El Atlas anatómico de Crisóstomo Martínez como ejemplo de vanitas

María José López Terrada
Felipe Jerez Moliner

El Atlas anatómico de Crisóstomo Martínez no es solamente la obra principal de uno de los mejores grabadores valencianos del siglo XVII sino también una de las contribuciones científicas más importantes del movimiento «novator» que supuso la ruptura con el saber tradicional y sus principios. Pero, además, en la línea del pensamiento jesuita del momento, esta obra ofrece una rica visión simbólica de la muerte como el antídoto más eficaz contra la vanidad del mundo.

Crisóstomo Martínez nació en Valencia en 1638 y murió en Flandes en 1694. Hasta los cuarenta años de edad desplegó una notable actividad como grabador e incluso como pintor, siguiendo la demanda del consumo local: retratos y estampas religiosas, portadas de libros o de tesis doctorales, etc. Como retratista destacan las efigies de Juan de Ribera, de Diego Sorrib, Melchor Fuster y su autorretrato. Es también el autor de los grabados que contiene el folleto de Tomás Güelfa sobre el proyecto de un muelle de piedra para el puerto de Valencia (1688) y de una estampa mitológica, Diana y Endimión, tema poco frecuente en la España de su tiempo.

Pero su fama se cimentó en el célebre Atlas anatómico, que inició hacia 1680 y que no llegó a terminar. Para su realización y edición en 1685 las autoridades de la ciudad de Valencia y los catedráticos de su universidad solicitaron permiso al rey Carlos II para concederle una importante ayuda económica. Martínez marchó a París dos años después, consagrándose allí a terminar el trabajo iniciado en Valencia, po-


2 Gareago, A., Historia del grabado en España, Madrid, Cátedra, 1979, p. 205. Están identificados como suyos quince grabados en metal y algunos en marfil, aparte de unos pocos dibujos y cuadros que sabemos que pintó y que en su casi totalidad han desaparecido. Estas obras se describen en la obra de Vives Ciscar, J., Bosquejo biográfico del pintor y grabador valenciano Crisóstomo Martínez Sorlí, Valencia, 1891.
niéndose en relación con el anatomista Giudich Joseph du Verney y con el ambiente científico de la Academia de las Ciencias, entonces el más avanzado de París.

Su estancia en la capital francesa no fue fácil a causa de la gola que padecía y de las dificultades que le produjo la guerra entre Francia y los componentes de la Liga de Augsburgo, de la que España formaba parte. En 1690 tuvo que abandonar París al ser acusado de espias. No se dispone de ninguna información directa de lo que sucedió luego. Un contemporáneo y compatriota suyo, el padre José Rodríguez, afirmó que murió en Flandes en 1694.

Esta obra contiene representaciones macroscópicas de la mayor parte de los huesos y músculos del organismo humano que constituyen una aportación de excepcional importancia en la historia de la iconografía anatómica en España. Por su calidad artística y rigurosidad científica y sobre todo por su completa originalidad, sus láminas anatómicas son superiores a las ilustraciones españolas de mayor importancia del siglo XVI: la Historia de la composita del cuerpo humano (1556), de Juan Valverde de Amusco, y De Varia Cenemaracion para la escoltura y arquitectura (1585), de Juan de Arfe. También están muy por encima de los grabados de Matías de Irala para la Anatomia completa del hombre (1728), de Martín Martínez y, en general, de las ilustraciones de los libros anatómicos publicados en España durante el siglo XVII. Pero la parte más nueva e importante de su obra fue, sin embargo, la dedicada a investigar la fina estructura ósea por distintos medios y principalmente con el microscopio. Cristóstomo Martínez pertenece, con pleno derecho, a la primera generación de microscopistas europeos junto a sus coetáneos Marcello Malpighi, Antoni van Leeuwenhoek y Robert Hooke, «uno limitándose a un interés ocasional por el nuevo medio de observación sino llegando a ser un investigador con hábito de trabajo y dominio de la técnica».

Cristóstomo Martínez aspiró a situarse a la vanguardia de la investigación morfológica de su tiempo y la única lámina anatómica que publicó en los médicos y cirujanos y, fundamentalmente, en pintores, escultores, bordadores y, en general, a todas las personas cultas y que sientan la curiosidad de conocer exactamente la estructura del cuerpo humano.

Esta lámina estaba dedicada al estudio de las proporciones en tres figuras humanas desnudas y un esqueleto infantil. Fue editada en París en 1689, siendo reimprimida más tarde en Frankfurt y Leipzig. Su obra debió alcanzar gran prestigio en el París de la época porque medio siglo más tarde, en 1740, se publicó en esta ciudad una reedición de la misma lámina acompañada esta vez de otra de tamaño parecido, la lámina XVII. El resto de su producción quedó inédito.

Los dos grabados y sus explicaciones fueron muy estimados en la enseñanza de la anatomía para los artistas. La Real Academia de la Pintura de París adquirió las planchas y en 1780 publicó una impresión de ambos grabados y de los folletos que las acompañaban.

En el Archivo Histórico Municipal de Valencia se conservan los restantes dieciocho aguafuertes con retoque de buril originales de Cristóstomo Martínez, siete manuscritos suyos que contienen la explicación de seis de ellos y un texto titulado Generalidades acerca de los huesos.

De todas las láminas que aparecen en su Atlas hemos partido de la XVII (fig. I) porque la descripción que el propio autor hace de ella es una base firme para su lectura iconográfica.

La lámina, que realizó con toda certeza en París y mide 61,6×56 cm, representa en su parte superior doce esqueletos principales dispuestos en distintas actitudes, y en la inferior diferentes huesos enteros o cortados longitudinalmente, junto a varios esquemas y algunas ampliaciones microscópicas y un cráneo infantil visto al trasluz.

En la parte superior de la lámina (fig. 2) cada esqueleto presenta un elemento característico de las representaciones de las vanidades humanas, como, por ejemplo, el reloj, la vela, la flor o el humo. Su análisis permite afirmar que nos encontramos ante una «anatomia moralizada», término acuñado por Chastel para designar las representaciones de esqueletos que conjugan la precisión científica de la verdad anatómica con los atributos tradicionales evocadores del tiempo que pasa y de la fragilidad de la vida.

El mismo autor ha destacado la importancia de las láminas anatómicas para explicar el auge de las representaciones de esqueletos en el arte funerario del Barroco: las imágenes anatómicas, cráneos, esqueletos, fragmentos de órganos... están regularmente tratados en las obras científicas, que son, ante todo, colecciones de planchas grabadas, en función de la idea de la muerte. Su difusión tuvo la suerte de ser una especie de condición preliminar en el resurgimiento del arte macabro en las pompas fúnebres y en las tumbas.

Este tipo de estampas anatómicas inspiraron expresamente a las pinturas de vanitas. Según Lambotte los tratados de anatomía fueron las primeras obras en incluir grabados sobre los temas de la muerte inevitable y de la fragilidad humana y sus dibujos se inspiraron ampliamente en la imagen medieval de la Danza Macabra. Estas láminas son, pues, una buena muestra de la mentalidad barroca, escindida entre el nacimiento de una idea moderna y racional de la ciencia y un mundo donde lo patético es un elemento cotidiano.

Sin embargo ya desde el siglo XVI el tema del esqueleto había cobrado una dimensión nueva por el conocimiento de la estructura del cuerpo humano que acompañó a los progresos científicos en este campo. La segunda mitad del siglo XVI fue la época de las «anatomías sensibles» ya que las imágenes anatómicas, creadas por un dibujante y un grabador, se inspiraron en los modelos de los grandes maestros como Rafael, Tiziano, Miguel Ángel o Guido Reni. Surgieron entonces las «anatomías moralizadas», que fueron la modalidad de mayor influencia en el Barroco.


Por su significación y relación con el Atlas anatómico de Crisóstomo Martínez hemos escogido tres ejemplos de anatomías moralizadas. El primero es el famoso grabado del Epitome de Vesalio (1545), en el que un esqueleto medita ante un cráneo humano apoyado sobre una mesa de mármol. La diferente actitud entre el anatomista del Renacimiento y el Barroco se pone de manifiesto al comparar esta lámina con la de Martínez.

La contribución de los anatomistas del siglo XVI fue particularmente importante en el terreno de la descripción macroscópica, aspecto en el que la actividad investigadora de los dos siglos siguió su camino hacia un logos más generalizado. Así, los anatomistas del siglo XVII respetaron los fundamentos del estilo anatómico fijado por Vesalio y sus seguidores pero lo aplicaron con la mentalidad propia del Barroco.

Laín Entralgo ha puesto de relieve los dos elementos de esta mentalidad que más directamente influyeron en el estudio científico de las formas del cuerpo humano: el dinamismo y el infinitismo. El primero influyó sobre todo en la anatomía descriptiva macroscópica, en el interés hacia el movimiento espacial de las formas anatómicas y sus consecuencias funcionales. Por ello, frente al estatismo renacentista, Crisóstomo Martínez no sólo dibujó los cuerpos en movimiento sino que, además, dedicó una serie de láminas —de la XII a la XVI— al estudio completo de la escápula, los huesos de la pelvis y las últimas vértebras. El infinitismo se manifiesta con esta importancia concedida a la investigación de la textura íntima de las formas anatómicas y conduce al inicio de la anatomía microscópica.

La segunda obra que podemos relacionar con el anatomista valenciano es la Anatomia humana corporis, publicada en Amsterdam en 1685 por el profesor G. Bidloo. Sus grabados, realizados por Gerard de Lairesse, son los de mayor altura artística de la iconografía anatómica del siglo. Por su proximidad a Martínez se puede destacar un grabado en el que aparece un esqueleto cerca del sarcófago.

Como hemos visto Crisóstomo Martínez fue a París para contrastar la obra que había realizado en Valencia con lo que allí se hacía, conociendo las últimas aportaciones de la ciencia anatomica. López Piñero ha puesto de manifiesto que Martínez modificó el plan original de sus grabados anatómicos tras conocer, precisamente, esta obra de Bidloo.

Sin embargo, la obra que mejor refleja esta unión entre el conocimiento científico y la meditación sobre el destino del hombre es el anfiteatro anatómico de Leiden. Creado en 1609 e inspirado en el de Padua, servía para la enseñanza anatómica y también, como han señalado numerosos autores, para la educación espiritual. Este anfiteatro fue motivo de numerosos grabados. El primero, realizado en el mismo año de su creación, reproduce una lección de anatomía en la época de Pieter Paauw. Muestra una vista del anfiteatro en el que un anatomista realiza una diseción ante la mirada atenta de sus discípulos. Esta escena está flanqueada por figuritas allegóricas detrás de las cuales aparece la muerte, con una lanza y por la otra con un látigo. En las gradas aparecen esqueletos humanos y de animales, no porque el anfiteatro sirviera como museo de historia natural sino porque se trataba de realizar estudios de anatomía comparada. Seis de los esqueletos humanos llevan estandartes con vistas que evocan la muerte, extraídos tanto de Séneca como de la Biblia: pulvinus et umbra sumus, nosce te ipsum, homo bulla, memento mori, mors ultimum vita brevis y omnes eodem cogimur aequa lege necessitas sortitur in signo et imus. Delante de la mesa de diseción y en primer plano se sitúa, a la izquierda, un esqueleto masculino apoyado en una pala y, como suele pintarse en el arte, dispuesto a coger la manzana que le ofrece el esqueleto femenino que aparece frente a él. Como veremos todas estas reflexiones y atributos de la muerte serán nuevamente utilizados por Crisóstomo Martínez en su Atlas.

A partir de este grabado podemos también comentar el tópico mantenido por los historiadores del arte sobre la diseción anatómica durante los siglos XVI y XVII. Debo decir que, en la falta de comunicación entre disciplinas se suele presentar esta práctica como una actividad prohibida o difícilmente tolerada. La realidad es total y diferente.

Ya a finales del siglo XIII se inició la práctica de la diseción de cadáveres humanos en la Universidad de Bolonia. A lo largo del siglo siguiente fue introducida en Padua, Montpellier y Lérida y durante el siglo XV se extendió a varias universidades italianas y a otras influidas por el modelo italiano. La intención de esta práctica era entender mejor el contenido de los libros anatómicos de Galeno, que el catedrático leía desde su sitial mientras que a sus pies un subalterno le iba disccionando un cadáver y mostrando las piezas que el profesor le indicaba. Esta es la situación que caracteriza la llamada «anatomia prevelasiana» de las primeras décadas del siglo XVII.

En los diversos territorios españoles, a comienzos de este siglo, no existía todavía una tradición homogénea en lo que respecta a la diseción de cadáveres humanos y a la enseñanza anatómica. La situación era radicalmente distinta en la Corona de Aragón y en la de Castilla. Por la estrecha relación de la Corona de Aragón con Italia, durante los siglos XIV y XV se difundió a sus principales núcleos médicos y universitarios el hábito de practicar diseciones de cadáveres humanos. Entre todas las ciudades valencianas, más tarde, el centro de la más importante escuela anatómica española del siglo XVI y la principal impulsora del movimiento vesaliano en nuestro país. El núcleo de la reforma encabezado por Vesalio había sido, precisamente, convertir la diseción de cadáveres humanos en fuente exclusiva de los conocimientos anatómicos. Por todo esto durante los siglos XVI y XVII la práctica de la diseción no sólo era habitual sino obligatoria en las facultades de Medicina.

---

Considerando de nuevo la serie de grabados del anfiteatro de Leiden es importante señalar que fueron la mayor fuente de inspiración para los pintores que se dedicaron a la ilustración del tema de la vanitas\(^{11}\).

Esta breve visión del concepto de «anatomía moralizada» permite afirmar que la difusión de la iconografía macabra sobre la muerte no fue exclusivamente consecuencia de la propaganda religioso-didáctica sino también de la actividad del artista al servicio del sabio y de la nueva ciencia, todo ello entrelazado con la iconografía tradicional.

No obstante es igualmente necesario relacionar el Atlas anatómico con el mundo espiritual y literario del siglo XVII. Galileo\(^{12}\) ha sugerido que el género de vanitas puede denominarse más exactamente «desengaño», concepto característico de la mentalidad barroca española, del que también participaba Martínez y que sirve para interpretar el mensaje de esta obra en la que se acentúa el carácter del hombre como ser perecedero.

En su Explicación de la tabla grande de los esqueletos y los huesos, que quedó manuscrita\(^{13}\) y que corresponde a la lámina XVII, el propio autor deja bien clara la doble intención de la misma. Martínez afirma que:

El considerar la gran diferencia que se halla entre la teoría y la práctica, pues ésta es la piedra de toque de aquélla, me ha dado motivo de hacer tan grande esta tabla por este fin: para que su amplia decoración haga ver la práctica aunque pintada, y que a un solo abrir de ojo, se vean y reconozcan todos los huesos, no sólo en particular y en diversos modos, tanto exteriores como interiores y intrínsecos, más también ya armado y compuesto el esqueleto, y movido éste en doce posturas diferentes, y como en cada una de ellas se ve lo vario que contrastan y contrarrestan los miembros, haga todo esto un agradable bullicio a la vista, que mueva el ánimo, avive y recree el ingenio incitándole a nuevas y varias meditaciones, para lograr felices, doctos y dichosos efectos.

Este mismo manuscrito nos da las claves que permiten interpretar los distintos símbolos de la composición.

Cada figura tiene un motivo de su postura y así:

1. La primera tiene en sus manos el símbolo de la vida y de la vida.
2. La segunda debía tener una guadaña en la mano izquierda, que no he querido ejecutar por cuanto embarazaría mucho, y con la derecha indica el estrago de la vida.
3. La tercera tiene un pico con el cual abriendo la tierra se vuelve a ella lo que de ella salió.
4. La cuarta trae su cuenta escrita.

---


\(^{13}\) Este manuscrito se reproduce en las páginas 87-93 del estudio de López Piètre sobre Cristóbal Martínez ya citado.

---

5. La quinta trae una pala para cubrir la tierra, y el papaver, símbolo del olvido.
6. La sexta se atemoriza de ver las siniestras mudanzas del tiempo y lo poco que hay que fiar en él.
7. De la séptima se dirá cuando se pase a la otra parte y se vean de cara.
8. La octava ostenta un sudario, última gala de nuestra miseria.
9. La novena está completando las comidas de arriba.
10. La décima contempla triste y pensativa los efectos del pecado.
11. La undécima se amedrenta y atemoriza leyendo su última sentencia.
12. La docena muestra en la poma el origen de todos los males y desde entonces se abrió la puerta a la muerte.
13. La treceña compara con admiración su vida con la de una flor.
14. La catorceña tiene una coletosa imagen de los honores y de las adulaciones pues todo el buen olor de las varias honras, las riquezas y satisfacción de los sentidos se pasan como el humo a las nubes.

Hemos identificado cada una de estas figuras con los esqueletos que aparecen en la lámina XVII (fig. 3). Algunos de ellos son el motivo de otros grabados del Atlas, cuyos fondos son fundamentales para comprender su sentido.

Parece evidente que la primera figura que «tiene en sus manos el símbolo de la vida y de la muerte» es el esqueleto de mayor tamaño que aparece en primer plano a la izquierda. En la mano derecha sostiene un reloj mientras que con la izquierda muestra la cuerda rota del mismo, de la que sólo pende una pesa. La otra se encuentra junto a su pie derecho.

El utilizar la imagen del reloj como una alegoría de la vida fue un recurso típico y frecuente en la pintura y la literatura del momento. El reloj es un elemento que siempre está presente en las pinturas de vanitas barrocas, donde aparece como expresión de la brevedad de la vida, del tiempo que se va y de la muerte que viene.

Galileo ha señalado que el reloj tiene en el arte español del Siglo de Oro un puesto casi tan importante como el cráneo, con el que se asocia a menudo\(^{14}\). Así lo encontramos en el emblemata 30, Omnia debentur volvis, de Covarrubias, en el que nos dice que todas las criaturas de la tierra están sujetas al tiempo y a la muerte\(^{15}\). Los testimonios literarios que repiten esta misma idea son innumerables. Quevedo, en sus poemas A un reloj de sol, A un reloj de campanilla y A un reloj de arena, insiste, utilizando esta imagen, en el carácter de aviso de la fragilidad de la vida. El mismo sentido tiene el poema que Enrique Vaca de Alfaro dedica A un reloj:

Rellj que mides sin cesar la vida
por momentos, por términos y instantes
y si al tiempo deshace aún los diamantes,
corres veloz y sin medida.

\(^{14}\) GALLEGO, J., op. cit., p. 206.

\(^{15}\) COVARRUBIAS Y ORREGO, S. de, Emblemas morales, Madrid, Luis Sánchez, 1600. Este autor dedica el emblemata 42, Pondere lento, del mismo libro a un reloj de pesas como el que representa Cristóbal Martínez, pero su sentido parece alejarse de este contexto.
Si en tu norte esa antorcha más lucida,  
bien es que siempre duración cantes,  
pues despertando cuerda y ignorantes,  
tu aviso al desengaño nos convida...

El tiempo que pasa es, según Orozco, «el verdadero protagonista del Barroco», pues se trata de la época que más agudamente experimentó la angustia de la transitoriedad de la vida. En este sentido el tiempo es noción hermana de la muerte pues remata la acción de aquél, ya que con su rápido transcurrir hace sucumbir a todas las criaturas. Esto explica que compartan algunos atributos como la guardaña, las ruinas o el reloj. Además el reloj es también atributo de Átropos, la mayor de las Parcas, encargada de cortar sin piedad el hiato de la vida de cada mortal. También lo es de la vejez, que Riba representa con un pie levantado y en suspenso encima de una rosa, con lo que nos avisa del vecino peligro. Por todo ello el hecho de que en la lámina la cuerda apareza rota parece indicar que se ha agotado el tiempo de la vida y que llega la muerte.

Siguiendo con la explicación de Martínez, la segunda figura, que debería tener una guardaña en la mano izquierda, puede identificarse con la que aparece en primer plano a la derecha, del mismo tamaño que la anterior.

La guardaña, otro atributo tradicional de la muerte, hace referencia al carácter ignobiliterario e indiscriminador de la misma así como a su acción tajante irremediable. Se generalizó empuñada por el esqueleto de la muerte, siendo un tópico de la iconografía barroca mortuoria. Sin embargo en este caso la guardaña ha sido sustituida por lo que hemos interpretado como una vela que el esqueleto apaga con el dedo. Tanto la guardaña como la vela apagada son imágenes paralelas a la cuerda rota del reloj, pues también indican el fin de la vida.

La sustitución de la guardaña por la vela no parece tan extraña si consideramos que en varias representaciones de la muerte y de las vanidades humanas el esqueleto aparece con los dos atributos. Es el caso de la obra In ictu oculi de Valdés Leal, en la que el esqueleto, que lleva en su brazo izquierdo un ataúd y una guardaña, apaga con la mano derecha una gran vela que vendría a representar la llama de la vida.

Según Gállego «las luces, velas, cirios y hachas son elementos fundamentales en todo funeral como emblema del alma que no se apaga y de la luz de Cristo; recordemos que hasta fines del siglo XV era costumbre seguida la de colocar la vela encen-

dida en la mano de los moribundos, tal y como aparece en numerosas escenas de la vida de la Virgen hasta comienzos del siglo XVII».

No obstante la presencia de un cirio apagado junto a la calavera en todo cuadro de vanitas tiene un significado muy concreto: que todo es nada frente al triunfo de la muerte. Este es el sentido de la alegoría de la muerte de Riba, en la que la privación de la luz simboliza el morir, o de los versos de Calderón:

...las parcas su sepulcro acompañaron,  
espera breve donde  
lá luz se eclipsa, el resplandor se esconde.

Parece justificada la presencia del reloj y de la vela apagada en los esqueletos mayores de la lámina. Ambos son elementos constantes en las composiciones de vanitas y en las imágenes evocadores de un mismo mensaje. Este tipo de obras «se dedican a denunciar la corrupción de las cosas terrenas, y con ellas la existencia humana al ritmo de la vela que se apaga o el reloj de arena que se vacía».

En la poesía del momento aparecen igualmente asociados y con el mismo significado. Es el caso del poema de Gabriel Bocángel dedicado A un velón, que era conjuntamente reloj, moralizando su forma.

La tercera figura «tiene un pico con el cual abriendo la tierra se vuelve a ella lo que de ella salió». En este caso se identifica claramente con el esqueleto que aparece de espaldas en el extremo izquierdo y que se corresponde con la lámina XVI del Atlas (fig. 4).

El comentario de esta figura parece aludir a la sentencia bíblica (Génesis 3:19): «Con el sudor de tu frente comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, pues de ella fuiste tomado ya que vosotros y en polvo te has de convertir». La propia postura de la figura, que mira hacia la derecha mientras señala a la izquierda, parece reforzar este mensaje indicando el pasado y el futuro, el principio y el fin.

En la lámina XVI, tras la figura, aparece a la izquierda un edificio en ruinas y en el centro una escena con dos figuras, una mujer y un hombre en una barca que señalan la otra orilla del río. En este contexto la figura masculina de la barca podría tratarse del personaje mitológico de Caronte. Como es sabido Caronte era el barquero de la laguna Estigia que transportaba las almas de los difuntos al otro lado de la misma en su viaje al Hades.

Esta figura fue adoptada por la iconografía cristiana cuando se trataba de abordar temas de ultratumba. Ya a finales de la Edad Media el reino de los muertos fue configurado como un lugar separado geográficamente del reino de los vivos, por lo que, para trasladar, era necesario un barquero que facilitase el viaje. Esta imagen continuó utilizándose durante el Renacimiento y así lo encontramos, por ejemplo, en el Juicio Final de Miguel Ángel. Durante el Barroco se enriquecieron las connotaciones de la figura de Caronte. Prueba de ello son los dos emblemas que Otto

---

17 OROZCO DÍAZ, F., Manierismo y Barroco, Madrid, Cátedra, 1945, p. 57.
21 LAMOTTE, M.C., op. cit., p. 34.
Vaeniuss le dedicó en su *Theatro Moral*. El estudio de esta obra realizado por Santiagó Sebastián23, al situarla en el contexto y mentalidad de la época, no sólo nos permite relacionar estos emblemas con la lámina de Martínez sino también explicar su sentido. La lección moral del emblema 99, *Mortis certitudo*, se resume con la cita horaciana: «todos somos empujados al mismo sitio, para todos es agitada en la urna la misma muerte. Más tarde o más temprano, saldrá y nos hará subir a la barca, para el eterno destierro» (Odas II, 3,25-28). En relación con este se encuentra el emblema siguiente, *Communis ad lectum via*, en el que aparece el barquero cobrando a las almas el portazgo que les dio la Muerte. La mujer que le acompaña sería entonces el alma del difunto, que desde el siglo XIII se representaba como una figura humana pequeña desnuda o, como en este caso, cubierta con una túnicas24.

Las ruinas, por su parte, especialmente de arquitecturas romanas, se utilizaron para evocar las grandezas pasadas e inducir a la reflexión sobre la transitoriedad de las glorias. Fueron en este sentido uno de los motivos principales relacionados con la idea de la *vanitas*.

Su expresión patética —explica Bialostocki— fue valorada con anterioridad en la poesía, sobre todo en relación con las ruinas romanas (...). Las ruinas de Roma se convirtieron en un motivo didáctico: el contemplarlas pone de manifiesto la vanidad de todas las cosas terrenales y hace comprender a la conciencia que la única posibilidad de redención se halla en Dios. Pero en realidad, sólo el clasicismo barroco y romántico desarrolló por completo el motivo de las ruinas como símbolo de la vanidad y de la mortalidad25.

En los libros de emblemas encontramos repetidas veces el tema de las ruinas. Ripa utilizó en su alegoria del tiempo para mostrar «cómo el tiempo va destruyendo todo, gastando, consumiendo y derritiendo en tierra todas y cada una de las cosas, sin reparar en cansancios ni fatigas»26. Con este mismo sentido las emplea Covarrubias en su emblema 9, que lleva por mote *Cuncta fluent*.

Orozco ha estudiado el significado y valor de las ruinas en la literatura y pintura del Barroco español27. Este autor explica que la numerosa poesía española de ruinas tiene sus raíces en algo más trascendente que la emoción de lo pintoresco, el sentido de la melancolía y nostalgia de la vida que pasó y la admiración por la Antigüedad que caracterizan la visión del tema fuera de España. Esto se debe a que la visión pesimista de lo mundano, el sentimiento de desengaño y desilusión lleva a concebir la vida en un punto extremo de lo transitorio: como una sombra vana, como un sueño. Este desengaño español nos lleva al afianzamiento de las verdades eternas, y a la vez a un constante pensar en el pasar del tiempo y en la muerte. He aquí la fundamental razón de la importancia que el tema de la muerte, incluso como visión de cadáver y esqueleto, adquiere en la poesía y en la plástica del Barroco: las ruinas se ofrecen como el más elocuente paralelo de la vejez y de la muerte. Es la vejez y muerte de la obra del hombre. Es la más alegórica vejez de la incontenible fuerza del tiempo.

Cremos que éste es el sentido que tienen las ruinas en el *Atlas de Cristósten Martínez*.

La corona de laurel que lleva la figura tiene numerosas interpretaciones, algunas de las cuales son contradictorias. Como ocurre con muchos símbolos vegetales su sentido puede cambiar según el contexto en el que se encuentre. Desde la Antigüedad el laurel ha sido considerado un símbolo de la victoria. Parece que los vencidos de las Olimpiadas de la Hélide ganaban por todo premio una corona de laurel. Ésta fue posteriormente asignada a los generales victoriosos, a quienes se honraba con triunfos en Roma, y finalmente se destinó a los grandes profetas y en general a quienes eran considerados vencedores en algún ámbito28. En el simbolismo cristiano el laurel reitera muy frecuentemente la connotación pagana del triunfo pero su sentido se enriquece. Así puede aludir a la virtud ganada o merced, a la castidad o a la inmortalidad29.

Sin embargo este símbolo tradicional del triunfo y de la gloria es, a la vez, la imagen por excelencia de la vanidad humana. Éste podría ser el sentido del laurel que coronan los tres primeros esqueletos de la lámina XVII de Martínez aludiendo a las glorias pasadas y efímeras. Pero si, como hemos visto, estas figuras son también imagen de la muerte, coronadas con laurel podría «mostrar su Imperio y ley perpetua sobre la totalidad de los mortales»30. Serían entonces una referencia al triunfo de la muerte.

De la cuarta figura nos dice que «atra su cuenta escrita». Por exclusión la hemos identificado con el esqueleto que aparece prácticamente oculto tras la primera figura. Parece que su sentido está estrechamente relacionado con el de la figura umbilica que la que se sitúa al pie del obelisco y que «se amenontre y atemoriza leyendo su última sentencia».

Esta última se corresponde con la lámina XIV (fig. 5), en la que aparece, al fondo, Cristo Juez. Encontramos una representación muy similar de Cristo en el momento del Juicio Final en el *Jeroglífico de la Vanidad* de Valdés Leal y en el *San Jerónimo de Antonio de Pereda*. Taplás, en el estudio que ha realizado sobre esta última obra31, identifica esta imagen con el grabado de Durero sobre el Juicio Final de la *Pequeña Pasión*32. Es posible que Cristósten Martínez conociera este grabado pues se tras-


26 RIPA, C., op. cit., p. 360, libro II.


30 Así lo indica, por ejemplo, en su alegoría de la muerte RIPA, C., op. cit., p. 98, libro II.


Ripa explica que la adormidera «sí produce un gran letargo ha de provocarnos igualmente el olvido, que tanto se asemeja a los efectos del sueño... por ello, al describir Aristó la gruta donde el sueño tiene su morada, hace figurar al olvido precisamente a la entrada de la misma».

De este modo, junto a las ruinas que aparecen al fondo de la lámina, la adormidera podría aludir al olvido de los anhelos humanos ilustrando los versos del poema de Gryphius Todo es vanidad: «La fama de las grandes hazañas se desvanecerá como un sueño».

Este sentido vendría reforzado por la alusión al agua del acueducto en ruinas. Por una parte podría hacer referencia a la fuente mitológica de Lete o del Olvido, situada en los inicios, de la que bebían los muertos para olvidar su vida terrestre. Pero también podemos relacionarla con el emblema de Hernandez de Soto que lleva por mote Nihil perpetuum, en el que después de advertir que «ninguna obra hay que con el tiempo no perezca» nos exhorta a tener presente la muerte en todas las obras que se hicieren; pues es grandísimo error dejar las cosas perpetuas por las que son momentáneas, y por las que son de tan limitado gusto... Procuremos pues que no se aparte aquello que puso Dios debajo de nuestros pies para que no perdamos, sino usando de ello conozcamos lo que es temporal y lo que es eterno, sin dejarnos llevar por las miserias de este mundo».

Esta desvalorización del mundo y de la vida humana es uno de los grandes temas del discurso. Chastel explica su sentido: «Como en las Danzas macabras, es la muerte misma, ahora científica-anatómica, la que prepara la tumba de los vivos llamados a la contemplación».

Por su parte la adormidera (Papaver somniferum L.), debido a sus cualidades soporíferas, es el símbolo del sueño y del olvido pero también lo es de la muerte.

Este último simbolismo, aceptado en el Barroco, parece que tiene su origen en Grecia, tal como cuentan Teofrasto y Virgilio, la adormidera, mezclada con la cicuta, era utilizada como veneno. También desde la Antigüedad la adormidera es un elemento constante en las representaciones del sueño, de la noche y de la muerte. Estos tres conceptos aparecen desde entonces unidos pues ya en la mitología clásica el Sueño es un dios alegórico hijo de la Noche y hermano de la Muerte. Junto a ellas Ripa añade el olvido del amor, la ignorancia y la indiferencia como personificaciones alegóricas coronadas de adormidera.

Para Crisóstomo Martínez la adormidera es «el símbolo del olvido», relacionándose así tanto con el sueño como con la idea de vanidad. En su alegoría del olvido

---

33 Chastel, A., op. cit., p. 218.
35 García Maríques, R., op. cit., p. 32.
clara postura de sorpresa o temor. Se corresponde con la figura de la izquierda de la lámina XIII (fig. 7), que está observando el cielo, lleno de nubes y rayos que se dirigen hacia el árbol de la izquierda —que hemos identificado como un pino— y a la torre del edificio del fondo.

Esta imagen parece estar inspirada en la Oda de Horacio (II, 10,5-10): «Muchas más veces combaten los vientos al gran pino, y las altas torres vienen a tierra con mayor calma, y los rayos huyen a los más encumbrados montes». Como explica García Mahiques estos versos son interpretados por cualquier moralista barroco como una advertencia a los peligros de la soberbia: «Del mismo modo que los rayos se arrojan siempre sobre lugares elevados, así deben prevenir aquellos que aspiran a encumbrarse o ambicionar puestos elevados, ya que se exponen a ser más atacados».

Esta oda horaciana fue, además, el punto de partida de una infinidad de empresas y emblemas. El caso más sobresaliente es el emblema de Vaelius Culmen honoris lubricum. Según explica Santiago Sebastián, el emblema indica en qué consiste la dicha del hombre que vive feliz en su humilde choza, en el valle, al pie de las soberbias torres que el rayo puede derribar y de los altos pinos que el cierzo puede abatir. Se aconseja así guardar el justo medio para evitar la penuria y la riqueza excesiva para resistir mejor los giros caprichosos de la suerte. Toma de este modo sentido la frase de Martínez «se atemoriza de ver las súbitas mudanzas del tiempo —o de la suerte— y lo poco que hay que fiar en él».

En los libros de emblemas españoles, como los de Núñez de Cepeda, Suavedra Fajardo o Juan de Borja, encontramos otros ejemplos con un sentido muy similar. La empresa III de Núñez de Cepeda, Fortiunis summis fulminis, muestra un rayo que se descarga sobre la cúpula de un templo hierviendo también a una gran peña. Suavedra Fajardo en la empresa 50, Jovi et fulminis, previene al valido sobre la fácil caída de éste por causa del alto puesto que ocupa, próximo tanto al agradar de rey como a su ira. En este caso el rayo incide sobre un alto monte. El emblema más próximo al grabado de Martínez es el de Juan de Borja, con motes también de clara postura de sorpresa o temor. Se corresponde con la figura de la izquierda de la lámina XIII (fig. 7), que está observando el cielo, lleno de nubes y rayos que se dirigen hacia el árbol de la izquierda —que hemos identificado como un pino— y a la torre del edificio del fondo.

Esta imagen parece estar inspirada en la Oda de Horacio (II, 10,5-10): «Muchas más veces combaten los vientos al gran pino, y las altas torres vienen a tierra con mayor calma, y los rayos huyen a los más encumbrados montes». Como explica García Mahiques estos versos son interpretados por cualquier moralista barroco como una advertencia a los peligros de la soberbia: «Del mismo modo que los rayos se arrojan siempre sobre lugares elevados, así deben prevenir aquellos que aspiran a encumbrarse o ambicionar puestos elevados, ya que se exponen a ser más atacados».

Esta oda horaciana fue, además, el punto de partida de una infinidad de empresas y emblemas. El caso más sobresaliente es el emblema de Vaelius Culmen honoris lubricum. Según explica Santiago Sebastián, el emblema indica en qué consiste la dicha del hombre que vive feliz en su humilde choza, en el valle, al pie de las soberbias torres que el rayo puede derribar y de los altos pinos que el cierzo puede abatir. Se aconseja así guardar el justo medio para evitar la penuria y la riqueza excesiva para resistir mejor los giros caprichosos de la suerte. Toma de este modo sentido la frase de Martínez «se atemoriza de ver las súbitas mudanzas del tiempo —o de la suerte— y lo poco que hay que fiar en él».

En los libros de emblemas españoles, como los de Núñez de Cepeda, Suavedra Fajardo o Juan de Borja, encontramos otros ejemplos con un sentido muy similar. La empresa III de Núñez de Cepeda, Fortiunis summis fulminis, muestra un rayo que se descarga sobre la cúpula de un templo hierviendo también a una gran peña. Suavedra Fajardo en la empresa 50, Jovi et fulminis, previene al valido sobre la fácil caída de éste por causa del alto puesto que ocupa, próximo tanto al agradar de rey como a su ira. En este caso el rayo incide sobre un alto monte. El emblema más próximo al grabado de Martínez es el de Juan de Borja, con motes también de

40 García Mahiques, R., Empresas sacras de Núñez de Cepeda, Madrid, Tuerca, 1988, pp. 42-44.
42 García Mahiques, R., op. cit., 1988, p. 42. Es curioso que en la obra de Criblot, J.B., Diccionario de símbolos, Barcelona, Labor, 1978, p. 446, recoge la misma imagen de la torre herida por el rayo explicando que se trata del arcano décimosexteto del Tarot:

La imagen alegórica presenta una torre semiderruida por un rayo que cae sobre ella en la parte superior (cabeza). Esta torre debe identificarse con la primera de las columnas de Jalen y Bohaz, es decir, la que corresponde al poder y a la vida individual. Los ladrillos de la torre son de color carmesí para ratificar que se trata de una construcción viviente, imagen de ser humano. Dos personajes caen heridos por los malhechores que se desprenden de la torre: el primero es un rey; el segundo es el arquitecto de la torre. Expresa el peligro al que conduce todo negocio de seguridad en el tiempo y su consecuencia, el orgullo, en relación con la torre de Babel. Megalomanía, persecución de quienes y estrogo dogmatismo son los conceptos del símbolo indicado.

46 Riba, C., op. cit., p. 267, Libro II.
48 Rodríguez de Ceballos, A., Las imágenes de la Historia Eclesiástica del padre Jerónimo Nadal, en el marco del jesuitismo y la Contrarreforma, Trama y Baza, 5, 1974, pp. 77-95.
de la muerte se basó tanto en el simbolismo pagano como en sus propiedades naturales, pues este árbol tiene sus hojas de color oscuro y una vez cortado nunca crece otra vez de sus raíces.

Pero el árbol de la muerte fue, al mismo tiempo, un símbolo de la inmortalidad y de la esperanza en la resurrección porque su madera se consideraba incorruptible y porque sus hojas siempre están verdes. Además su estricta verticalidad recuerda el tránsito de la tierra al cielo. Estos valores positivos también justificaron su empleo funerario pero el irse perdiendo de vista, relegados por una apreciación estrictamente fúnebre, dejaron al ciprés reducido a evocación mortuoria. Éste es el sentido del ciprés durante el Barroco, considerado un árbol funesto y triste. Así aparece en los emblemarios de Hernando de Soto A la muerte del marqués de Tarifa y de Sebastián de Covarrubias Spem vultu simulat.

Además de lo dicho la presencia del ciprés, como sucedía con la imagen del rayo cayendo sobre el pino y la torre al otro lado de la lámina, también podría responder a los versos de Horacio. En la Oda I (14,20-24) nos dice: «...y ningún árbol de cuantos cultivas te seguirá, señor efímero, salvo el odioso ciprés». Esta oda también fue el origen de numerosos emblemas, como el de Vauvies que lleva por mote Morte lingua onnma.

El obelisco tiene igualmente un sentido funerario. Para Gállego el obelisco, presente en la decoración de las reales exequias barrocas, representa la memoria inmortal del difunto. El obelisco como símbolo funerario es una indicación visible de la resurrección pues por su estricta verticalidad alude a la inmortalidad. En la figura barroca el obelisco fue considerado como un símbolo cósmico y solar, su asimilación con los rayos del sol aluden nuevamente a la inmortalidad.

Este elemento, tan característico del antiguo Egipto, fue llevado a Roma durante la época imperial incorporándose a la escenografía renacentista y barroca a través del Sueno de Polifilo. Durante el siglo XVI y sobre todo durante el XVII, los arquitectos italianos se sirvieron de ellos para el adorno de plazas y monumentos. Uno de los mayores obeliscos, el de la plaza de San Pedro, había estado en la esquina del circo ubicado allí por Calígula. El circo ocupaba lo que hoy es la Basílica de San Pedro y se hallaba septultrado de escombros cuando Bernini diseñó la plaza. Según explica Gombrich Bramante había planeado girar el eje de San Pedro poniéndolo en dirección norte-sur en lugar de este-este para que el famoso obelisco del Vaticano quedara delante de la iglesia. Para Bramante el obelisco era un símbolo religioso digno de estar en el antepatio de la iglesia más sagrada de la Antigüedad. En el fresco de Francabigio del Triunfo de Cicerón en Póگgio a Cajano figura un obelisco en una posición semejante delante de un edificio centralizado. Hemos destacado estas representaciones por su semejanza al fondo de la lámina XIII de Martínez. 


50 Revilla, F., op. cit., p. 91.


52 García Mahiques, R., op. cit., 1988, p. 56.

El obelisco fue muy utilizado en las artes plásticas. García Mahiques ha recogido su amplia utilización en el campo de la emblemática. De entre todos estos emblemas creemos que el que guarda mayor relación con el que presenta Cristina Martínez es la empresa VII de Núñez de Cepeda, que lleva por mote Colligit umbra. Esta empresa, en la que el obelisco aparece rematado por un esfera, indica la recta intención que consiste en encaminar todos los actos hacia Dios sin que se halle esta voluntad enombrecida por veleidades materiales. Pensamos que este puede ser el sentido del gran obelisco que aparece en la lámina XVII porque además, en su comentario, Núñez de Cepeda dice:

Y tanto la intención será más perfecta, cuanto el blanco de la voluntad divina estuviere más sin mezcla de la humana. Cualquier pasión desordenada es sombra que oscurece el cristal puro de la recta intención. Lo que más de ordinario la empaña es la vanidad. Introduzcase con falsa amistad en el corazón, y le inclina a oir con agrado las blancas voces de la licánta, a complacérselo en la celebridad y aplausos del mundo, con que a manera de huracán y viento furioso le despoja impensadamente de sus mayores riquezas. Trastornado, con impetu las vastas de la recta intención desploma, y da en el suelo con el palacio eminente de las virtudes.

Las figuras cúbicas sobre las que se asienta el obelisco y algunos de los esqueletos podrían estar reforzando este mensaje y las relacionamos con el alegoría de la quietud de Ripsa, que aparece en pie sobre una base cúbica. Este autor explica que:

Si al hablar de la quietud nos refiriéramos a cuanto al hombre respecto, diremos entonces que se aquietar cuando las pasiones y movimientos de su pensamiento y acciones son regulados y regidos de tal modo que clara y distinguidamente se dirigen al objetivo de aquella paz y quietud que les está aparentada en la otra vida a los Santos, aquietándose entonces por toda la eternidad.

Las figuras novena y décima son las que aparecen en el extremo derecho. De la novena, que «está contemplando las cosas de arriba», sólo vemos su cabeza porque está situada tras la figura décima que, sentada, «contempla triste y pensativa los efectos del pecado». Por su actitud podemos relacionar la figura novena con la alegoría del despego del mundo de Ripsa, que «vuelve la cabeza hacia el Cielo, porque el despego de las cosas terrenales nace de los pensamientos y anhelos que se sienten de las cosas sagradas, enderezadas solamente hacia la contemplación de lo divino».

Junto a la figura primera, sentada y mirando hacia arriba, se encuentra la decimoséptima, que «muestran en la pompa de todos los males y desde entonces se abrió la puerta de la muerte. Se corresponde con la lámina XV (fig. 8), en la que volvemos a encontrar en el fondo inacabado un cementerio con criptas y obeliscos.

Una larga tradición ha identificado la manzana como el fruto del Árbol de la Cien-

cia del Bien y del Mal aunque la Biblia no dice nada de ello. Ha sido entendida como el «fruto prohibido» por excelencia y consiguientemente es el símbolo más claro de los deseos humanos, de la tentación y del pecado. El árbol del Paraíso, con la escena de entrega de la manzana por Eva a Adán, fue un tema muy representado durante el Barroco, aduleando con él a la muerte de la gracia.

Si tenemos en cuenta que al producirse el pecado original el hombre no sólo perdió su plácida vida en el Edén sino también su inmortalidad, se explican las palabras de Martínez: «desde entonces se abrió la puerta de la muerta».

En el margen superior derecho de esta lámina aparecen unos pájaros hacia los que parece dirigir su mirada la figura. En este contexto podrían ser identificados como cuervos por varias razones. En primer lugar por su plumaje negro, el supuesto hábito de devorar los ojos y el cerebro de los muertos y su preferencia por la carne corrompida, la tradición cristiana los convirtió en las aves de la muerte. Pero además y especialmente cuando aparecen por la izquierda, como en este caso, los cuervos fueron considerados mensajeros de desgracias, principalmente de la muerte.

La figura siguiente, también sentada y situada junto a la anterior de perfil, «compara con admiración su vida con la de una flor». Las flores son también un elemento constante en las vanitats, sobre todo en las composiciones de la segunda mitad del siglo XVII, porque al marchitarse pronto aluden a la fugacidad y a la fragilidad de la vida.

La brevedad de la vida de las flores fue comparada con la vida humana: acababa antes de realizarse. La fuente literaria de esta metáfora es bíblica. Según el Salmo 103,15-16: «los días del hombre, como el heno, como la flor del campo, así florece; pero un soplo que pase ya no existe, no lo conocerá jamás su sitio».

La fugaz vida de la flor comparada a la del hombre fue una idea muy frecuente durante el Barroco. Así en la alegoría del cuerpo humano de Ripsa la corona de flores simboliza «la vida del hombre, en lo referente a la fugacidad y caducidad de nuestro cuerpo».

Un sentido muy similar tiene el emblema de Covarrubias Breviss usus in illo y la empresa 50 de Núñez de Cepeda Aequo pulsat pede. Este último, en su comentario, dice:

54 García Mahiques, R., op. cit., 1988, p. 56. Entre los emblemas que incluyen el obelisco destacan el de Sabatini de Covarrubias Imperio Inextinum umbra (p. 149), que simboliza la prudencia del hombre justo. También es interesante destacar el de Juan de Borja, Sic ieur ad astra, que utiliza esta imagen para indicar cómo el camino de la virtud, al principio difícil y trabajoso, se vuelve fácil y gratificante al avanzar en él.

55 Ripsa, C., op. cit., pp. 243-244, libro II.

56 Ripsa, C., op. cit., pp. 272-273, libro II.


58 Sebastián, S., op. cit., 1981, p. 121, explica que

No sólo fue Adán el causante sino quien dio nombre a la Muerte, y que según San Agustín, Mortem venit a moraa, y como esta última palabra viene del verbo mordere, significa por tanto morada en cuanto alusión a la fruta prohibida del paraíso.

59 La izquierda, según Clor, J.E., op. cit., p. 165, significaba la dirección de la muerte para todas las civilizaciones del Mediterráneo anteriores a nuestra era. Es también la dirección de los augurios desfavorables, tal como explica Ripsa, C., op. cit., p. 119.

60 Así lo explican Schneider, N., Naturaleza muer te, Colonia, Benedicti Fuchsh, 1993, p. 81.

61 Ripsa, C., op. cit., p. 247, libro I.
Si el ser del hombre es flor, ¿quién hay que viva sediento del honor y gloria humana? Sin advertir la muerte que tiara del ser a un tiempo, y del honor la priva...

La última figura, que se sitúa en el centro, de espaldas, señalando y observando el cielo, «tiene una cosoleta, imagen de los honros y de las adulaciones, pues todo el buen olor de las vanas homenaz, las riquezas y la satisfacción de los sentidos se pasan como humo a las nubes».

El humo, como la burbuja y el reloj, es un símbolo ligado a la noción del tiempo y de lo efímero. Evoca lo fugitivo porque se disipa rápidamente; de ahí que simbolice la brevedad y la vanidad de las gloria terrenas. Así lo expresan, por ejemplo, la empresa que lleva por mote Ascendiendo defect, de Juan de Borja y los versos de Quevedo:

¡Fue suelto ayer; mañana será tierra!
¡poco antes nada; y poco después, humo!

Este último comentario de Martínez es el que más claramente vincula el Atlas con el espíritu de la vanitas, nombre inspirado en las palabras del Eclesiástes (1,2): «Vanidad de vanidades y todo vanidad», que se desarrolló especialmente durante el barroco.

La lámina XVII aúna en un único mensaje. La visión de los catorce esqueletos estaría aludiendo a la vulnerabilidad de los hombres ante la muerte. En este sentido fueron empleados por Covarrubias en su obra Varia, Nulli sua manu situm imago para advertir que «todos en la sepultura, somos de un mismo parecer y figura».

El esqueleto aparece también en la poesía y la literatura ascética de la época con el mismo sentido. Miguel de Mañara en su Discourse of the Verida escribe:

Llega a un osario, que está lleno de huesos de difuntos, distingo entre ellos el ríol del pobre, el sabio del necio y el chico del grande; todos son huesos, todas calaveras, todos guardan una igual figura...

Estos catorce esqueletos podrían explicar por qué, entre los símbolos utilizados por Martínez, no aparecen aquellos alusivos a la existencia terrena (como los libros o instrumentos científicos, las coronas, estos o joyas) cuyo fin es evocar la vanidad de los bienes terrenales y la igualdad de los hombres ante la muerte. Éste es el primer grupo de símbolos que Bergström distinguió en las composiciones de vanitas.

El segundo grupo alude al carácter transitorio de la vida humana. Los símbolos utilizados por Martínez, como el reloj, la velo, el flor, el humo, las ruinas, etc., aluden a las cosas grandes miseria que los assetas descubren en la vida humana: brevedad, incertidumbre, fragilidad, inconstancia, fachada, miserabilidad y sujeción a la muerte.

También es posible encontrar un elemento del tercer grupo que, según Bergström, contiene los símbolos de la resurrección y de la vida eterna: el obelisco. Este elemento, en cuanto alude a la esperanza en la vida eterna, convierte la composición de Martínez en una «vanitas didáctica» pues demuestra que pese a ser la vida perecedera el hombre puede triunfar sobre la muerte logrando la inmortalidad.

Como ya hemos señalado el Atlas de Cristósto Martínez se sitúa en la línea del pensamiento jesuita. Según Mâle esta obra dirige para sus retiros imágenes muy similares a la lámina XVII, como la obra de J.B. Corneille, en la que aparece una serie de esqueletos sosteniendo un sudario y diversos atributos de la muerte. El propio Martínez, en su explicación del grabado, señala que uno de sus objetivos es, precisamente, «que avive y recree el ingenio incitándole a nuevas y variadas meditaciones, para lograr felices, doctos y dichosos efectos».

La visión de la muerte, como en la Edad Media, recuerda la necesidad de una vida cristiana ante la vanidad de la existencia. Según Martínez Gil las tradicionales artes de morir se han convertido ya en artes de vivir, pero vivir en continuo memento mori, pues retornando el viejo contemplavi mundi, la vida no ha de ser otra cosa que preparación de la muerte. Así lo expresan no sólo los ascetas como fray Luis de Granada sino también los literatos emblemistas de la época. Juan de Borja advierte en su empresa Hominem te esse cogita que

...no ha cosa más importante al hombre cristiano que conocerse, porque si se conoce, no será soberbio, viendo que es polvo y ceniza, ni estimará en mucho lo que hay en el mundo, viendo que muy presto lo ha de dejar. Tener esto delante de los ojos es el mayor remedio que puede haber, para no descuidarse, no dejar de hacer, lo que debe...

La reflexión de la muerte es igualmente importante para Covarrubias, que dedica dos ensayos —Consideravit se ipsum et abiti y Ex amoritutinde dulcedo— a recordar sus beneficios. En el epígrafe de este último ensayo Covarrubias afirma que, aunque el recuerdo de la muerte es amargo, «todo este amargar, se nos convierte en dulce panal, pues se descarga el peso del pecado, a la gloria nos guía, y enciama su memoria».

La fugacidad de la vida, la inevitabilidad de la muerte y, en consecuencia, lo inútil de las glorias y ambiciones terrenas, se expone tanto en los libros de oración como en la pintura. Como vemos el arte expresa gráficamente un estado de ideas que proceden del campo literario, bien religioso o lático. Por ello hemos estado relacionando los símbolos empleados por Martínez con las fuentes literarias y emblemáticas, comprobando así el paralelismo de sus imágenes. Rodríguez de Ceballos ha señalado que la estampa dedicada a la meditación no fue objeto de admiración propia de dicha:

Más que admirarla se la lee; su mensaje va dirigido al individuo singular, y el hecho culturalmente importante es que el mismo mensaje sea recibido.
individualmente por cada uno. El grabado tiende, pues, a hacer legibles las obras figurativas. De ahí su aproximación a la obra literaria 67.

La noción sobre la vanidad de las cosas del mundo está íntimamente ligada a la del desengaño. Como explica Sebastián, en el fondo psicológico-religioso de las representaciones de vanitas se encuentra un sentimiento muy generalizado en el siglo XVII que responde a la idea de desengaño y que define como «una especie de sabiduría, o un mirar las cosas como son al margen de cualquier apariencia» 68.

Todos los estudiosos de la cultura barroca han insistido en los profundos cambios que experimenta la sociedad del siglo XVII, cambios que alteraron la visión del mundo frente a la renacentista.

Maravall afirmó que:

Es así como la economía en crisis, los trastornos monetarios, la inseguridad del crédito, las guerras económicas, y junto a esto, la vigorización de la propiedad agraria y señorial y el creciente empobrecimiento de las masas, crean un sentimiento de amenaza e inestabilidad en la vida social y personal, dominado por fuerzas de imposición represiva que están en la base de la gesticulación dramática del hombre barroco y que nos permiten llamar a éste con tal nombre 69.

De la realidad dura y cotidiana el hombre del siglo XVII aprendió a elevarse, a expresar lo transcendente:

Junto a los valores sensoriales de las cosas se percibe el lado espiritual, y de este dualismo entre lo aparente y lo profundo surge el desengaño: una vida que no corresponde exactamente al sueño, la caducidad material junto a un alma con vida eterna 70.

En este contexto creemos que debe situarse la obra de Crisóstomo Martínez.

---

67 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., op. cit., p. 91.
69 MARAVALL, J.A., La cultura del Barroco, Barcelona, Ariel, 1975, p. 29.
Fig. 4. Lámima XVI del Atlas anatómico de Cristóbal Martínez.

Fig. 5. Lámima XIV del Atlas anatómico de Cristóbal Martínez.

Fig. 8. Lámina XV del *Atlas anatómico* de Crisóstomo Martínez.