscado representarla y reflexionar sobre ella, brindando, de este modo, un contexto para abordarla desde diferentes perspectivas. Si volvemos la vista atrás y nos situamos en la Edad Moderna como contexto cronológico, debemos subrayar la existencia de numerosas propuestas plásticas que abordan la fugacidad de la vida.

De acuerdo con su profusión e interés temático, los antecedentes académicos que profundizan en el valor de la representación iconográfica de la muerte en la pintura española del Barroco son asimismo fecundos (Fernández, 2015, pp. 758-771; Hinojosa, 2010; Monterroso, 2011; Rodríguez, 1992-1993, pp. 7-30; Serrano, 2013, pp. 101-109; Villaverde, 2008, pp. 235-262; Ziegler, 2010, pp. 24-29). También merecen una mención algunos de los relevantes trabajos que profundizan en la esencia de la pintura de *vanitas* en el ámbito español (Andrés, 2015,

pp. 419-432; Martínez-Burgos, 1999, pp. 149-172; Núñez, 2014, pp. 49-66; Peralta, 2020, pp. 52-70; Seguí, 2021, pp. 7-23; Valdivieso, 2002; Vives-Ferrándiz, 2010).

Ahora bien, resultan menos cuantiosas las investigaciones que, en este marco, tienen en consideración el valor de las alusiones musicales dentro del relato fúnebre, pese a la intrínseca relación entre la música y los ritos funerarios en la España de los siglos XVI, XVII y XVIII (Bejarano, 2013, pp. 249-282) y a los nutridos trabajos centrados en la iconografía musical² (Bordas, 1994, pp. 9-56; Bordas y Rodríguez, 2012; Bordas *et al.*, 2021, pp. 7-13; González, 2013; Palmer, 2016; Tenorio, 2016, pp. 214-229).

Atendiendo a esta realidad, el presente trabajo propone un acercamiento a la iconografía musical a través del estudio de un caso del ámbito pictórico, demostrando que, en ocasiones, la presencia de instrumentos musicales en algunas representaciones plásticas vinculadas a la muerte puede hacer alusión a la vanidad de los placeres llegado el final de la vida. En particular, se recoge una profundización artística y musical de la pintura *El árbol de la vida*, de Ignacio de Ríos (1612-1661), albergada en la catedral de Segovia (España), atendiendo, en especial, al valor organológico y alegórico de los elementos musicales representados.

Para ello, se ha desarrollado una metodología cualitativa basada en la revisión bibliográfica y en el estudio artístico desde la iconografía e iconología. En particular, se han revisado fuentes secundarias formadas por antecedentes académicos relativos a las representaciones funerarias en la pintura española de los siglos XVII y XVIII, al pintor referenciado y al valor de la iconografía musical. Sin embargo, el núcleo lo ocupan las fuentes primarias, formadas por obras pictóricas que serán oportunamente mencionadas, con especial atención a la obra de Ríos. En última instancia, esta aportación demuestra cómo la inserción de elementos sonoros y musicales en algunas obras pictóricas subraya la vanidad de los placeres, una vez llegado el fin de la vida.

² La iconografía musical es la “rama de la historia de la música dedicada al análisis y a la interpretación del contenido musical en las obras de arte” (Brown, 1980, p. 11).

***El árbol de la vida*, de Ignacio de Ríes: un acercamiento artístico y simbólico**

La catedral de Segovia (imagen 1), conocida como “la Dama de las Catedrales”, es una obra maestra del estilo gótico español. Construida entre 1525 y 1768, se erige en la Plaza Mayor de la ciudad, destacándose por su gran altura y elegancia. En cuanto al exterior, uno de los aspectos más distintivos de su fachada principal es la imponente torre de 88 metros. En su interior, resalta su retablo mayor, los magníficos vitrales y varias capillas con exquisitas manifestaciones pictóricas y escultóricas. En particular, en este trabajo nos situaremos en la capilla de la Concepción, ubicada a los pies del templo, junto a la puerta del Perdón.

Imagen 1. *Catedral de Segovia (España)*



Fuente: Dominio público.

En 1645, esta capilla fue comprada en patronato perpetuo a Pedro Fernández de Miñano y Contreras (1605-1693), Caballero de la Orden de Santiago; un espacio que, con el paso del tiempo, pensó en utilizar como su propio enterramiento. Entre las pinturas que decoran sus paredes, la capilla de la Concepción alberga un óleo, de grandes

dimensiones, que apela a la reflexión sobre la fugacidad de la vida. Se trata de *El árbol de la vida*, una obra gestada en 1653 por el pintor Ignacio de Ríos. El espacio, que está cubierto de murales y lienzos, acoge también otras obras del mismo autor, dando como resultado un programa iconográfico basado en los Libros Sagrados: además de esta referencia al árbol de la vida, en los muros se incorporan pinturas que recrean el bautismo de Cristo y la conversión de san Pablo, entre otros, una temática apropiada de acuerdo con el destino funerario de la capilla (Anguix, 2001).

Conviene mencionar que, en una mirada global, la capilla integra un completo discurso vinculado a la Contrarreforma y a su visión trágica del final de la vida:

Esta imagen terrible de la muerte fue potenciada por la ideología contrarreformista y más exactamente por el pensamiento jesuítico y sus seguidores, que creían que la imagen de la muerte –como base de meditación– era el más eficaz antídoto contra la vanidad del hombre (Pradillo, 1995, p. 127).

Imagen 2. Ignacio de Ríos: *El árbol de la vida* (1653), *catedral de Segovia*



Fuente: Dominio público.

En cuanto al autor de la obra que nos ocupa, se cree que Ignacio de Ríos pudo haber nacido en la ciudad de Sevilla y, probablemente, recibió las primeras lecciones de pintura de su padre, un artista de orígenes flamencos³ llamado Matheo de Ríos (Navarrete, 2001). Su formación se produjo bajo el magisterio de Francisco de Zurbarán (1598-1664) y trabajó como oficial de su taller entre 1635 y 1645 (Navarrete, 2001).

En lo que respecta a su estilo, la obra objeto de nuestro estudio (imagen 2) está adscrita al Barroco español. Conviene mencionar que, en el Barroco, las manifestaciones pictóricas fueron las obras artísticas más encargadas por la Iglesia, frente a las esculturas, debido a razones espaciales, económicas y, principalmente, catequéticas. Porque, desde el origen del cristianismo, las imágenes resultaron fundamentales pues actuaban como la “Biblia de los pobres”. Francisco Pacheco (1564-1644), en su tratado *El arte de la pintura* (1990 [1649]), manteniendo su mentalidad en esa tradición medieval, subrayó que la pintura tiene una finalidad religiosa para adoctrinar a los fieles, un empleo del que los propios artistas eran conscientes.

Desde el punto de vista técnico, la obra está ejecutada de manera refinada, con detalles minuciosos en la representación verista de los elementos naturales y de las figuras, lo que indica una meticulosa observación de la naturaleza en esa utilización de la pintura como mimesis, pero también un uso simbólico de esta. En lo que respecta a la textura, visiblemente rica y cargada de detalles, destaca su pincelada precisa, pero también merece una distinción el *sfumato*, propio del Manierismo, patente en los paisajes de la parte inferior.

Plasmado en unas medidas de 290 x 250 cm, el lienzo llama la atención por su composición vertical, contando con un árbol como eje central. De entrada, en una lectura conjunta de todas las pinturas de Ríos desarrolladas para el conjunto iconográfico de esta capilla catedralicia, este puede hacer referencia al Árbol de la Vida del Génesis (2: 8-9) e incluso al Árbol de la Cruz en el que Cristo redimió a la humanidad. Sin embargo, más allá de esa posible mirada inicial, de acuerdo con los elementos integrados y la disposición espacial, el valor

³ “[E]l probable origen flamenco o alemán de su línea paterna, habría de remontarse como mínimo a la generación anterior, concretamente a su padre, del que no conocemos por ahora más datos que su nombre y apellidos” (Pleguezuelo, 1990, p. 208).

del árbol presenta una gran riqueza semántica que podría entroncar con una lectura cristológica,⁴ aunque con especial énfasis en las vanidades del mundo.

Como se puede constatar, el árbol es el elemento central, que enfrenta, en forma simétrica, dos planos verticales, cada uno de ellos con una figura principal: en el lateral izquierdo, aparece un esqueleto que representa a la muerte⁵ y que está acompañado por la personificación del diablo; a la derecha, se representa a Jesucristo, que alude a la vida eterna y nos llama a ella con el repicar de una campana. A este respecto, el árbol puede ser visto como la representación de la vida humana en una composición estructurada en dos niveles simbólicos, contemplados desde el plano horizontal.

En una mirada ascendente, en el primer nivel, dispuesto en la parte inferior y de mayor tamaño, se encuentran el tronco y las figuras. El tronco encarna la existencia, referida a la esperanza de vida terrena, y hace referencia a lo metafísico. A ambos lados del tronco se evoca la propia dualidad de la vida mediante las figuras, que representan a la muerte –personificada en el esqueleto–, al mal –evocado en el demonio de pequeño tamaño– y a Jesucristo –representado mediante la figura humana vestida con una túnica–. El esqueleto sostiene una guadaña, con la que el tronco ha empezado a ser cortado, lo que simboliza que la muerte nos acecha y está lista para segar la vida en cualquier momento, convirtiéndose en una clara referencia al *memento mori* barroco: “Recuerda que morirás”.

En el lateral izquierdo inferior, junto al esqueleto, aparece una figura diabólica, de tamaño reducido, que tira de una cuerda sujeta al

⁴ En el Apocalipsis (22:2), el Árbol de la Vida –situado a ambos lados del río de agua de vida en la Nueva Jerusalén y productor de doce frutos– simboliza la restauración total, la vida eterna y la presencia divina que elimina la maldición y el dolor, pudiendo interpretarse como la propia redención de Cristo, fuente de vida eterna, promesa de sanidad y fruto continuo para la humanidad. Para una profundización sobre la plural visión del Árbol de la Vida a través de distintas referencias recogidas en los Evangelios, véase: Zurita (2025, pp. 1122-1168).

⁵ La personificación de la muerte a través del esqueleto es una aportación medieval que contó con una rápida representación en las artes plásticas: “A finales de la Edad Media comenzó a utilizarse la representación más convincente de la muerte, el esqueleto, dejando a un lado las antiguas representaciones en forma de bella mujer vestida por gasas vaporosas, con la única finalidad de persuadir a los cristianos ante la vanidad de las cosas terrenas” (Pradillo, 1995, pp. 126-127).

árbol. El diablo encarna la tentación y la malicia del pecado, que empuja a la humanidad hacia la condena. Su posición es casi imperceptible, lo que sugiere que la acción del diablo puede ser sutil e indirecta, llevando al alma al desastre sin que esta apenas sea consciente de ello. En lo que respecta a la representación de Jesucristo, su cabeza está rodeada por un discreto halo celestial que denota su santidad y la túnica que viste ha sido dispuesta en el color púrpura, asociado con la realeza y con el sufrimiento, recordando así su Pasión y sacrificio en la cruz para la salvación del mundo. En su mano derecha porta un martillo, con mango de madera y cabeza metálica, dirigido hacia una campana, en forma de copa invertida, para hacerla sonar. La campana funciona como una advertencia espiritual: Cristo llama a los pecadores a abandonar sus caminos antes de que sea demasiado tarde.

El segundo nivel, en el plano superior, lo ocupa la copa del árbol y representa el mundo de los placeres y de las distracciones terrenales. Como se puede ver, se desarrolla una escena festiva con numerosas figuras entregadas a la comida, a la diversión y a la música, que Zamarrón Yuste considera una “escena de danza macabra” (2016, p. 59). Los personajes aparecen bien vestidos, con gestos alegres y relajados, alrededor de una mesa con viandas que podría interpretarse como la mesa de los pecados capitales (Priego, 2018). En total, se integran catorce seres humanos, en distintas posiciones: mientras algunas personas miran hacia el espectador en actitud de pose, en busca de atención, otras se dejan embriagar por la pasión física dedicando actitudes cariñosas y, por último, otros tantos, igualmente hombres y mujeres, tañen instrumentos musicales.

En una mirada global, podemos advertir la representación de los placeres mundanos y efímeros de la vida, un plano terreno en el que las personas están despreocupadas, ignorando su destino final, justamente representado en el nivel inferior. A este respecto, conviene subrayar que los personajes del nivel superior, terrenal, no parecen darse cuenta de lo que ocurre debajo, en el plano metafísico, lo que refuerza la idea de que el pecado ciega al alma, alejándola de la vida eterna.

Ahora bien, en este contexto, podemos preguntarnos lo siguiente: ¿la temática y la disposición de elementos, desde el punto de vista estructural y simbólico, resultan novedosas? Y, en caso de que no

sea así, ¿en qué modelos pudo inspirarse Ignacio de Ríes para esta composición?

Modelos iconográficos susceptibles de inspiración para Ignacio de Ríes

El tipo representado por Ignacio de Ríes en el cuadro objeto de estudio albergado en la catedral de Segovia no responde a la creatividad artística del pintor, sino que bebe de varios antecedentes plásticos.⁶ Ya en el siglo XVI, Hans Holbein (1497-1543), en “El abad” –de la serie de grabados en madera titulada *La danza de la muerte*, realizada entre 1523 y 1525, y albergada en el Kunstmuseum de Basilea–, introdujo el tronco de un árbol como símbolo de la vida, acompañado de un esqueleto como representación de la muerte.

En esta escena (imagen 3), el árbol –que no aparece en el centro, sino en un lateral– alude, de nuevo, a la existencia, a la que el abad se apega, pese a que su tiempo se agota, a tenor del reloj de arena que reposa en las ramas. Por su parte, el esqueleto –ataviado con la mitra y el báculo, símbolos de la autoridad, dignidad y misión pastoral del obispo en la Iglesia católica– arrastra al personaje, pese a su condición. Porque, como Holbein lo demuestra en una mirada global a las cuarenta y una tablas que conforman el conjunto, la muerte acecha a toda la población.

⁶ Para una revisión sobre el árbol de la vida a través del arte de diferentes épocas, véase: Cafferata (2022, pp. 27-48).

Imagen 3. Hans Holbein: “El abad”, La danza de la muerte (1523-1525)



Fuente: Das Kunstmuseum Basel.

Una disposición aún más parecida a la de Ríes se observa en *La muerte y la dama* (c. 1717-1730), del pintor holandés Lucas van Leyden (1494-1533). En esta obra (imagen 4) –que se popularizó tiempo después, en el siglo XIX, gracias al grabado realizado por Charles Amand-Durand (1831-1905)– se observa el tronco del árbol como eje central de la escena, en la que la muerte –representada por el esqueleto– se enmarca en el lateral izquierdo, mientras sujeta a la mujer –de un *status* elevado, a tenor de sus ropajes– integrada en el lateral derecho. El esqueleto le muestra a la dama un reloj de arena, como un evidente recuerdo de la fugacidad de la vida y la inevitabilidad de la muerte, también para las personas de su posición social.

Imagen 4. *Lucas van Leyden: La muerte con un reloj de arena persiguiendo a una dama noble (c. 1717-1730)*



Fuente: KCM Galleries, <https://n9.cl/bma3w>

No obstante, más allá de las coincidencias globales en los elementos estructurales con estos vestigios, Ignacio de Ríes, para la gestación de *El árbol de la vida*, pudo conocer e inspirarse directamente en un grabado (imagen 5) del artista flamenco Hieronymus Wierix (1553-1619), realizado a partir de una pintura de Hendrik van Balen (1575-1632). En la estampa original, aparece un mayor número de figuras que en el cuadro albergado en la catedral de Segovia. Si bien Jesucristo y el esqueleto se mantienen con una ubicación y estilo similares, en el grabado de Wierix también aparece la Virgen María, en el lateral derecho, arrodillada al lado de Jesucristo, intercediendo por la vida de un hombre —que sería un pecador—, que se encuentra situado, de rodillas, en el centro de la composición, justo delante del tronco.

En el lateral izquierdo, si bien hay dos personajes –al igual que en la pintura de Ríes–, el diablo no aparece en un lugar discreto, en menor tamaño, sino que, en el grabado, Satanás presenta el mismo tamaño que el esqueleto, equiparando la muerte y el pecado. Una inscripción inferior remata el sentido alegórico de la representación pictórica, subrayando la intercesión mariana: “Si ahora me llega la muerte, me tragaré el abismo. Que la Virgen retrase la mano del juez que ya está extendida”.

Imagen 5. Hieronymus Wierix, a partir de pintura de Hendrik Van Balen:
Estampa (anterior a 1619)



Fuente: ©The Trustees of the British Museum.

Sí parece una novedad, sin embargo, el plano terrenal de *El árbol de la vida* de Ríes a través de una escena representada en la copa del árbol, ausente en los modelos expuestos. De entrada, podríamos

pensar que la ubicación de un banquete festivo en la parte superior, con un elevado número de personajes errantes, significa una licencia original creativa del artista respecto de los antecedentes plásticos previos y una llamada de atención adicional hacia el peligro de las vanidades (imagen 6). Sin embargo, de nuevo, el pintor demuestra ser un gran conocedor de los modelos iconográficos que circulaban en el país y en la Europa del momento.

Imagen 6. Ignacio de Ríos: *El árbol de la vida* (1653), *detalle superior*



Fuente: Fotografía de Virginia Sánchez Rodríguez.

Porque, ya en la Edad Media, hubo algunas estampas medievales en las que los pecados, o los propios pecadores, eran colocados en la copa del árbol, con una disposición similar a la plasmada por Ríos. A diferencia del contexto de *El árbol de la vida* albergado en la catedral de Segovia, en algunas xilografías medievales —como la que se presenta a continuación sobre el *Pecado original* (imagen 7)—, el árbol está ubicado en el Jardín del Edén, flanqueado por Adán y Eva, y la parte superior no solo está repleta de frutos, sino también de personajes en actitudes poco decorosas, símbolos de los distintos pecados capitales.

Imagen 7. Anónimo, Pecado original (s. xv)



Fuente: Dominio público

La representación de los pecados en la copa del árbol procedente de la Edad Media no solo atrajo la atención de Ignacio de Ríes, sino que, a lo largo del Siglo de Oro, también se puede localizar en otros vestigios. Un modelo similar se observa en la pintura alegórica *El árbol de la vida* (imagen 8), albergada en la iglesia de san Roque de Arahál, en la provincia de Sevilla. De nuevo, se mantiene la misma disposición que en los vestigios anteriores en lo que respecta al tronco –flanqueado por Cristo, junto a la campana, y por la muerte–, pero también se incluye la representación de los pecados en la copa como frutos (González, 2002, p. 311) en una configuración global más rica que los

ejemplos mencionados, pues se recogen otras escenas adicionales y alegorías alrededor del árbol –que es el núcleo–, en un programa más complejo que, en esta ocasión, no será objeto de estudio.⁷

Imagen 8. Anónimo: El árbol de la vida (siglo XVII), iglesia de san Roque de Arahal (Sevilla)



Fuente: Dominio público.

Ahora bien, respecto a los modelos en los que Ignacio de Ríes podría haberse inspirado para la configuración de la copa del árbol, e independiente de la inserción de la misma idea en otras pinturas del Siglo de Oro, una novedad, sin embargo, tiene que ver con las inscripciones que aparecen a ambos lados de la escena festiva. En el lateral izquierdo del cuadro objeto de nuestro estudio, correspondiente con el plano que representa a la muerte, la inscripción superior dicta lo siguiente: “MIRA QUE TE AS DE MORIR/ MIRA QUE NO SABES CUANDO”. Por el contrario, la parte derecha, que representa a la vida eterna y en la que Jesucristo actúa como intermediario de Dios, acoge el siguiente texto: “MIRA QUE TE MIRA DIOS/ MIRA QUE TE ESTA MIRANDO”. Estos emblemas reflejan la dicotomía en la que se encuentra el ser humano, entre el *carpe diem* ante la llegada de la muerte y el temor de comportarse bien porque Dios es conocedor de nuestros actos.

⁷ Para una profundización, véase: González (2002, pp. 303-316).

Ambos textos, que subrayan el *memento mori*, están, a su vez, relacionados con un objeto que aparece representado en el plano inferior, metafísico, y al que hemos hecho referencia antes: la campana. Jesucristo, al hacer sonar ese objeto mediante la intervención del martillo con cabeza metálica, nos advierte del peligro de las tentaciones. Ahora bien, debemos tener en cuenta que el sonido de la campana es suave, en especial si nos encontramos inmersos en un festín como el escenificado en el plano terrenal de la parte superior del árbol, más ruidoso aún si tenemos en cuenta la interpretación de música procedente de los instrumentos musicales representados. Estos elementos sí resultan novedosos en comparación con los modelos presentados hasta el momento, pues, previamente, no se habían introducido referencias a la música, aquí adscrita al banquete ilustrado en la copa y alusiva a la vanidad.

La inserción de instrumentos musicales en la pintura española del Siglo de Oro: valor organológico y simbólico

La presencia de instrumentos en la pintura española del Siglo de Oro es una constante en obras sacras y moralistas. En específico, resulta muy frecuente la incorporación de referencias musicales en escenas marianas y en representaciones de éxtasis de santos, aportando un valor organológico y simbólico. En cuanto al modo de su inserción, el medio más repetido tiene que ver con la presencia de ángeles músicos que tañen algunos de los instrumentos propios de la moda del momento, convirtiéndose estas fuentes plásticas en un vestigio que habla de las características constructivas del momento y, en ocasiones, de un posible valor iconográfico al ofrecer una lectura metafórica de ellos (Guzmán, 2016, pp. 101-122; Palacios, 2025a, 32-58; 2025b, pp. 197-207; Pérez, 2006; Perpiñá, 2011, pp. 397-411; 2017; Romero, 2017, pp. 44-51).

Un ejemplo paradigmático de esta manera de integrar elementos musicales a través de ángeles tañedores se observa en *San Francisco confortado por un ángel* (imagen 9), un óleo sobre lienzo de Francisco Ribalta (1565-1628) pintado en torno a 1620 para el Convento de los

Capuchinos de la Sangre de Cristo en Alboraya (Valencia), hoy albergado en el Museo del Prado, en Madrid. En un estilo naturalista, san Francisco, en éxtasis, parece sentirse reconfortado con la música procedente del ángel músico que aparece en el lateral izquierdo. Si bien se aprecian detalles organológicos de la parte frontal del laúd –como el elevado número de cuerdas, la presencia de trastes, un clavijero ligeramente doblado y la profusa decoración–, el principal valor responde al sentido simbólico de la música, pues el santo, representado en un éxtasis místico, se ve confortado por la melodía, de acuerdo con la teoría de los afectos y la capacidad terapéutica de la disciplina.

Imagen 9. *Francisco Ribalta*, San Francisco confortado por un ángel (c. 1620)



Fuente: ©Museo Nacional del Prado.

Aproximándonos más al tipo de inserción musical en el cuadro de Ignacio de Ríos que nos ocupa, también es habitual la presencia de instrumentos en la pintura de *vanitas*, subgénero del bodegón o naturaleza muerta en el que se representan objetos simbólicos que hacen referencia a la fugacidad de la vida, la inevitabilidad de la muerte y

la vanidad de los placeres. Si bien es habitual la representación de calaveras como símbolo funerario –relojes de arena que representan el paso del tiempo, flores marchitas como alusión a la fugacidad de la belleza y de la vida, y joyas u objetos lujosos para mostrar la transitoriedad de la riqueza material–, la incorporación de instrumentos musicales o partituras también es frecuente, aludiendo a la vanidad de las artes y los placeres sensuales, todo ello como una lección moral.

Así se puede constatar en la *Vanitas* (imagen 10) de Andrés Deleito (siglo XVII)⁸ custodiada en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid. Como parte de los instrumentos representados, se distingue una guitarra barroca –de la que se observa el mástil, el clavijero y una parte de la caja de resonancia, un tanto oculta por la presencia, en primer término, de una calavera y un libro– y un violín –con un tratamiento correcto, representado de forma verista–.

Imagen 10. Andrés Deleito, *Vanitas* (siglo XVII)



Fuente: Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Ahora bien, la obra de arte objeto de nuestro estudio procedente de la catedral de Segovia no responde, con exactitud, a ninguno de estos modelos de representación musical, aunque el valor de los instrumentos contenidos en *El árbol de la vida* de Ríes puede ser considerada, de acuerdo con su carácter edificante, una alegoría moral con un sig-

⁸ Documentado en Segovia y Madrid, entre 1656 y 1663 (B. B. A., s. f.).

nificado cercano al de las *vanitas* (Pérez, 2010, p. 206). Como hemos avanzado, en la copa del árbol observamos una escena festiva donde un grupo de personajes disfruta de un banquete en medio de entretenimientos y de música, claramente identificable mediante instrumentos (véase, de nuevo, imagen 6). Conviene mencionar que algunos personajes podrían estar cantando, a tenor de la posición de sus bocas y de la habitual presencia de los instrumentos como sustento de las voces.

No obstante, si bien podría estar interpretándose una composición vocal con acompañamiento instrumental, en este trabajo no profundizaremos en ello dado que nuestro propósito consiste en demostrar el valor de las artes plásticas para el estudio organológico e iconográfico de vestigios pictóricos asociados, temáticamente, a la muerte, como es el caso.⁹

De entrada, podemos afirmar que la música es un elemento clave en *El árbol de la vida* de Ignacio de Ríos debido a que representa el lugar de esta disciplina desde una perspectiva social y verista al hacer referencia a su presencia en las actividades cotidianas. A este respecto, no solo se tiene constancia de la existencia de música en fiestas o banquetes por las fuentes literarias de carácter descriptivo, o por fuentes plásticas como la que nos ocupa, sino que, en el Barroco, fue frecuente el desarrollo de un género musical nacido, expresamente, para sonar en estos festines gastronómicos. Se trata de la “*Tafelmusik*”. Si bien no tenemos constancia de obras compuestas, expresamente, para banquetes en el ámbito español, no cabe duda de la presencia de un acompañamiento musical en estos eventos, en especial en círculos de poder.

Además de su valor social, los elementos musicales integrados en *El árbol de la vida*, representados en la escena festiva de la parte superior del árbol, reflejan un valor organológico que nos permite acercarnos a algunos de los instrumentos de moda en el siglo XVII y a sus principales características constructivas. En total, se observan cinco instrumentos portados por personajes vestidos según la moda del momento. En todos los casos, la posición del instrumento respecto de los ejecutantes resulta verista. En cuanto al plano, cuatro de los

⁹ Para una profundización sobre la posible interpretación de melodías populares de carácter tradicional en esta pintura, véase: Sánchez (2025).

instrumentos aparecen de frente, lo que permite que obtengamos una valiosa información organológica.

En primer lugar, en el lateral superior izquierdo, una mujer vestida con jubón rojo porta un aro de sonajas. Se trata de un instrumento de percusión, en concreto un idiófono, cuyo sonido se produce por la vibración de las láminas metálicas. Este instrumento, similar a la pandereta con la principal diferencia de ausencia de parche, resulta frecuente en el contexto de la música profana de carácter popular y consta de un sencillo aro metálico provisto de quince sonajas dobles insertas, por su parte central, al aro. El instrumento está portado por la mano derecha de la intérprete, mientras la mano izquierda, como señala Zamarrón (2016, p. 61), no está en posición de golpearlo, por lo que pensamos que el sonido procedería de la agitación del mismo, haciendo vibrar las sonajas. De todos los instrumentos que aparecen representados, y que serán comentados a continuación, este es el que más subraya el carácter festivo dado su empleo en el contexto popular, lo que contrarresta con el carácter religioso del plano inferior.

Justo al lado de esta figura, otra fémina tañe un instrumento de cuerda pulsada. A pesar de que aparece representado de frente, el clavijero se encuentra oculto por las plumas del sombrero de un personaje ubicado delante y tampoco es posible ver la boca y la roseta, por lo que esta parte no contribuye a identificar si se trata de una vihuela o de una guitarra barroca. Conviene tener en cuenta que, en la España de esta cronología, la guitarra fue sustituyendo a la vihuela y que, a partir de 1600, tuvo éxito con su modelo de cinco órdenes. El abandono de la vihuela y la guitarra renacentista en favor de la guitarra barroca fue progresivo. Se tiene constancia de que la guitarra barroca ya gozaba de gran visibilidad a lo largo del siglo xvii (Vera, 2016, pp. 9-49), contexto de la pintura objeto de nuestro estudio, lo que se subraya no solo mediante fuentes literarias y pictóricas, sino también en tratados y composiciones expresamente nacidas para este instrumento¹⁰.

¹⁰ Destaca, en ese sentido, la contribución de Gaspar Sanz (1640-1710) y su *Instrucción de música sobre la guitarra española y métodos de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza* (1697). Para una profundización sobre su figura, véase, entre otros, Carreras (1988); Zaldívar (1999). También, en una cronología posterior, véase la labor de Santiago de Murcia (1673-1739) y su *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* (1714 [1980]). Para un acercamiento en torno a Santiago de Murcia, véase Vera (2006, pp. 35-50; 2015, pp. 31-48).

Esta visibilidad musical podría hacernos pensar que el instrumento representado en el cuadro podría ser una guitarra barroca, empleada con frecuencia como instrumento acompañante (Hill, 2008, p. 285). Sin embargo, Zamarrón (2016, p. 61) lo identifica como una vihuela por las doce cuerdas representadas. Dadas las coincidencias constructivas entre la guitarra barroca y la vihuela, ante la ausencia de más detalles disponibles –como el clavijero y la roseta– y de acuerdo con el detallismo de las cuerdas, en este trabajo nos sumamos a la mencionada hipótesis de Zamarrón de que podría tratarse de una vihuela, considerando su presencia –frente a una guitarra– como un signo de arcaísmo.

Otro instrumento representado en *El árbol de la vida* es el laúd, sostenido en el lateral derecho de la pintura por parte de un personaje masculino que se encuentra de pie. Tal como se observa, el laúd es tañido directamente con los dedos, lo que permite mayor flexibilidad en la ejecución y lo que tiene que ver con el hecho de que el uso del plectro decayó a finales del siglo xv (Sánchez, 2014, p. 111). En cuanto a su forma de representación, el hecho de que aparezca ubicado de frente permite apreciar su parte frontal, pudiendo observar detalles organológicos como la caja de resonancia grande y ovalada y el clavijero, ligeramente curvado. El laúd fue un instrumento muy utilizado en la música renacentista y barroca para acompañar danzas y canciones profanas, por lo que su inserción refuerza el carácter festivo de la escena.

A pesar de que la guitarra barroca también llegó a sustituir, paulatinamente, al laúd, no sorprende encontrar este instrumento en la pintura española del siglo xvii (Palmer, 2016) debido a su alta consideración social, también en el resto de Europa. Eso explicaría, además, la eclosión de composiciones para laúd durante la Edad Moderna, sirviendo como campo experimental en torno a la teoría musical. En ese sentido, y a pesar de que este puede ser considerado un signo de arcaísmo (Sánchez, 2024, p. 704) en comparación con la guitarra, su presencia en una pintura española se justifica con la tradición del instrumento en ese contexto geográfico.

En el extremo derecho, junto al laúd, una mujer toca una arpa barroca ibérica o arpa de dos órdenes propia del Barroco español,¹¹ también representada en otros cuadros de la época, como *La presentación de Cristo en el templo* (primera mitad del siglo XVII), de Diego Valentín Díaz (1586-1660) (imagen 11). En España, el arpa de dos órdenes fue un instrumento masivamente empleado en la música, desde su invención en 1580, debido a su utilización para la interpretación del bajo continuo, tanto en los corrales de comedias como en el ámbito eclesiástico. Porque, desde el Renacimiento, en las catedrales españolas se utilizaba como acompañamiento de la polifonía ya que todos los maestros de capilla sabían tañerla.¹²

Imagen 11. *Diego Valentín Díaz, La presentación de Cristo en el templo*
(primera mitad del siglo XVII)



Fuente: Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

¹¹ Para una profundización sobre las características constructivas, véase Bordas (1987, pp. 148-163); Calvo-Manzano (1992); Devaere (1992, pp. 59-67).

¹² Como parte de los tratados de referencia del instrumento, véase la *Declaración de instrumentos musicales* (1549) de Juan Bermudo (1510-1565). Igualmente interesante resulta la obra de Bartolomeo Giovenardi (1600-1668), tanto su *Tratado de la música* (1634) como *Nueva ciencia, demostración y ejecución de la perfecta teórica y método de la suspensión armónica* (1653) (cfr. una edición crítica de la labor tratadística de Giovenardi en Sanhuesa, 2009). Una mención merece también el *Compendio numeroso de zifras armonicas, con theorica, y practica, para harpa de una orden, de dos ordenes, y de organo* (1704), de Diego Fernández de Huete (1657-1722).

El instrumento representado por Ignacio de Ríes cuenta con una gran caja de resonancia en la que se ubican dieciséis cuerdas y en la que destaca su remate con volutas. Ahora bien, más allá de las apropiadas características constructivas representadas en el cuadro, y a pesar de la existencia de tratados y publicaciones sobre el instrumento, conviene mencionar que el arpa resultaba ya un instrumento en desuso de la Edad Moderna. En parte, esa escasa presencia en la práctica se debía al hecho de que la mayoría de la música instrumental solista escrita iba dirigida, específicamente, al laúd, a la vihuela o a los instrumentos de teclado. Además, las publicaciones instrumentales anteriores a la invención del arpa cromática de dos órdenes no incluían obras específicas para el instrumento, pues los títulos solían indicar su interpretación por parte de *tecla, harpa o vihuela*, de forma genérica, por lo que su inserción en pinturas como la que nos ocupa se puede comprender más de acuerdo con su valor social y su prestigio social que con su lugar en la vida musical del momento.

Finalmente, se observa un quinto instrumento tañido por un personaje que aparece en primer término, en el centro, vestido con atuendo de color negro, pero que está representado de espaldas, lo que dificulta su identificación. Se puede constatar que es un instrumento de cuerda pulsada, por su ubicación respecto del ejecutante, y se distingue que el clavijero está ligeramente curvado hacia atrás. De acuerdo con los rasgos que se observan, podría tratarse de un segundo laúd, por lo que su sentido social entronca con lo expuesto previamente respecto de este instrumento y su habitual presencia.

Conviene mencionar que Ríes no fue el único artista que abogó por la integración de referencias musicales para aludir a los pecados, pues se observa esa misma asociación en varios testimonios cercanos, geográfica y cronológicamente. Véase *El árbol de nuestra vida*, un óleo sobre lienzo anónimo del siglo XVII conservado en el Museo Franciscano de Pastrana, Guadalajara. En esta pintura, se mantiene una configuración similar con Jesucristo tocando la campana ante el acecho de la muerte –igualmente evocada por un esqueleto que está segando el tronco del árbol central–, mientras los pecados capitales son representados como personajes en torno a una mesa con viandas en la copa del árbol (Pradillo, 1995, pp. 123-138) –al igual que se plantea

en el cuadro de la catedral de Segovia protagonista de este trabajo—. También se apuesta por la integración de instrumentos como parte del festín celebrado en la copa, alusivo a los placeres, al representar a un personaje femenino, en el lateral derecho, tocando un arpa.

Esa misma disposición se observa en *El árbol de la vida* (Imagen 12), un óleo sobre lienzo anónimo del siglo XVII procedente del antiguo convento de Lauras de Valladolid. La disposición en niveles se mantiene casi exacta respecto al cuadro de la catedral de Segovia y al testimonio de Pastrana que acaba de ser mencionado, así como la inserción de referencias musicales como parte de los pecados de la copa del árbol mediante una arpista, en el cuadrante derecho.

Imagen 12. Anónimo: *El árbol de la vida* (siglo XVII), antiguo convento de Lauras de Valladolid



Fuente: Fichero Iconográfico de la Fundación Universitaria Española “Seminario de Arte e Iconografía Marqués de Lozoya”.

Sin embargo, la manifestación pictórica de Ríes protagonista de este texto resulta excepcional en lo que respecta a su aportación musical, tanto por el elevado número de instrumentos como por el detallismo y el buen estado de conservación, lo que contribuye a conocer los rasgos de los instrumentos musicales del siglo XVII integrados, más aún en comparación con los vestigios expuestos. Ahora bien, tal como estamos demostrando, los instrumentos musicales de *El árbol de la vida* también destacan por el valor alegórico de las referencias musicales en un cuadro moralizante. Así, más allá de sus certeras características constructivas, los instrumentos no son elementos decorativos, sino que tienen un fuerte significado dentro de la narrativa religiosa del cuadro.

Desde esa perspectiva, la música puede ser comprendida como un símbolo de distracción y vanidad, pues, en el Barroco, la música festiva simboliza, a menudo, la despreocupación por la vida espiritual. Esa idea queda subrayada con la actitud de los personajes de la parte superior que disfrutan del banquete en medio de la algarabía y de la música, ajenos a la presencia de la muerte en la parte inferior. En la teología cristiana, este tipo de escenas pueden interpretarse como advertencias sobre los peligros de vivir solo para los placeres terrenales, placeres representados aquí con los instrumentos musicales descritos.

A este respecto, los instrumentos musicales subrayan el contraste existente entre el nivel terrenal y el nivel metafísico: mientras los personajes de la parte superior celebran con música y comida, la muerte y el juicio final acechan en la parte inferior de la pintura. Esta dicotomía refuerza el mensaje moralista del cuadro: la vida es efímera y la muerte es inevitable. A este respecto, otro elemento sonoro recuerda este mensaje: la campana tocada por Jesucristo junto al tronco enfatiza este recordatorio de la brevedad de los placeres mundanos, deleites ilustrados, de manera directa, por la música. Por tanto, la relación de la obra de Ríes con la tradición de las *vanitas* es evidente, pues recuerda la fugacidad de la vida, la inevitabilidad de la muerte y el peligro de los entretenimientos efímeros y la alegría pasajera, aquí representados con los instrumentos musicales.

Conclusión

Como se ha expuesto, *El árbol de la vida*, de Ignacio de Ríes, albergado en la catedral de Segovia, en España, representa la esencia del Barroco, época en la que se fusionan lo espiritual y lo material, lo efímero y lo eterno, por medio de una simbología compleja de carácter moralizante. Junto a su buena factura técnica, destaca el valor alegórico del cuadro que, a través de una estructura simétrica de niveles verticales y horizontales, funciona como una *vanitas*. El nivel inferior, de mayor tamaño y correspondiente a un plano metafísico, presenta el enfrentamiento de la muerte y el pecado frente a Jesucristo, que aparece en la parte derecha tocando la campana. Este instrumento alude a la urgente llamada divina a la conversión mediante un mensaje cristológico: solamente a través del Hijo de Dios se puede alcanzar la salvación. Por su parte, el nivel superior, de menor tamaño y correspondiente a un plano terrenal, alude al *carpe diem* y a los placeres mundanos que rodean al ser humano, entre los que se encuentra la música, gran protagonista del festín representado.

Aunque Ignacio de Ríes se inspira en grabados y pinturas previas para esta estructura, y a pesar de que algunos de esos tipos también aparecen en otras pinturas de la época del ámbito hispano, conviene mencionar la introducción de novedades referidas al doble lema y, en especial, a la inserción de un buen número de instrumentos musicales en la copa del árbol para aludir a las vanidades. Como se ha demostrado, los instrumentos aparecen representados de manera realista con gran pericia técnica por parte del autor. Dado el detallismo y la adecuación organológica, es posible que el pintor tuviera modelos al natural de algunos de los instrumentos representados –un aro de sonajas, dos laúdes, una vihuela y un arpa de dos órdenes–, algunos de ellos un tanto en desuso, desde la perspectiva social, en la cronología de la pintura.

Sin embargo, más allá del verismo de su representación, los instrumentos en *El árbol de la vida* cumplen un papel fundamental en la narrativa moralista del cuadro, pues no solo refuerzan la atmósfera festiva superior, sino que contrastan con la sombría realidad de la parte inferior, evocando una lectura metafórica: la música simboliza la distracción de los placeres mundanos y del pecado, en oposición a la llamada a la reflexión sobre la muerte y la salvación del plano inferior.

Así, esta alegoría sobre la vida, el pecado y la salvación nos recuerda que el tiempo es corto y que cada persona debe decidir si escucha la advertencia de Cristo –ilustrada con la campana–, única vía para la salvación, o si continúa atrapada en los placeres del mundo –representados por los instrumentos–. Por tanto, *El árbol de la vida* puede ser visto como una exhortación moralizante sobre el drama humano, el arrepentimiento y la esperanza, así como un modelo alegórico que anima a la renuncia de los pecados como preparación ante la inevitable llegada de la muerte.

Agradecimientos

Este trabajo integra parte de los resultados del *Proyecto de Investigación Regional “Territorios de Thánatos: La muerte y su expresión musical en Castilla-La Mancha durante la Edad Moderna (siglos XVII-XVIII). Visiones interdisciplinares desde la literatura y el cine, ediciones críticas y transferencia de un patrimonio inédito”* SBPLY/23/180225/000046, financiado por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha (España) 

Referencias

- Andrés Palos, E. (2015). La cultura de lo macabro en el Barroco español: la *vanitas* de la Seo de Zaragoza y la personificación de la muerte a través de la pintura del Siglo de Oro. En A. Castán Chocarro y C. Lomba Serrano (Eds.), *Eros y Thánatos. Reflexiones sobre el gusto III* (pp. 419-432). Diputación Provincial de Zaragoza. <https://n9.cl/r5xjls>.
- Anguix Vilches, L. (2001). *Alegoría del árbol de la vida*. Universitat de València. <https://www.uv.es/mahiques/ArbRies.htm>.
- B. B. A. (s. f.). *Deleito*, Andrés. Enciclopedia. Museo del Prado. <https://n9.cl/fuf5l>.
- Bejarano Pellicer, C. (2013). El paisaje sonoro fúnebre en España en la Edad Moderna: el caso de Sevilla. *Ohm: Obradoiro de Historia Moderna*, (22), 249-282. <https://doi.org/10.15304/ohm.22.1010>.
- Bermudo, J. (1549). *Declaración de instrumentos musicales*. Juan de León.

- Bordas Ibáñez, C. y Rodríguez López, I. (Eds.) (2012). *IMAGENesMUSICA: recursos para la catalogación y estudio de fuentes de iconografía musical en España y Portugal: Proyecto Iconografía Musical UCM y CESEM/NIM, Universidade Nova de Lisboa*. Asociación Española de Documentación Musical. <https://www.imagenesmusica.es/recursos/>.
- Bordas Ibáñez, C., Piquer Sanclemente, T. y Rodríguez López, I. (2021). Iconografía musical: la cultura visual de la música. En C. Bordas Ibáñez, R. Piquer Sanclemente e I. Rodríguez López (Eds.), *Imagenesmusica. Iconografía musical en la actualidad: nuevas perspectivas y retos* (pp. 7-13). Sociedad Española de Musicología.
- Bordas Ibáñez, C. (1994). Bibliografía sobre iconografía musical. *AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 1(1), 9-56.
- Bordas Ibáñez, C. (1987). The Double Harp in Spain from the 16th to the 18th Centuries. *Early Music*, 15(2), 148-163. <https://doi.org/10.1093/earlyj/XV.2.148>.
- Brown, H. M. (1980). Iconography of music. En S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (pp. 11-189). Macmillan.
- Cafferata, M. S. (2022). El árbol de la vida: Reflexiones sobre algunas obras de arte cristianas. En R. O. Díez (Comp.), *Reflexiones medievales, cuestiones contemporáneas* (pp. 27-48). Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires. <https://n9.cl/x4y17>.
- Calvo-Manzano, M. R. (1992). *El arpa en el Barroco español*. Alpuerto.
- Carreras López, J. J. (1988). *Gaspar Sanz y su Instrucción de la música sobre la guitarra española*. Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.
- Devaere, H. (1992). An Organological Study of Baroque Double Harps in Spain and Italy. *Zur Baugeschichte der Harfe* (pp. 59-67). Harz.
- Fernández de Huete, D. (1704). *Compendio numeroso de zifras armonicas, con theorica, y practica, para harpa de una orden, de dos ordenes, y de organo*. Imprenta de Musica. <https://n9.cl/srvzcz>.
- Fernández Muñoz, P. M. (2015). La derrota de la muerte: la imagen de la muerte en la iconografía barroca del triunfo de la Santa Cruz. En M. A. Rodríguez Miranda (Coord.), *Nuevas perspectivas sobre el Barroco andaluz. Arte, tradición, ornato y símbolo* (pp. 758-771). Asociación para la Investigación de la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural "Hurtado Izquierdo". <https://n9.cl/nes09>.

- Giovenardi, B. (1634). *Tratado de la música*. [s. e.].
- Giovenardi, B. (1653). *Nueva ciencia, demostración y ejecución de la perfecta teórica y método de la suspensión armónica*. [s. e.].
- Gómez Martín, D. (2015). *Iconografía de la muerte en el arte moderno occidental* [Trabajo de Grado]. Universidad de La Laguna. <https://n9.cl/lqj70>.
- González Caraballo, J. (2002). Iconografía del árbol de la vida en Sevilla: el cuadro de la iglesia de san Roque de El Arahal. En A. P. Bernat Vistarini, J. T. Cull (Coords.), *Los días del Alción. Emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro* (pp. 303-316). Universidad de las Islas Baleares, Servicio de Publicaciones. <https://n9.cl/s2ruu>.
- González Castrejón, S. (2013). *The Musical Iconography of Power in Seventeenth-Century Spain and Her Territories*. Pickering & Chatto Publishers.
- Guzmán Bravo, J. A. (2016). Proporciones, alegorías, ángeles músicos y ejecución históricamente informada en los órganos gemelos de la catedral metropolitana de México. *Anuario Musical*, (71), 101-122. <https://n9.cl/a4fnv>.
- Hill, J. W. (2008). *La música barroca* (A. Giráldez Hayes, Trad.). Akal.
- Hinojosa García, P. (2010). *Simbolismo, religiosidad y ritual barroco. La muerte en Teruel en el siglo XVII* [Tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza]. ZAGUAN Repositorio Institucional de Documentos. <https://n9.cl/hyvtu>.
- 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. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, (12), 149-172. <https://doi.org/10.5944/etfvii.12.1999.2333>.
- Monterroso Montero, J. M. (2011). *El espejo de la muerte y el arte del buen morir*. Análisis iconográfico a partir de la edición comentada por Carlos Bundeto en 1700. *Liño*, 15(15), 57-71. <https://n9.cl/6ljnj>.
- Murcia, S. de (1714 [1980]). *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*. Éditions Chanterelle.
- Navarrete Prieto, B. (2001). *Ignacio de Ríes*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

- Núñez Florencio, R. (2014). La muerte y lo macabro en la cultura española. *Dendra Médica. Revista de Humanidades*, 13(1), 49-66. <https://n9.cl/n980bz>.
- Pacheco, F. (1990 [1649]). *El arte de la pintura* [B. Bassegoda i Hugas, Ed.]. Cátedra.
- Palacios Sanz, J. I. (2025a). Imágenes sonoras del pasado. Iconografía musical en la catedral de E Burgo de Osma (Soria). *Atrio. Revista de Historia del Arte*, (31), 32-58. <https://doi.org/10.46661/atRIO.10376>.
- Palacios Sanz, J. I. (2025b). Tipos iconográficos de ángeles músicos en la catedral de El Burgo de Osma. *Quiroga: Revista de Patrimonio Iberoamericano*, (24), 196-207. <https://doi.org/10.30827/quiroga.v0i24.0016>.
- Palmer González, M. S. (2016). *El laúd en la pintura española del Barroco* [Tesis Doctoral, Universitat de València]. Repositorio Institucional RODERIC. <https://n9.cl/2uqdy>.
- Peralta Rodríguez, V. A. (2020). La pintura del *vanitas* y su incidencia en los escritos del Barroco español. *Ímpetu*, (5), 52-70. <https://n9.cl/zmf85>.
- Pérez García, C. (2006). *Los ángeles músicos de la Catedral de Valencia*. Generalitat Valenciana.
- Pérez Sánchez, A. E. (2010). *Pintura barroca en España, 1600-1750*. Cátedra.
- Perpiñá García, C. (2011). Los ángeles músicos. Estudio de los tipos iconográficos de la narración evangélica. *Anales de Historia del Arte*, 21(Extra), 397-411. https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2011.37471.
- Perpiñá García, C. (2017). *Los ángeles músicos: estudio iconográfico* [Tesis Doctoral, Universitat de València]. <https://n9.cl/gmok9>.
- Pleguezuelo Hernández, A. (1990). Nuevos datos biográficos sobre el pintor Ignacio de Ríos. *Archivo Hispalense. Revista Histórica, Literaria y Artística*, LXXIII(222), 207-212. <https://n9.cl/6ipw5>.
- Pradillo y Esteban, P. J. (1995). El árbol de nuestra vida. Apuntes de iconografía, *Indagación: Revista de Historia y Arte*, (1), 123-138. <https://n9.cl/dfkt9>.
- Priego Sánchez, M. (2018). *El árbol de la vida. Estudio iconográfico del esqueleto en el siglo XVII*. Asociación Española de Pintores y Escultores. <https://n9.cl/uk6sx>.

- Rodríguez G. de Ceballos, A. (1992-1993). El sueño de la vida y el triunfo de la muerte en la iconografía del barroco español. *Boletín de Arte*, (13-14), 7-30. <https://doi.org/10.24310/BoLArte.1993.vi13-14.14971>.
- Romero Dorado, A. (2017). Un nuevo Pedro de Campaña: los “Ángeles músicos” del Museo del Prado. *Boletín del Museo del Prado*, 35(53), 44-51. <https://n9.cl/cxer2>.
- Sánchez Rodríguez, V. (2014). Trazos y acordes: una aproximación a la iconografía musical en la pintura española del Siglo de Oro. *ArtyHum: Revista Digital de Artes y Humanidades*, (1), 106-120. <https://n9.cl/u4lmm>.
- Sánchez Rodríguez, V. (2024). El episodio de san Francisco reconfortado por un ángel músico la reiteración de un modelo iconográfico del siglo xvii. En J. J. Pastor Comín, P. Capdepón Verdú y F. M. López Gómez (Coords.), *Música, literatura y poder en la España moderna* (pp. 691-710). Dykinson.
- Sánchez Rodríguez, V. (2025). Vanidad y muerte a través de las referencias musicales en la pintura española del siglo xvii. En J. L. De la Fuente Charfolé y V. Sánchez Rodríguez (Eds.), *Visiones interdisciplinares de la muerte y su expresión musical y artística en tierras de Castilla durante la Edad Moderna* (pp. 185-209). Tirant Lo Blanch.
- Sanhuesa Fonseca, M. (2009). *El doctor Bartolomeo Giovenardi (ca. 1600-1668): teórico musical entre Italia y España*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Sanz, G. (1697). *Instrucción de música sobre la guitarra española y métodos de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza*. Herederos de Diego Dormer. <https://hdl.handle.net/10481/86789>.
- Seguí Balaguer, M. (2021). El emblema musical de la *vanitas* en el tratado instrumental de Luis Venegas de Henestrosa (1557). *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, (13), 7-23. <https://doi.org/10.7203/imago.13.21911>.
- Serrano Monferrer, A. (2013). Imagen e iconografía en las exequias del príncipe Baltasar Carlos en Zaragoza en 1646, *Imago: Revista de Emblemática y Cultura Visual*, (5), 101-109. <https://n9.cl/g02gj>.
- Tenorio González, M. P. (2016). Ángeles músicos en la pintura mural. *El Artista: Revista de Investigaciones en Música y Artes Plásticas*, (13), 214-229. <https://n9.cl/ln1kq>.

- Valdivieso González, E. (2002). *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Vera, A. (2006). Una nueva fuente para la música del siglo XVIII: el manuscrito *Cifras Selectas de Guitarra* de Santiago de Murcia (1722). *Resonancias*, 10(18), 35-50. <https://n9.cl/59yra9>.
- Vera, A. (2015). Intertextualidad en la música para guitarra del siglo XVIII: citas, paráfrasis y alusiones en la obra de Santiago de Murcia. *Acta Musicologica*, 87(1), 31-48. <https://www.jstor.org/stable/26350007>.
- Vera, A. (2016). La música entre escritura y oralidad: la guitarra barroca, el guitarrón chileno y el canto a lo divino. *Revista Musical Chilena*, 70(225), 9-49. <https://n9.cl/1qlbb>.
- Villaverde Solar, M. D. (2008). La representación de la muerte durante el siglo XVI. *Cuadernos de estudios gallegos*, 55(121), 235-262. <https://doi.org/10.3989/ceg.2008.v55.i121.45>.
- Vives-Ferrándiz Sánchez, L. (2010). *Las imágenes de Vanitas en el barroco hispano* [Tesis Doctoral, Universitat de València]. <https://n9.cl/sxc23>.
- Zaldívar Gracia, Á. (1999). *Gaspar Sanz, el músico de Calanda*. Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.
- Zamarrón Yuste, P. (2016). *Iconografía musical en la Catedral de Segovia*. Cabildo Catedralicio de la Catedral de Segovia, Ayuntamiento de Segovia.
- Ziegler Delgado, M. N. (2010). Meditación sobre la muerte en la pintura barroca. *Cuadernos Unimetanos*, (22), 24-29. <https://n9.cl/0h9zlt>.
- Zurita Córdova, O. (2025). El árbol de la vida: Un estudio comparativo entre Ezequiel 47:12 y Apocalipsis 22:2 en el contexto apocalíptico. *SAGA. Revista Científica Multidisciplinar*, 2(3), 1122-1168. <https://doi.org/10.63415/saga.v2i3.242>.