

José L. Crespo Fajardo

**ICONOS ANATÓMICOS EN LA ESCENA
ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA**

**DE LA NORMATIVA PARA ARTISTAS A LAS
IMÁGENES ANATÓMICAS COMO RECURSO**



eumedonet

José Luis Crespo Fajardo

**ICONOS ANATÓMICOS EN LA ESCENA
ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA.**

**DE LA NORMATIVA PARA ARTISTAS A LAS
IMÁGENES ANATÓMICAS COMO RECURSO**

2013



Leonor Fini. *L'Ange d'anatomie*

- **AGRADECIMIENTOS:**

- ❖ A Cristina Branco, de la Facultad de Bellas Artes de Lisboa.
- ❖ A Olga Pombo y a Catarina Nabais, del Centro de Filosofía de las Ciencias de la Universidad de Lisboa.
- ❖ A Atilio Doreste, del Grupo de Investigación TAC de la Universidad de La Laguna.
- ❖ Al Grupo de Investigación Eumed.net de la Universidad de Málaga.

Dr. José Luis Crespo Fajardo.

Trabajo de investigación posdoctoral

Centro de Filosofía das Ciências

Universidade de Lisboa

Tutores del proyecto:

Cristina Luisa Sofía Duarte Deus Branco
Cristina Azevedo Tavares

Edita:

Grupo de investigación Eumed.net (SEJ 309), Universidad de Málaga
(España)



Colabora:

Grupo de investigación Taller de Acciones Creativas. Arte, natura y paisaje.
(TAC) Facultad de Bellas Artes de La Laguna (España).



Imagen de portada: *Boceto de Leonardo da Vinci*

Junio de 2013

ISBN-13:

Nº Registro:

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS....	8
MÓDULO I: LA ANATOMÍA COMO UN VESTIDO DE CARNE....	11
MÓDULO II: ICONOLOGÍA, EMBLEMAS Y ALEGORÍAS DE LA ANATOMÍA....	23
MÓDULO III: ALTARES ANATÓMICOS: EL DÍA DE LOS MUERTOS Y LOS EXVOTOS....	46
MÓDULO IV: LA ANATOMÍA COMO ORNAMENTO....	58
MÓDULO V: ESCULTURAS Y MANIQUIES....	63
MÓDULO VI: LA ANATOMÍA Y LOS DIBUJOS Y GRABADOS DE GRANDES MAESTROS....	71
MÓDULO VII: ANATOMÍA Y FALTA DE NATURALIDAD....	81
MÓDULO VIII. EL ESQUELETO ARTICULADO....	99
REPERTORIO BIBLIOGRÁFICO....	108

INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS

El presente trabajo de investigación, *Iconos anatómicos en la escena artística contemporánea. De la normativa para artistas a las imágenes anatómicas como recurso*, se presenta como una metodología didáctica para la enseñanza de la anatomía artística en el marco de Facultades Universitarias de Bellas Artes y Escuelas de Artes y Oficios Artísticos.

Asimismo, el trabajo se presenta como una introducción a la anatomía artística. En este proyecto hemos intentado Investigar y analizar las relaciones, deudas e influencias que existen entre iconos anatómicos procedentes de la tratadística clásica y la obra de creadores de la escena artística contemporánea y del siglo XX. Al mismo tiempo, hemos diseñado una metodología docente innovadora teniendo como punto de partida ciertos conceptos didácticos advertidos en la historia de la anatomía artística.

Nuestra intención ha sido la de proponer un plan pedagógico actualizado a las necesidades actuales. Desde el principio una premisa ha sido incorporar contenidos referidos a la historia de la anatomía artística y la iconografía anatómica, habida cuenta de la nula importancia que se le concede en las aulas de Bellas Artes, en las asignaturas de morfología y anatomía artística. Esperamos poder aportar en el presente trabajo un programa práctico y fácil de implementar que puede servir de punto de inflexión de cara a solventar estas carencias teóricas.

Sobre anatomía artística e iconos anatómicos existe toda una tradición desde la Antigüedad, con especial incidencia en el Renacimiento. A partir del siglo XVI encontramos numerosas propuestas didácticas de maestros para la instrucción de la anatomía artística que podrían valorarse y confrontarse con los sistemas actuales. Para un artista, aprender anatomía debería llevar aparejado el estudio y conocimiento de la historia de la disciplina, de forma que pueda considerarse su importancia en la evolución de las Bellas Artes.

La carencia de contenidos de historia de la anatomía artística es un diagnóstico que hemos podido reconocer en el caso de universidades españolas. Se llega al extremo en que algunas facultades de Bellas Artes desconocen su propia historia reciente, y los docentes ignoran la tradición de su cátedra. Existen dibujos, estudios y obras de profesores del siglo pasado que yacen en armarios de despachos sujetas al expolio. O bien, textos docentes escritos por antiguos profesores de los que sólo existe un ejemplar dormido una biblioteca. De tal modo, es una recomendación para futuras investigaciones, intentar recopilar estos documentos, digitalizarlos y recogerlos en un estudio adecuado para su utilidad lectiva en la misma materia de anatomía artística.

Además de los saberes basados en la tradición, hemos tratado manifestaciones actuales del arte contemporáneo, con el fin de exemplificar el uso que los artistas de hoy hacen de la iconografía de las estructuras corporales.

Este trabajo es una guía con contenidos y actividades de aprendizaje. Hemos intentado presentar una metodología didáctica que contemplara contenidos, métodos y formas de enseñanza.

Planteamos ocho módulos. Cada uno se divide en dos secciones.

En un primer apartado se registra un concepto histórico o antropológico de la anatomía que se va desarrollando al hilo de datos y referencias teóricas. Se trata de una parte introductoria donde se potencia la motivación creativa y se cristalizan conocimientos previos. El profesor, al desarrollar esta metodología, debe considerar que esta primera parte se ha de enfocar en forma de lección magistral. Debe dar un tratamiento expositivo a la materia, a ser posible, con ayuda de elementos visuales, especialmente la proyección de imágenes.

En el segundo apartado se expone una o varias actividades prácticas para estimular el aprendizaje y desarrollar en el alumno destrezas artísticas. Hemos procurado que los ejercicios sean muy creativos y favorezcan la imaginación del alumno. Al tiempo, hemos buscado que las actividades sean

sencillas y suavicen la comprensión de la materia, la cual tiene fama de ser una de las más difíciles del currículo de las Bellas Artes.

Nuestra intención es ofrecer una serie de ejercicios para que el aprendiz indague por sí mismo de manera amena, movido por su curiosidad o por el carácter lúdico del ejercicio propuesto. Habiendo obtenido a través de este método un primer conocimiento de la materia de anatomía artística, le será más fácil proseguir su aprendizaje en fases posteriores, adentrándose ya en conocimientos más profundos.

Las actividades formuladas están en consonancia con los contenidos propuestos en cada módulo. Son ejercicios para desarrollar un aprendizaje por descubrimiento y para ayudar a consolidar el aprendizaje. El profesor dirige la actividad artística que se desenvolverá a modo de investigación sobre los conceptos referidos previamente.

En este segundo apartado hemos incorporado datos y referencias de artistas contemporáneos de forma que el alumno pueda advertir un ratio más amplio de posibilidades creativas. Su fin es servir más como ejemplo, aliciente y modelo de inspiración que como contenidos teóricos. Por otra parte, es también deseable que el alumno confronte la historia del arte académico con la realidad del arte contemporáneo, y que con este bagaje experimente y desarrolle su vertiente creativa, a la vez que adquiera destreza en la práctica artística y saberes anatómicos.

Finalmente, es preciso comentar que hemos dejado sin convenir un marco temporal para la carga teórica y las actividades en la creencia de que el docente ha de ser el que las delimite de acuerdo al ritmo de aprendizaje que estime tienen sus estudiantes. No obstante, sería recomendable intentar ajustar el módulo de forma que se pueda desarrollar en un máximo de cuatro sesiones de tres horas.

MÓDULO I.

LA ANATOMÍA COMO UN VESTIDO DE CARNE

LA ANATOMÍA COMO UN VESTIDO DE CARNE

En el siglo XV empezó a imponerse una metodología para el aprendizaje artístico-anatómico basada en la consideración de que la anatomía era semejante a un vestido. Una figura se puede cubrir o despojar desde la osamenta a los músculos, vasos y piel. Quien preconizaba esta idea, que podría haber provenido ya del círculo de Ghiberti, era sobre todo León Bautista Alberti. En su *Trattato della pittura* concedía a esta cuestión la mayor importancia, independientemente de lo farragoso de la metodología.

Alberti escribía:

“Es necesario colocar en sus propios parajes los nervios y músculos, y luego se visten de carne con su piel. Aquí me dirán algunos tal vez que ¿cómo he dicho yo en otra parte que al pintor sólo le incumbe lo que se ve, y no lo que está oculto? No hay duda que es así; pero así como para hacer una figura vestida se debe dibujar primero el desnudo, y luego se van poniendo las ropas arregladas a los miembros; así también para pintar un desnudo es preciso colocar en su debido lugar primero los huesos y músculos, y luego irlos cubriendo de carne, de modo que siempre se conozca su verdadero sitio¹. ”

Barash identificó el pasaje de Alberti como el reflejo de una práctica de taller². Si bien cabe la posibilidad de que se trate más de una cuestión del ámbito ideológico, una especie de ordenación conceptual dentro de una lógica, dado que la aplicación real de este precepto no resultaba útil a ningún artista. Ciertamente, se trata de una recomendación ineficaz e innecesaria, por lo que apenas fue seguida por los artistas en la práctica. Existe un ejemplo en un estudio embrionario por Rafael Sanzio para el *Traslado de Cristo muerto (Deposizione)*

¹ Rejón de Silva, D.A.: *El tratado de la pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti. Traducidos e ilustrados con algunas notas por Diego Rejón de Silva.* Madrid, 1784, pág. 232-233.

² Barash, M.: *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann.* Madrid, 1991, pág. 114.

Borghese - Pala Baglioni). Se puede observar un estudio osteológico de una *pietá*³.

Otro caso de artista que en sus bocetos trabajaba hasta la profundidad de la estructura anatómica es el pintor Jacques-Louis David. Conocemos un boceto donde se evidencia su meticoloso trabajo previo a la obra *El Juramento del Juego de Pelota*, que no obstante no llegó a ejecutar.

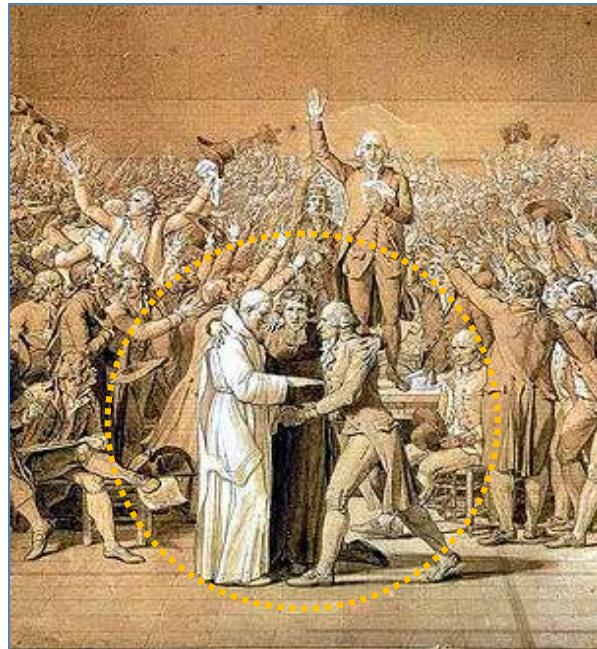
Como en tantas otras ocasiones, esta idea tuvo más éxito en el campo teórico que en el de la práctica de taller. La anatomía como vestido de carne era un precepto que gozó de cierto éxito en la tratadística italiana de las artes plásticas. Era una prescripción del gran Alberti, así que es normal que la idea tuviera fortuna. Michelangelo Biondo le parafraseaba en 1549, en su obra *Della nobilissima pittura*. Al hablar de la anatomía, Biondo escribía que el pintor necesitaba: “*vestir los huesos y los músculos con la carne y la piel (...) de manera que de cualquier modo y en cualquier lugar se reconozcan los huesos, nervios y músculos*⁴.”

³ Este dibujo, datado de hacia 1507, se conserva en el British Museum. Aparece en la obra de Choulant, L.: *History and Bibliography of anatomic illustration*. New York, 1962, pág. 110-111. Rafael, según se ha apuntado, quiso pintar una “*Storia*” como las que Alberti definía. Thoenes, C.: *Rafael*. Köln, 2007, pág. 24.

⁴ Biondo, M.: *Della nobilissima pittura, et della sua arte, del modo et della dotrinna, di conseguirla agevolmente et presto...* Venecia, 1549, fol 15 vº.



Rafael: *El traslado de Cristo Muerto* y boceto preliminar



David. Bocetos para *El juramento del juego de Pelota* (h. 1793)

Hay que matizar que estas ideas resultaban muy oportunas para el aprendiz. Podemos imaginar hoy en día esta aplicación con buenos resultados en las aulas. La discrepancia radica en esperar que un artista profesional efectúe capa a capa, desde la osteología al vestido de piel, cada figura.

Otro seguidor de esta idea fue el gran orfebre y tratadista Benvenuto Cellini, a quien se ha relacionado con Berengario de Carpi y Guido Guidi para sus estudios anatómicos.

Cellini escribía:

“Ahora bien, dado que toda la importancia de este talento reside en saber hacer bien la figura de un hombre o una mujer desnudos, es preciso pensar que para ello hay que llegar al fundamento de tales desnudos, que es sus huesos; así, cuando hayas conseguido retener en tu memoria el esqueleto jamás podrás hacer erróneamente una figura desnuda o vestida, y esto es un gran principio⁵. ”

Por su parte, el tratadista portugués Francisco de Holanda, señalaba en *De la pintura antigua*:

“El primer precepto que en la Pintura se ha de guardar es: que las figuras o sean desnudas o vestidas, todas se dibujarán desnudas y sin vestido, principiadas de los propios huesos, poniéndoles después su carne y últimamente cubriendolas con sus mantos⁶. ”

Y más adelante recalcó:

“acuérdate que la figura que retratáredes por el natural o hiciéredes de fantasía, que debajo del vestido ha de tener carne y debajo de la carne metidos los huesos, porque aquí acometen grandes ignorancias los ignorantes⁷. ”

⁵ Cellini, B.: *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*. Madrid, 1989, págs. 210-211. Tiberio Ávila y Parada y Santín lo relacionan con el médico florentino Guido Guidi, autor de *Anatome corporis humani, Libri VII* (1567)

⁶ Holanda, F.: *De la pintura antigua y Diálogo de la pintura*. Tr. Manuel Denis, 1563. Prólogo Elías Tormo. Edición. y notas F. J. Sánchez Cantón. Madrid, 2003, pág. 75.

⁷ *Ibidem*, pág. 276.

Barash recalcó que el contexto del pasaje de Alberti era la demanda de belleza⁸. Si se ponía el acento en la corrección ósea y miológica del cuerpo, otro tanto correspondía a la proporción para garantizar un resultado bello. De tal modo, la proporción era parte del *vestido* del hombre. En Francisco de Holanda esta idea es muy ostensible. No interpreta a la anatomía simplemente como desnudez, sino que lo extiende a la proporción. Al término del capítulo XVII de su tratado, llamado “*De la proporción del cuerpo humano*”, culmina con estas palabras: “*Pero desnudemos más al cuitado del hombre.*” El capítulo siguiente es el de la anatomía. Al inicio del capítulo XIX, “*De la fisiognomía*”, escribe: “*Tornemos a cubrir un poco nuestros tristes huesos, hasta que los vamos ataviando, ornando, vistiendo y poniendo en su honra y cubrámoslos de piel y sobrehaz*”⁹. Los capítulos de proporción y anatomía responden a la idea de desnudar la figura humana.

Otro tratadista del siglo XVI, Juan de Arfe y Villafaña, en su *Varia Commensuracion* (Sevilla, 1587) siguió un orden de exposición parecido: proporción, huesos, músculos. Podría pensarse que seguía la misma lógica que Holanda, lo cual no quiere decir que conociera su obra, pero sí que es algo que está presente en el espíritu del tiempo. Posiblemente la publicación del *De Humani Corporis Fabrica* de Andrea Vesalio en 1543, pudo coadyuvar a que los artistas tuvieran más en cuenta esta interpretación. La sucesión de exposición de materias y el repertorio gráfico de Vesalio se iniciaba por huesos y músculos. Los tratados galénicos, por el contrario, no seguían ese orden. Mondino de Luzzi, por ejemplo, empezaba por el vientre, no por considerarle una parte principal, sino porque es lo primero que pierde su forma al sufrir putrefacción¹⁰. Continuaba por el tórax, la cabeza, los miembros y finalizaba por los huesos. Otro ejemplo divergente es el de Andrés Laguna, que seguía un imperativo funcional: “*Comencemos por la boca, donde la vianda sufre la primera digestión. Por último trataré del cerebro, donde*

⁸ Barash, M.: *Ob. cit.*, pág. 114.

⁹ Holanda, F.: *Ob. cit.*, pág. 70.

¹⁰ Alberti López, L.: *La anatomía y los anatomistas españoles del renacimiento*. Madrid, 1948, pág. 53.

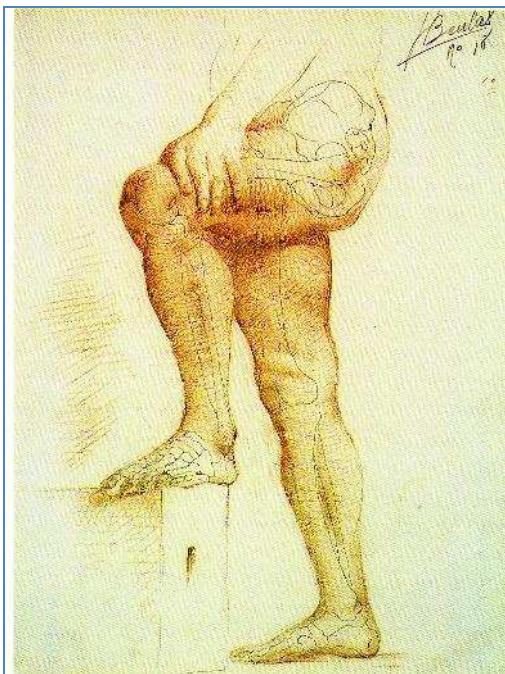
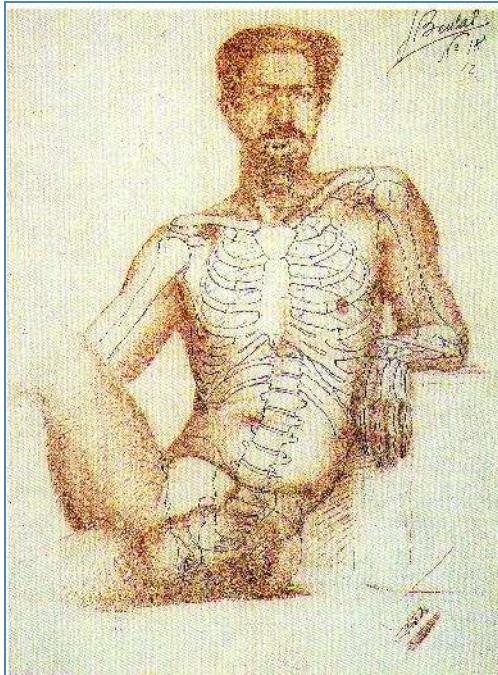
se verifica la última transmutación de los espíritus mismos¹¹.” La *Fabrica* de Vesalio da comienzo por la osteología porque para su autor los huesos son el fundamento del cuerpo, la estructura con la que todas las demás partes tienen que relacionarse. El título del tratado: “*Fábrica*”, no era casual: quiere decir edificio. En la disposición de las enseñanzas Andrea Vesalio sigue una referencia arquitectónica. Se comienza por el esqueleto y las estructuras que sirven de cimiento y sostén, se prosigue con las partes unitivas y se termina describiendo las cavidades orgánicas¹².

Actividades:

Este procedimiento, en su versión más simple, ha seguido utilizándose en la pedagogía académica de las Bellas Artes hasta hoy en día. El dibujo no alcanza hasta el estrato del ropaje del modelo, como en el caso del ejemplo del pintor David, pero sí podemos constatar que supera la estructura muscular para concentrarse en la piel. Los dibujos finales de los artistas académicos suelen ser de una extraordinaria belleza y son comúnmente conocidos como *corpo transparente*. Aquí presentamos unos ejemplos del pintor José Beulas Rocasens, de la Academia de San Fernando de Madrid.

¹¹ *Ibidem*, pág. 54.

¹² López Piñero, J. Mª / Jerez Moliner, F.: “Clásicos españoles de la ilustración morfológica. El “libro” anatómico de Juan de Arfe (1585) y su reelaboración en 1806.” *Archivo español de morfología*, nº 1, 1996, pág. 12.



Trabajos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (h. 1952)

El ejercicio que nosotros vamos a proponer consiste en recrear este sistema hasta el. Sin embargo, para evitar correcciones con borrador, dibujaremos los diferentes estratos sobre un papel semitransparente, como el papel vegetal, el papel cebolla o sulfurizado.



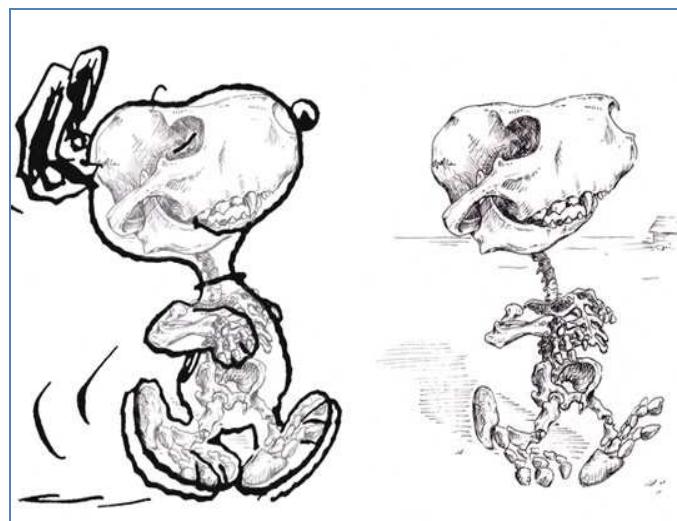
Rey Bustos. Superposición por medio de animación Flash

Podemos elaborar un dibujo sencillo con medios tan básicos como el grafito o el lápiz carbón sobre el papel translúcido, comenzando por la estructura ósea de un personaje. En un siguiente dibujo, apoyándonos en la referencia del boceto osteológico, podemos diagramar la silueta muscular fundamental. Podríamos reflejar en otro dibujo al personaje desnudo, teniendo en cuenta las adiposidades y aponeurosis, que con la piel configuran un relieve exterior sustancialmente diferente al de la figura muscular. Por último, resta dibujar en el último pliego las ropas.

Una versión en papel de dibujo mate podría digitalizarse y superponerse con programas de escaneado de imágenes como photoshop. También puede ser muy interesante superponer una fotografía real al dibujo anatómico utilizando programas de diseño gráfico o mediante animación Flash, al modo en que lo hace el artista Rey Bustos.

Hay que reconocer que este es un ejercicio laborioso, pero efectivamente muy didáctico y no cabe duda de que el resultado, los cuatro dibujos uno sobre otro, puede servir al aprendiz al mismo tiempo como “ayuda-memoria” de los fundamentos de la anatomía y los diferentes estratos que son de importancia para el artista.

Otra actividad que podríamos realizar, intensificando la parte creativa e imaginativa de este procedimiento, sería imaginar la anatomía de un personaje de ficción, de dibujos animados o incluso de juguetes. Una cuestión que podríamos considerar es la forma antropomórfica del personaje, que cuando se trata de un animal, tendría que realizarse casi como un ejercicio de anatomía comparada. Diferentes artistas en los últimos años han realizado este tipo de ilustraciones cosechando gran éxito como post en las redes sociales. Bajo estas líneas mostramos algunos ejemplos.



Estudio de Gremlim y boceto anatómico de Snoopy, obra de Michael Paulus.

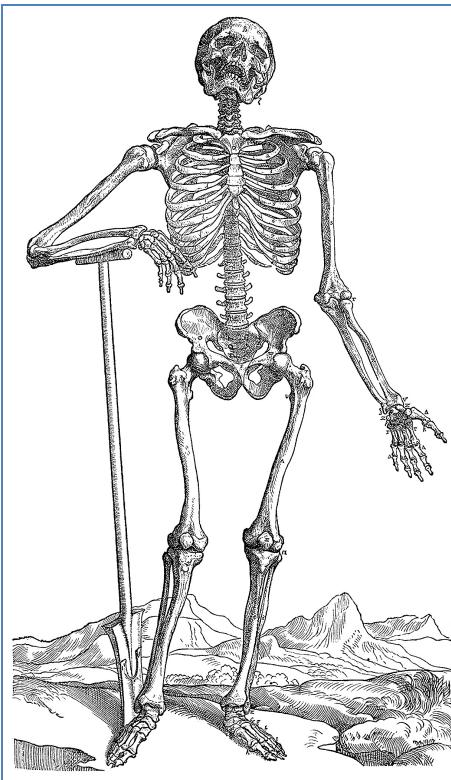
MÓDULO II

ICONOLOGÍA, EMBLEMAS Y ALEGORÍAS DE LA ANATOMÍA

ICONOLOGÍA, EMBLEMAS Y ALEGORÍAS DE LA ANATOMÍA

El cuerpo humano desollado y el esqueleto a menudo traen aparejados significados alegóricos. Veamos algunos casos.

Un ejemplo notable se manifiesta en la sucesión de láminas del célebre tratado de Andrea Vesalio *De Humanis Corporis Fábrica*. Estas dan comienzo por unos alegóricos esqueletos dispuestos en diversas posiciones, para después mostrar una serie de hombres desollados que van desprendiéndose paulatinamente de su vestido de carne. Podemos ver que, en la mayoría de los grabados, los cadáveres tienen autonomía de movilidad. Parecen, ciertamente, imágenes de la muerte en una danza macabra. Esta metáfora era un tema muy popular desde el siglo XIV. La *danza macabra*, o *danza de la muerte*, movió profundamente el pensamiento de escritores y artistas desde el Medievo al Barroco. Su recreación en grabados, obras literarias y de teatro era habitual, representando especialmente la mortandad que azotó a Europa a causa de la peste en la Edad Media. En su plano moral tiene relación con lo efímero de la vida, otorgándole una función religiosa, de modo que sea recordado que los placeres mundanos son perecederos y que hemos de estar preparados para sucumbir. Pero también existía una lectura satírica, porque se subrayaba que tanto la belleza como la fealdad, la riqueza y la pobreza, la juventud y la vejez, todo quedaba igualado a la hora de bailar con la muerte.



Holbein: Danza macabra, y lámina 21 de *De Humani Corporis Fabrica*

En la *Fabrica* de Vesalio, el grabado 21 constituye un motivo derivado las danzas macabras. Un esqueleto montado se presenta asiendo una pala, que además le provee de equilibrio y seguridad adicional (si pensamos que hubo un modelo osteológico montado para la ilustración). Es un muerto cavando su propia tumba. En el grabado 22 se aprecia un esqueleto apoyado en una tumba con una calavera. Es una *Vanitas*, una alegoría que representa el tiempo de la vida y la muerte como inexorable. En la versión original, en la tumba aparecía escrito: *Vivitur ingenio, caetera mortis erunt* (El genio sobrevive, todo lo demás es mortal)¹³.

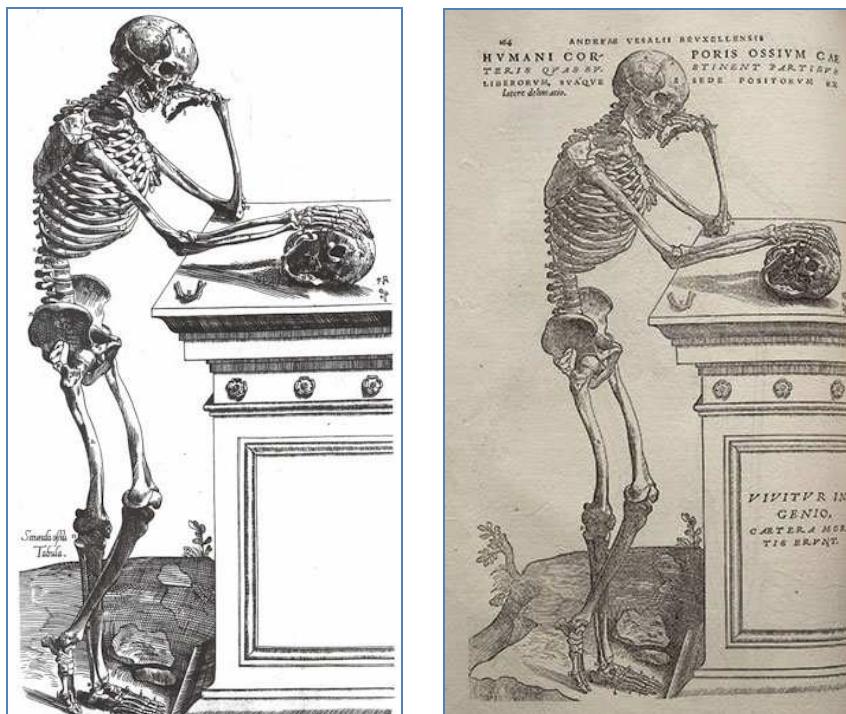


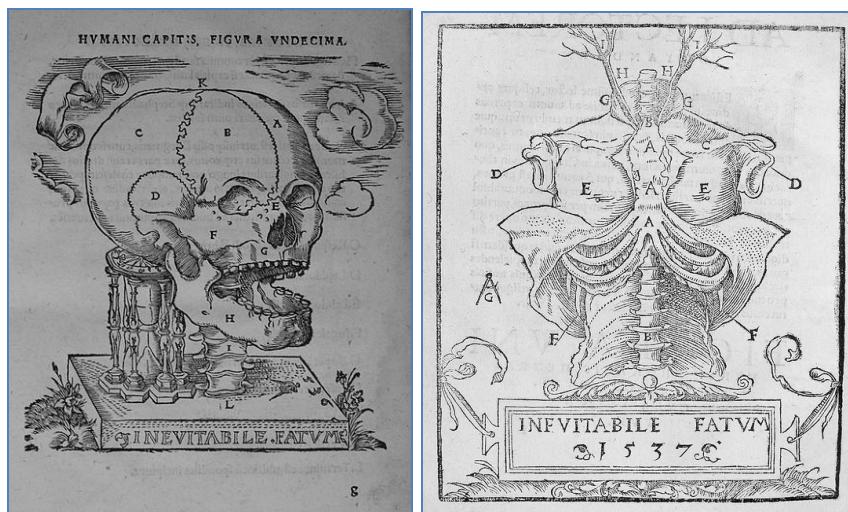
Lámina 22 del *De Humani Corporis Fabrica* y su versión original

¹³ O'Malley, Ch. / Saunders, C. M.: *The illustrations from the Works of Andreas Vesalius of Brussels with annotations and translations. A discussion of the plates and their black ground, authorship and influence, and a biographical sketch of Vesalius*. New York, 1950. pág. 86.

Por otro lado, la estampa 79 del *Epítome*, (*Humani corporis fabrica librorum epitome*, un resumen práctico de la *Fabrica* de catorce hojas) es igual a este grabado 22, y en el *Epítome* esta figura tiene un poema en latín, que traducido al castellano reza:

“Todo esplendor es disuelto por la muerte, y a través de la nieve blanca los miembros roban la tonalidad estigia para estropear la gracia de la forma”¹⁴.

El icono de las Vanitas es todo un clásico y aparece en numerosos tratados de anatomía.¹⁵ En la obra de Dryander, por ejemplo, una calavera (la muerte) se apoya en un reloj de arena. En otro grabado se observa un tronco vestido con una chaqueta arremangada y desabotonada para mostrar el interior óseo, bajo el cual se lee la leyenda “*Un hecho inevitable*”.¹⁶



Dryander. Láminas de *Anatomiae, hoc est, corporis humani* (Marburg, 1537)

¹⁴ *Ibidem*, pág. 216.

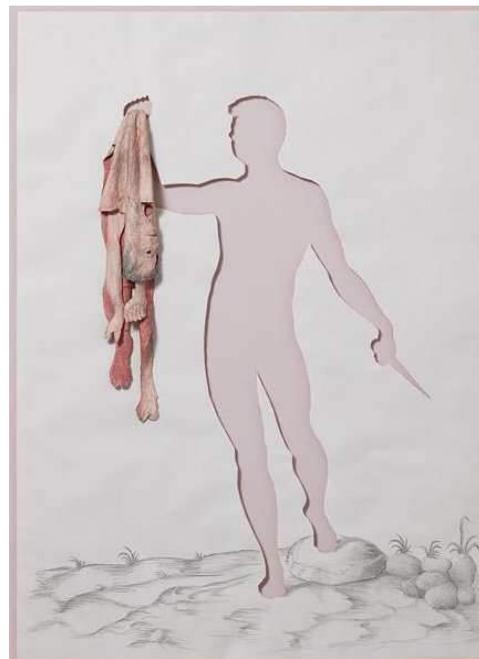
¹⁵ Para el tema de vánitas, memento mori en España, cfr.: Martín González, J.J.: “En torno al tema de la muerte en el arte español”. *Boletín del seminario de estudios de arte y arqueología de Valladolid*, 1972.

¹⁶ Johannes Eichmann, conocido como Dryander (1500-1560). *Anatomiae, hoc est, corporis humani dissectionis pars*, Marburg, 1537.

Los exégetas de Vesalio copiaron en esencia su programa didáctico y se valieron de sus imágenes. En 1556 se publicó la *Historia de la Composición del cuerpo humano*, donde Juan Valverde de Amusco adoptó la exposición iconográfica de Vesalio, añadiendo algunas estampas originales. La más destacada es la de un hombre desollado que sujetaba en alto su propia piel. Nos hallamos aquí ante un trasunto del tema religioso del *martirio de San Bartolomé*. Algunos lo consideran una cita a Miguel Ángel, porque en el *Juicio de la Sixtina* aparece representado este cliché anatómico. Tal vez parte de un dibujo de Gaspar Becerra, pues se sabe que a su vuelta a España después de formarse como artista en Roma trajo de Italia varios bosquejos del *Juicio*. En todo caso, la inclusión de este emblema en ilustraciones de anatomía es más antigua. En la *Chirurgie* de Henri de Mondeville, un manuscrito coloreado del año 1314, se ve un hombre que carga su propia piel, en asociación clara con el martirio de San Bartolomé.

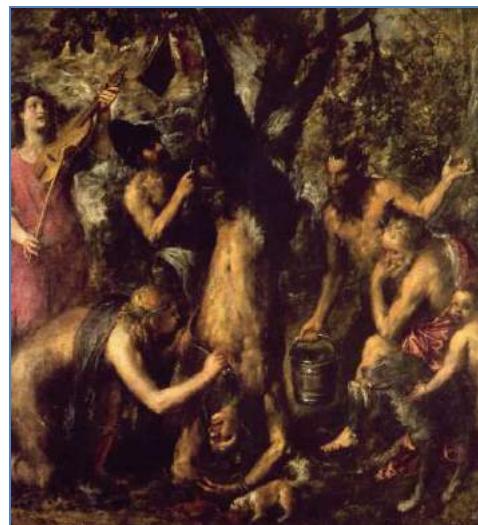


Lámina de la *Historia de Valverde de Amusco*. Detalle del *Juicio Final*, de Miguel Ángel e ilustración de *Chirurgie*, de Mindeville.



Tres versiones contemporáneas del ícono de Valverde de Amusco, por Damian Hirst, en plata, y Gunther Von Hagens, utilizando un cadáver plastinado, y Peter Callesen, con troquelado de papel.

Vesalio no hizo una referencia tan explícita en sus ilustraciones, pero el otro gran emblema de la anatomía, el *martirio de Marsías*, aparece en una letra adornada de la edición de la *Fabrica* de 1555. Ovidio describe en las *Metamorfosis* cómo el fauno Marsías tras ser derrotado en un lance lírico con Apolo, es desollado como castigo a la presunción de haber retado al dios de la música... ¡y de la medicina! El tema fue representado por Ticiano, Rafael y Rivera “El Españoletto”, quien también hizo obras sobre San Bartolomé.

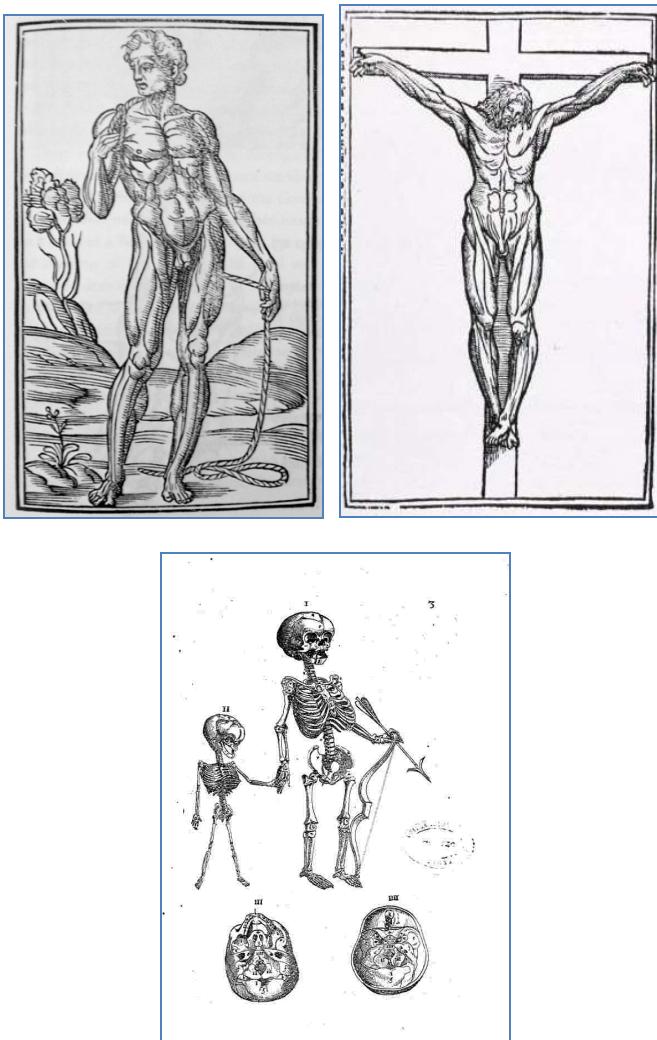


Representaciones del suplicio de Marsias. Letra capital del *De Humani Corporis Fábrica*, pinturas de Tiziano



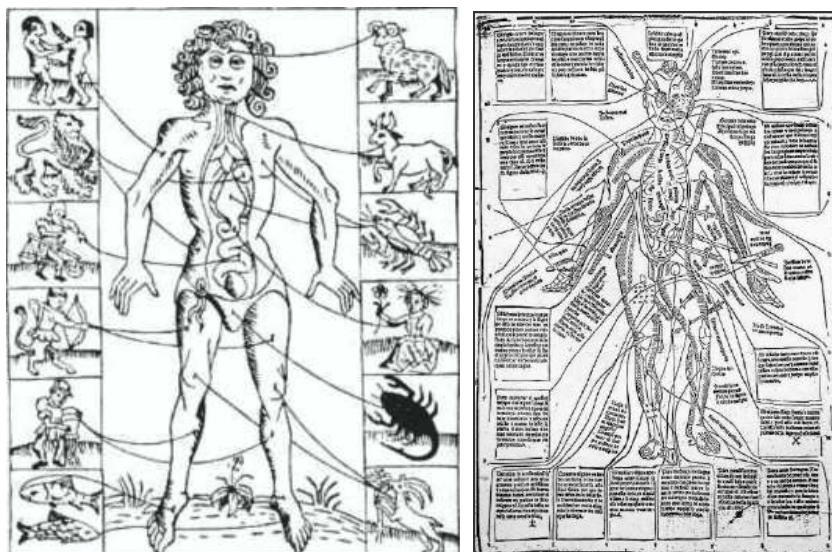
Representaciones del suplicio de Marsias. Pinturas de Antonio de Bellis, y grabado de Melchior Meier

En muchos tratados médicos las ilustraciones se acompañan de motivos que sugieren un significado especial. Por ejemplo, en los *Commentaria* de Berengario aparece una crucifixión como excusa para mostrar la anatomía, y en otro grabado se ve a un hombre desollado que juega con el cabo de una horca. Es probable que sea una alusión a Judas. Por otra parte, en el tratado de Felix Platter se presentan esqueletos de niños con un arco. En el tratado de Du Laurens también salen esqueleto de niños con flechas. Posiblemente sean cupidos.



Láminas de los tratados Berengario da Carpi y Cupidos en la obra de Platter.

Hay que mencionar, asimismo, que en muchos tratados aparecen representaciones de hombres zodiacales o astrológicos, que a veces son un trasunto de San Esteban, porque en su cuerpo se marcan los lugares donde hacerse las flebotomías. Se relacionan con el concepto de hombre microcosmos, muy en boga en el Renacimiento. El hombre es como un pequeño mundo y lo que le sucede al hombre tiene relación con lo que sucede en los astros. Para hacer sangrías había que tener cuidado de que la luna no estuviese en un signo que dominase sobre el miembro a sangrar, porque podría resultar peligroso¹⁷.



Hombres astrológicos

Muy interesante es la estampa del *anatomista anatomizado* que aparece en el tratado de Valverde de Amusco, donde se mezcla el humor con lo grotesco. En realidad, los ilustradores de Valverde utilizaron dos figuras que en Vesalio

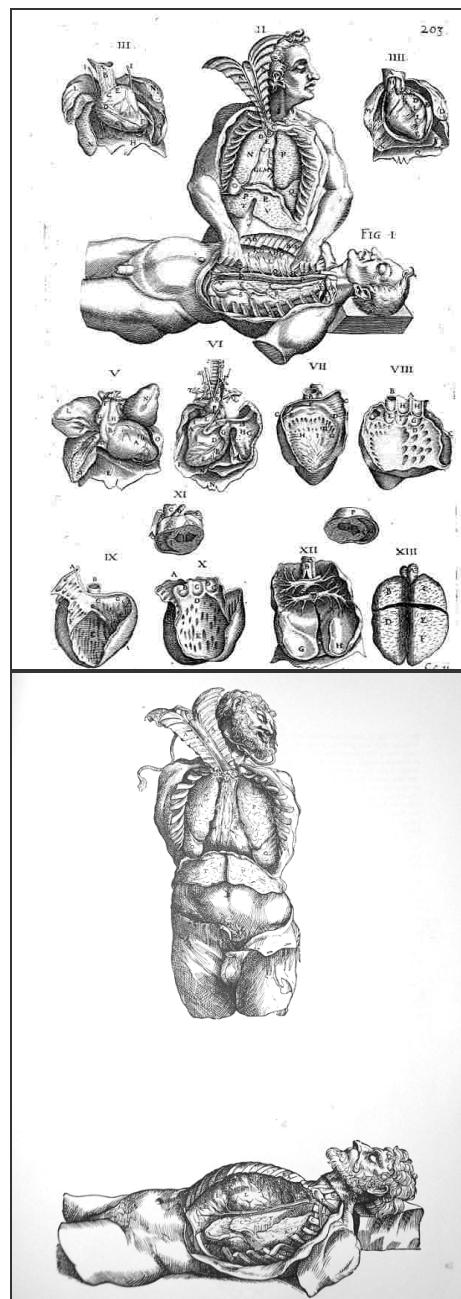
¹⁷ Sobre la implicación de la astrología en la figura humana, véase: Pérez Jiménez, A.: "Melotesia zodiacal y planetaria: la pervivencia de las ciencias astrológicas antiguas sobre el cuerpo humano" En *Unidad y pluralidad del cuerpo humano. La anatomía en las culturas mediterráneas*. Madrid, 1988.

aparecían separadas para componer esta lámina¹⁸. Podríamos relacionar esta estampa con la idea generalizada en esta época de “Conócete a ti mismo”. En efecto, el texto latino *Nosce te ipsum* aparece insertado en el prefacio de gran cantidad de obras en el siglo XVI. *Conócete a ti mismo* es el *leit motiv* para que el hombre del Renacimiento perciba en sí mismo –en su cuerpo- lo divino del trabajo de Dios. También, en otro sentido, denota la fragilidad humana y su mortalidad. El auto-conocerse no es un asunto de medicina sino de interés general, o bien para aquellos que buscaban saber los secretos de la maravillosa creación de Dios ¹⁹. El historiador Laín Entralgo escribió que la *Fabrica* “no es primariamente una Anatomía, para médicos, sino para hombres interesados en saber lo que es y cómo es su cuerpo²⁰.”

¹⁸ O’Malley, Ch. / Saunders, C. M.: *Ob. cit.*, págs. 178-179.

¹⁹ Carlino, A.: “Paper bodies: a catalogue of anatomical fugitive sheets, 1538-1687.” *Medical History, supplement*, 19. London, 1999, pág. 107.

²⁰ Laín Entralgo, P.: “La anatomía de Vesalio y el arte del Renacimiento.” *Revista de ideas estéticas*, Madrid, 1948. Citado en Bonet Correa, A.: *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*. Madrid, 1993, pág. 248-249.



Valverde: *El anatomista anatomizado, y la plancha de referencia de Vesalio*

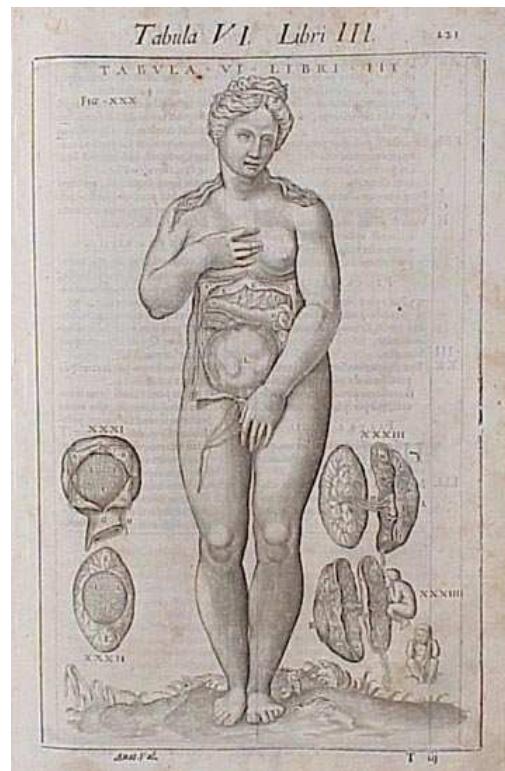
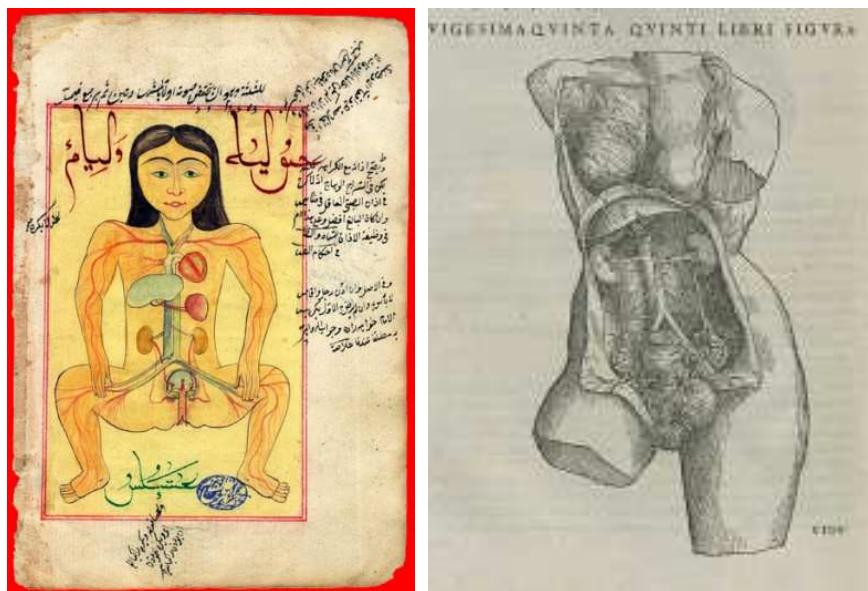
Otro tema recurrente era el remitir a la Antigüedad. En el quinto libro de la *Fabrica*, la mayoría de las planchas muestran el torso diseccionado. El modo de mostrar el torso concuerda con la estatuaria fragmentada griega y romana, como el torso Belvedere. También Valverde de Amusco, en la edición de la *Historia* de 1560, se valió del recurso del pasado clásico exponiendo lorigas_romanás que contenían las vísceras²¹. En 1552, Giulio de'Musi hizo unas láminas para el tratado de Bartolomeo Eustachio, y en una de ellas se expone una figura desollada, mitad pedestal, que muestra los detalles de los músculos dorsales al tomar la postura del orador antiguo²². Es muy peculiar una lámina del tratado de Charles Estienne *De dissectione partium corporis humani*, de 1545. En ella se ve a un hombre que es una parte más de los vestigios y ruinas. Es una comparación paisajística de la situación de su integridad corporal que quizá pueda también ser asociada con el tópico que enlaza el cuerpo humano con una arquitectura.

²¹ Véne, M.: *Écorchés. L'exploration du corps XIV-XVIII siècle*. París, 2001, pág. 31.

²² *Ibidem*. El tratado de Eustachio: *Romanae archetypae tabulae anatomicae novis...* 1783. Cfr. Lepori, L. R. / Kohler, W.: *Atlas de arte anatómico: una visión de seis siglos*. Buenos Aires, 2003, pág. 19.



Lorigas en el tratado de Valverde. Láminas de las obras de Eustachio y Estienne



Manuscrito otomano de la Edad Media, e ilustraciones en las obras de Vesalio y Valverde de Amusco.

Mención aparte merece la Venus anatómica, casi un género en la ilustración anatómica. La iconografía anatómica siempre ha representado el cuerpo femenino, e incluso podríamos recordar algunas imágenes iluminadas de manuscritos de la Edad Media. Vesalio incluyó algunos torsos femeninos entre sus estampas para la representación de las vísceras, que como ya hemos comentado sugerían estatuas clásicas desmembradas, Sin embargo, Valverde de Amusco decidió que era mejor presentarla a cuerpo completo y adoptando la pose de la Venus de Medici.

A partir de la obra de Vesalio se generalizó la interpretación de que el cuerpo es como un edificio. Valverde, en la *Historia*, al comenzar el libro tercero escribe: “*Tratamos en el primer libro de los cimientos y armadura de esta fábrica, que son los huesos y ternillas; y en segundo de la clavazón y ornamento de ella*²³. ” Sin embargo, ya Brunelleschi, observando el modo de construcción de los antiguos romanos, creyó en ello reconocer una especie de miembros y de huesos²⁴. Seguramente, la idea latía en el espíritu del tiempo, ya fuera por Vitruvio, que remitía al hombre como medida de la arquitectura, o por exégesis religiosas, que comparaban al cuerpo con un templo. No sólo en el *Nuevo Testamento* se halla esta interpretación a propósito del cuerpo de Jesús, los judíos también la contemplan²⁵. Miguel Ángel, de modo sentencioso, llegó a escribir en una carta dirigida, probablemente, al cardenal Carpi: “*es cierto que los miembros de la arquitectura dependen de los miembros del hombre y quien no ha sido o no es un buen maestro de la figura y de la anatomía nada puede entender sobre el particular*²⁶”.

²³ Alberti López, L.: *La anatomía y los anatomistas españoles del Renacimiento*. Madrid, CSIC, 1948, pág. 98.

²⁴ Navarro de Zuvillaga, J.: *Imágenes de la perspectiva*. Madrid, 1999, pág. 150.

²⁵ Por ejemplo, en la enciclopedia hebrea *Ma'a'seh Toriyah* (Las obras de Tobias) Venecia, 1708, se establece el correlato didáctico entre el cuerpo humano y una casa.

²⁶ Cortés, V.: *Anatomía, Academia y Dibujo Clásico*. Madrid, Ed. Cátedra, 1994, pág. 96.

Actividades:

El ejercicio planteado consistiría en establecer una versión o relectura contemporánea de estas alegorías clásicas. Encontramos diversos ejemplos de actualizaciones de estos conceptos. Una danza de la muerte se puede disfrutar como curiosidad en el video de Walt Disney *The Skeleton Dance*, de 1929. Asimismo, algunas obras de artistas contemporáneos como Giorgio Berardi o el español Eleazar son reseñables para aportar ideas.

En el caso de las Vanitas y Memento Mori, podemos mencionar las calaveras de Damien Hirst. La primera fue *For the Love of God*, una calavera adornada con 8601 diamantes de alta calidad. Hirst creó esta pieza influenciado por las calaveras mejicanas precolombinas incrustadas con turquesas. Fue modelada en una calavera del siglo XVIII, pero la parte humana original era sólo la mandíbula y dentadura, el resto se confeccionó con titanio. Hirst la financió él mismo, oteando por meses el precio internacional de los diamantes, especialmente en África. Hay cierta controversia sobre si se trata de "diamantes de sangre". Posteriormente, el artista ha trabajado con otras calaveras, incluso de niños.



Obra de Eleazar



Obras de Damian Hirst: Calaveras con diamantes y escultura *The Virgin Mother*

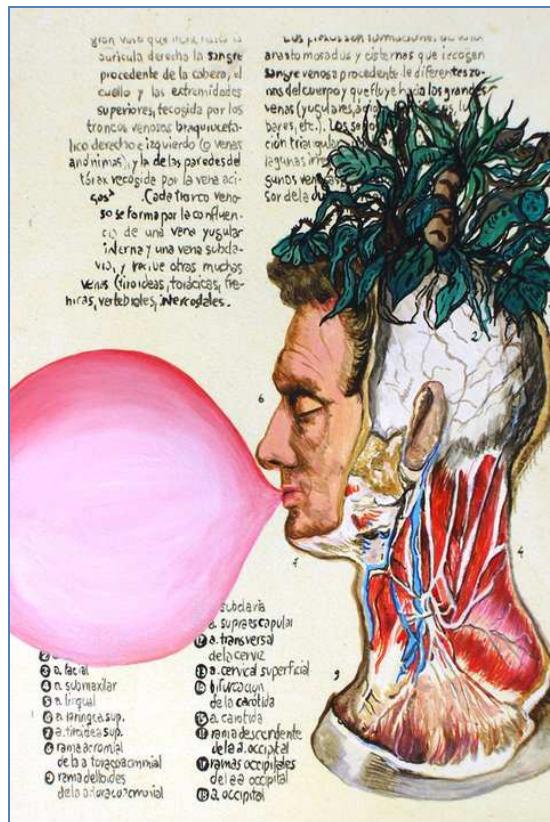
En cuanto a las Venus anatómicas, podemos volver a sacar a colación a Damian Hirst, ya que ha hecho varias obras relacionadas con este tópico. La muerte es uno de los temas centrales de este artista, famoso por una serie de obras sobre animales muertos y preservados, algunos diseccionados en formaldehido. Hirst tenía un empleo en un tanatorio cuando era aún un estudiante adolescente. Esto probablemente influenció su fascinación con la vida y la muerte.

La obra que nos interesa reseñar es *The Virgin Mother*, es una escultura de 35 pies de altura que costó un año y medio construir, y es una de las estatuas de bronce más altas en el mundo. Se trata de una representación anatómica de una mujer embarazada, que muestra una capa de piel sustraída que revela el feto.

Podemos utilizar cualquier medio a nuestro alcance. El ejercicio puede afrontarse con libertad de medios y procedimientos.

Una obra que conjuga el tema de la Venus anatómica es a la vez una actualización del tópica “recuerda que vas a morir”, es la serie de tondos de Fernando Vicente titulada Vanitas. Son un repertorio de retratos tipo Pin ups, de modelos femeninas efectuadas con medio pictórico y que llaman la atención por el contraste de belleza femenina y horror quirúrgico.

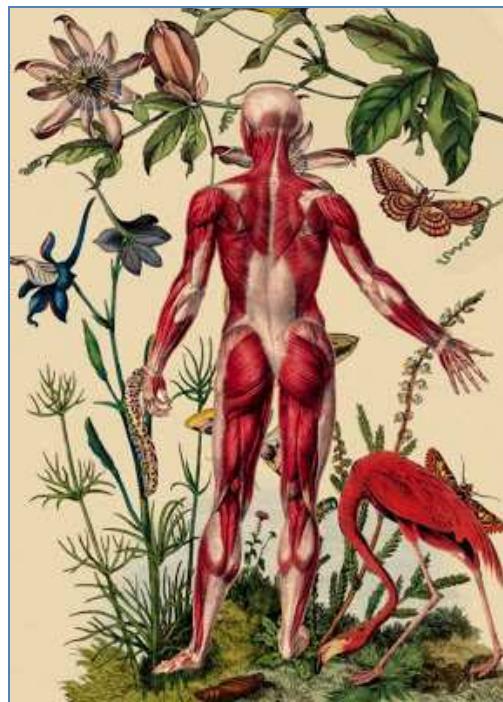
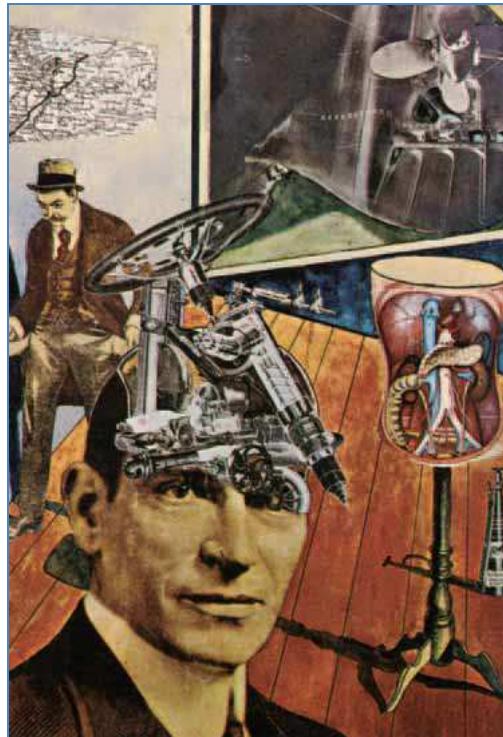
No obstante, este artista ha realizado otros trabajos distintos que se acercan más literalmente al concepto de la Vánitas medieval, por ejemplo una calavera que se prefigura en un mapa del mundo. La técnica usada para esta imagen, la de dibujar sobre una ilustración tomada de un libro o de una obra impresa, podría ser una buena idea de cara a proponer una actividad. Todos hemos hecho alguna vez un dibujo sobre una ilustración en el libro de texto, quizá para entretenernos en un período de espera o durante una clase aburrida. Es interesante cuestionarnos las implicaciones inconscientes que posee este ejercicio, porque es común seguir una sugerencia emocional en las líneas y manchas. Lo cierto es que el adornar imágenes científicas con dibujos se ha convertido en un género propio en el mundo del arte contemporáneo. Podemos mencionar, a Ángeles Ágrela como ejemplo de artista que trabaja en esta dinámica.



Obras de Fernando Vicente y Ángeles Ágrela

Otra metodología afín que podemos utilizar para plantear una actividad sería el fotomontaje. Por este medio podemos crear obras utilizando ilustraciones anatómicas de obras médicas y artísticas, dando un sentido artístico al aprendizaje. Si miramos a la historia de esta técnica, a menudo encontramos referencias a la anatomía. Por ejemplo, es llamativa la obra de Raoul Hausmann, “*Tatlin en casa*” (1920), donde aparece una imagen anatómica conformando el interior de un maniquí. Siempre ha sido un atractivo para el artista representar de forma científica todas cosas, y en este mismo collage vemos el interior de un coche, con sus engranajes y motor, a la vez que un plano cartográfico.

El ejercicio consistiría en valernos de imágenes anatómicas y otras imágenes fragmentarias para componer una obra original, sin importar el grado de surrealismo pero tratando de elaborar un mensaje. Podemos utilizar técnicas manuales, incluyendo intervenciones de dibujo, o bien es posible valerse de técnicas infografías, en especial photoshop. En este sentido, vale la pena mencionar la serie de Juan Gatti titulada “Ciencias Naturales” consistente en collages realizados por medio de photoshop utilizando imágenes de grabados y dibujos de los siglos XVIII y XIX. El resultado final son unas atractivas impresiones digitales sobre lienzo.



Collages de Raoul Hausmann y Juan Gatti

MÓDULO III

ALTARES ANATÓMICOS: EL DÍA DE LOS MUERTOS Y LOS EXVOTOS

ALTARES ANATÓMICOS: EL DÍA DE LOS MUERTOS Y LOS EXVOTOS

El día de los muertos

El célebre tratadista portugués Francisco de Holanda decía que saber anatomía capacita al artista para poder pintar a la muerte:

*“Y ¿qué prueba más suave puede de sí hacer la Pintura que mostrarnos aquellas cosas (...) las cuales no podríamos ver (...) sino en un cementerio?*²⁷.

Esta habilidad de representar a la muerte con forma de esqueleto no era nada desdeñable. Como hemos visto, antiguamente era habitual figurarla así en Vanitas, Danzas Macabras y Memento Mori. La muerte es un símbolo muy arraigado en el ser humano por su carácter de incertidumbre. Todas las culturas han gestado creencias sobre la muerte y han tipificado diversas tradiciones para ahuyentárla o para venerarla. Hoy en día existe un rito donde esta imagen osteológica de la muerte ocupa el centro de interés: la celebración del día de los muertos.

Esta fiesta se celebra en la región centroamericana, con especial devoción en México, y ha sido categorizada por la Unesco en el año 2003 como bien del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. En Brasil hay una versión llamada Día dos Finados.

El Día de los muertos se celebra los días 1 y 2 de Noviembre, coincidiendo con el Día de los Fieles Difuntos y todos los Santos. El día 1 se dedica a los muertos infantiles y el día 2 a los muertos adultos. Es un rito que tiene orígenes prehispánicos, pues se sabe que los mayas cumplían esta conmemoración como recordatorio a sus ancestros. Ya entonces conservaban cráneos y restos óseos en altares como símbolos de muerte y renacimiento. En efecto, además de recordar a los antepasados se celebraba la vida de los niños. La diosa Mictecacihuatl, la dama de la muerte, regía el ritual. Hoy

²⁷ Holanda, F.: *Ob. cit.*, pág. 67.

se la conoce como “La Catrina”, por ser el nombre de un personaje que el ilustrador José Guadalupe Posada hizo popular en la prensa de principios del siglo XX.



Calacas el Día de los muertos y Calavera Catrina de José Guadalupe Posada

Esta fiesta es todo un símbolo nacional en México. Desempeña una importante función social de fortificación de lazos y desde las escuelas se enseña con fines educativos. Es una celebración sincrética que mezcla las tradiciones europeas y prehispánicas, pero además se han venido sumando tradiciones estadounidenses como Halloween, lo que se hace

notorio en que los niños se disfrazan y piden golosinas de puerta en puerta. Y pese a su relación con la muerte no hay en esta fiesta connotaciones negativas, pues lo que se destaca es la creencia en la existencia del más allá y del renacimiento de la vida. Se diría que la muerte se afronta de manera muy ligera, utilizando la sátira para burlarse de ella.

Ese día se cree que los muertos vuelven para visitar a sus familiares, por lo que hay que honrarlos. Toda la comunidad se muestra participativa para hacer rondas y procesiones, levantar altares y hacer ofrendas. Los antiguos mexicas hacían sacrificios humanos, y en recordatorio se pigmenta de color rojo el azúcar del pan de muerto. Este es un dulce que se hornea en forma de cráneo o de hueso y tiene un papel destacado en el altar. También se hacen ofrendas de agua, tequila, cigarros, calaveras comestibles, esqueletos de azúcar, y ataúdes de chocolate.

El altar tiene un gran atractivo estético. Se hace en una mesa con un mantel blanco y sobre él se coloca papel picado, un adorno muy elaborado, casi una artesanía, que se hace con papel de china troquelado con figuras de esqueletos. Para el arco se usa caña de azúcar, y todo se cubre con unas flores amarillas llamadas cempasúchil, ya que el amarillo que el color de la muerte para la cultura prehispánica.

Otros elementos son retratos de personas fallecidas, pinturas y estampas de las ánimas del purgatorio, cruces, velas y sobre todo las calaveritas o calacas. Ya hemos comentado que algunas se hacen comestibles, pero las hay de todo tipo: dibujos, grabados, alfombras florales, esculturas en papel maché... La calavera es emblema de la fiesta por lo que está presente en casi todos los adornos.



Pan de muerto y papel picado

Actividades:

Para realizar un altar del Día de los muertos, necesitaremos realizar piezas de tema osteológico, especialmente calaveras. La tradición indica que será muy necesario troquelar papel picado. Es una labor muy laboriosa, pero si contemplamos el trabajo del artista Peter Callesen, que es un auténtico maestro de arte contemporáneo en la hechura de este tipo de realizaciones, quizás nos infunda ánimos y nos despierte algunas buenas ideas



Trabajos de Peter Callesen



Obras de Callesen

No obstante, en este ejercicio podemos contribuir de manera libre con los elementos que podamos aportar para el altar dentro de nuestras capacidades, ya que estos ejercicios se plantean como un sencillo acercamiento a la asignatura de anatomía artística, sin exigir el rigor y detalle que se pide en fases más adelantadas. Por tanto, para la realización de elementos óseos es mejor utilizar materiales sencillos y sin demasiadas complicaciones en su manejo. Por ejemplo, sería adecuado el papel maché o la masilla de modelar de secado rápido. Con estos medios podemos configurar calaveras ayudados de un armazón de alambre, en una suerte de ejercicio básico de modelado.

Una vez finalizado el altar podemos concretar otros detalles de la fiesta. Sería conveniente preparar pan de muerto en casa, o bien figuras de huesos con masa de harina horneada. Como complemento sería una idea muy interesante plantear como ejercicio pedagógico la realización de disfraces osteológicos, para lo cual podemos utilizar ropa negra para pintar sobre ella con una tinta textil blanca los huesos en la disposición más correcta posible.



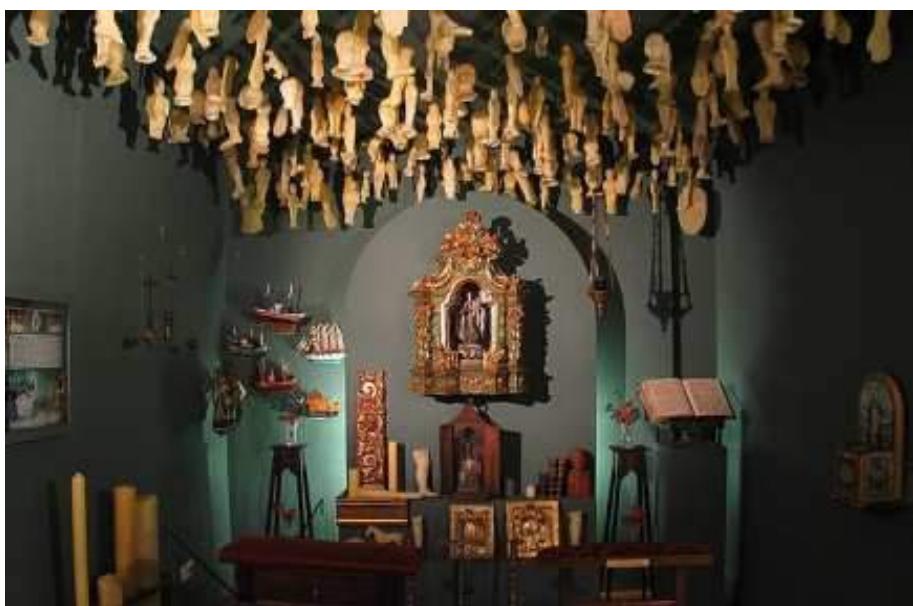
Este ejercicio tiene una aplicación mejor si se hace en parejas o en grupo, sobre la vestimenta cuando se lleva puesta. De este modo es posible calcular mejor el tamaño, posición y articulación de los diferentes huesos en relación con la dinámica corporal del modelo.

* * * * *

Exvotos

Un exvoto es una pieza artística que, en el cristianismo, se ubica en el interior de iglesias, capillas y santuarios en caminos de peregrinación, a modo de ofrenda de agradecimiento hacia Dios, la Virgen o a un santo por haber otorgado una petición de auxilio. Por ejemplo la salvación de una situación de peligro o la curación de una enfermedad.

El exvoto puede ser una representación pictórica o una pieza modelada. Se coloca generalmente cerca del altar, en camarines especiales o al lado de las imágenes benefactoras. De estos dos tipos nos interesa recalcar el escultórico, ya que se trata por lo general de iconos de cera o metal configurando una parte del cuerpo o un órgano. De tal modo, cuando alguien tras encomendarse a la intercesión divina ante una enfermedad termina sanando, ofrece una figura de la parte del cuerpo curada.



Exvotos metálicos y atar con exvotos de cera

Esta costumbre es muy antigua y su origen se remonta a tradiciones paganas ya presentes en la cultura íbera, de la que pasó al culto romano y de ahí al cristianismo. De hecho, el término exvoto viene del latín para significar el objeto ofrecido a Dios.

El exvoto se presenta como la evidencia de un milagro, como la prueba de la eficacia del santo o la virgen. Podemos encontrar toda clase de figuras de partes del cuerpo: manos, pies, pechos, orejas, cabezas, así como órganos internos como el corazón, el estómago o los pulmones. Por ejemplo, a Santa Lucía se le atribuye la sanación de la vista. Por eso en sus ermitas suele haber exvotos de ojos. A San Blas se le atribuye la curación de la garganta, y con frecuencia se le dedican representaciones de dicho órgano, o bien figuras con forma de rosca.

Los más comunes son los metálicos de latón o plomo, y los modelados de cera líquida natural en moldes. En realidad son un arte casi naif, nada bien ejecutado, pero que funciona como expresión de religiosidad popular, un símbolo para dar las gracias.

Actividades:

Nuestro ejercicio consiste en realizar un altar de exvotos. A diferencia del ejercicio anterior, centrado en la osteología, aquí podemos trabajar sobre la miología. Es cierto que los exvotos no son iconos anatómicos propiamente dichos, pero podemos hacer una adaptación para nuestros intereses, tratando de representar los segmentos musculares y aponeurosis de la manera más realista posible.

El uso de los materiales tradicionales puede representar dificultad para pormenorizar la anatomía. La cera es fácil de modelar y se parece mucho a la plastilina, y a decir verdad no es tan laborioso hacer un molde pequeño con un poco de escayola y verter en él plomo fundido, que fragua rápido. Hacer un repujado de metal quizás requiere más paciencia. Por todo ello es quizás más recomendable trabajar con masilla de endurecimiento

rápido de color blanco o beige, ya que después de secar permite pintar encima con pinturas acrílicas, gouache o témpora las fibras musculares.

MÓDULO IV

LA ANATOMÍA COMO ORNAMENTO

LA ANATOMÍA COMO ORNAMENTO

Quizá otro de los factores que a lo largo de la historia han alentado a los artistas a adquirir saberes anatómicos haya sido puramente un sentido decorativista del cuerpo humano.

Leonardo criticaba los cuerpos excesivamente anatomizados comparándolos con sacos de nueces. Desde Pollaiuolo observamos que las figuras desnudas parecen mostrar un enconado relieve de formas musculares para ser mejor valoradas.

Con el perfeccionamiento de las ilustraciones médicas se coordinó el abultamiento miológico con la corrección anatómica, pero no dejaron de exaltarse los relieves, seguramente porque para el arte de la época la musculatura era un adorno, un ornamento del cuerpo.

Ya hemos dedicado una lección a la relación entre anatomía y vestidura. Vestir el cuerpo es, en última instancia, ornamentarlo. Alberti decía que el ornamento era complemento de la belleza. Posiblemente, en algún momento comenzó a pensarse que el mejor adorno que podía llevar una figura bellamente configurada era una musculatura voluminosa.

Tatarkiewicz informa que el renacentista Gian Giorgio Trissino escribió:

“La belleza se entiende de dos modos: existe una belleza de la naturaleza, y otra adventicia, que significa que algunos cuerpos son bellos por naturaleza y la disposición de sus miembros y colores, mientras otros son bellos por los esfuerzos que han sido realizados en ellos²⁸. ”

En un desnudo, la belleza natural podría encontrarse en las perfectas proporciones. No obstante, la belleza adventicia, poco natural, es aquella que el hombre habría puesto sobre sí mismo, es decir, la musculatura, que es fruto del entrenamiento

²⁸ Tatarkiewicz, W.: *Historia de seis ideas. Arte, belleza forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid, 2006, pág. 198.

y el esfuerzo. El poderoso relieve anatómico de las figuras de Miguel Ángel, por ejemplo, sería en el fondo un elemento ornamental.

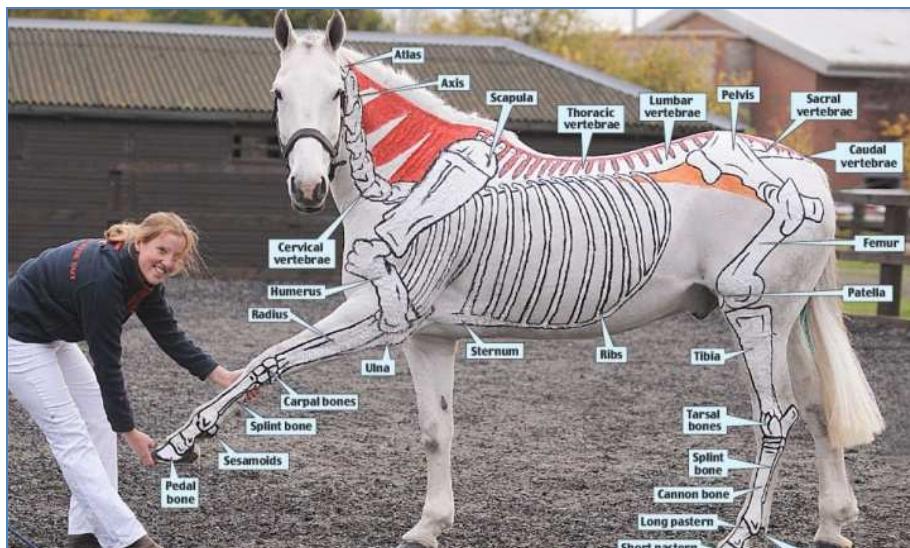
Actividades:

Puesto que la anatomía puede considerarse un ornamento del cuerpo, podríamos tratar de conjugarlo con otro tipo de decoración corporal. El tatuaje es, por supuesto, una opción descartada, pero podríamos pensar en pintura sobre piel o *body painting* como una posibilidad práctica.

El sujeto a pintar puede ser el modelo de la clase. Sobre su piel, utilizando pinturas cosméticas apropiadas, podemos representar tanto la osteología como la miología. Existe un proyecto de estudio de la anatomía del caballo llevado a cabo por la veterinaria inglesa Gillian Higgins que utiliza este sistema de modo muy pedagógico y atrayente para los estudiantes, por lo que parece recomendable también como ejercicio en el aula de introducción a la anatomía humana. Pintar el esqueleto o la musculatura sobre el modelo realmente ayuda al recordar dónde va cada cosa. No es suficiente con un diagrama, pues el color ayuda a verlo todo más claramente. Podría, de hecho, darse al modelo una imprimación o primera capa de blanco o gris pálido, para que la demostración fuera mucho más reconocible.

Este ejercicio, por su naturaleza, requiere una duración larga, y por esto se trata de un acontecimiento excepcional en el desarrollo del curso. Es, asimismo, una acción artística performativa que se puede registrar con fotografías de las distintas fases, de forma que puede servir de ilustración sobre el evento para el futuro.

No obstante, se puede plantear una versión más corta de esta actividad simplemente elaborando el maquillaje anatómico de una sección más reducida del cuerpo. Para tal fin se puede seguir haciendo uso del modelo, si bien resulta más valioso educativamente que el alumno pinte sobre sus manos o sobre los brazos, cuello o rostro de un compañero. Es una oportunidad para el trabajo en pequeños grupos o por parejas.



Proyecto de Gillian Higgins y ejemplo de pintura corporal anatómica



Ejemplos de maquillaje anatómico de Dany Quirk

MÓDULO V

ESCULTURAS Y MANIQUÍES

ESCULTURAS Y MANIQUIES

A lo largo de la historia los artistas se han valido de piezas tridimensionales, esculturas o maniquíes, para el aprendizaje anatómico, ya fuera produciéndolas o copiándolas.

En España hay varios casos reseñables de artistas del Renacimiento y Barroco. Por ejemplo, podemos mencionar a Gaspar Becerra, que según se dice modeló al menos dos estatuas anatómicas durante su formación en Italia²⁹. Becerra se educó en torno a Miguel Ángel y a los artistas romanos seguidores de Rafael, especialmente Vasari y Volterra. A su regreso a España se estableció en Valladolid e introdujo en Castilla el manierismo romano, caracterizado por figuras atléticas y musculosas. El tratadista Antonio Palomino, redactor de muchas biografías artísticas en su opúsculo *El Parnaso Español, pintores y laureado*, afirmaba que Becerra había sido un gran anatomista y él mismo reconoció poseer fragmentos anatómicos suyos con estas palabras:

“fue nuestro Becerra grandísimo anatomista y hoy permanecen como suyas unas anatomías, una grande como de a vara, y otra como de a sexta que son suyas, y otra como de un crucifijo, cosa excelente, y yo las tengo, juntamente con una pierna de anatomía de barro cocido, que es izquierda, original suya, como la mitad del natural, que admirán cuantos la ven, y en mi tiempo ha excusado de cortar algunas piernas, llevándola y sirviéndoles de luz a los cirujanos, para reconocer por la organización de sus músculos, tendones y nervios, por dónde va y viene la corrupción, y cauterizar o manifestar la parte que convenga a la circulación³⁰”.

²⁹ García López, J. L.: *Jaén, clave en la escultura de los siglos de oro*. Sevilla, 2002, pág. 40.

³⁰ Palomino, A.: *Vidas*. Ed. Nina Ayala Mallory, Madrid, 1986, págs. 36-40.

Sobre la existencia del fragmento anatómico de pierna de barro cocido que en esta cita se menciona, el investigador José Antonio Ocaña observó que en la noticia del inventario de bienes del escultor Juan Domingo Oliveri, estaba puesta en venta en 1743, para la Academia de Bellas Artes de Madrid, una serie de modelos para artistas entre los que constaban: “*dos piernas d' Anatomía de Bicerra al natural estimadas en 40 reales*”³¹.

Otro ejemplo podría ser el de Diego Siloé, quien mostró un buen conocimiento anatómico en sus obras de imaginería. Se sabe que, a su muerte, en su inventario de testamentaría se registraron muchos dibujos de figuras y varias piezas de anatomía: unos modelos de brazo y pierna, los cuales dejó a su aparejador Juan de Maeda³². Asimismo, podemos citar al escultor Jerónimo Hernández, que también poseyó buenos conocimientos de anatomía. En su inventario de bienes tenía:

“*setenta libros grandes y pequeños de toscano y latín, trescientos y cincuenta papeles de estampas, y dos docenas de modelos de yeso y otras dos docenas de cera*”³³.

Estos modelos de cera debían ser anatómicos. El tratadista del siglo XVII Francisco Pacheco – el maestro de Velázquez- señaló que Jerónimo Hernández, basándose en los desnudos del fresco del *Juicio Final* de Miguel Ángel. Escribió que Jerónimo Hernández:

³¹ Ocaña Martínez, J.A.: *Principios antropométricos, anatómicos y otros métodos para la representación de la figura humana según los tratadistas de arte españoles (el siglo XVII, deudas e influencias)*. Tesis doctoral, Universidad Complutense, 2001, pág. 542. La fuente es Archivo General del Palacio Real, Sec. Ob. Leg. 1 y Sec. Ob. Leg. 346 copia doc. De 20-3-1743 y Archivo de la RABBAASF, Ms. 63-10/5.

³² Pérez Sánchez, A. E.: *Historia del dibujo en España, de la Edad Media a Goya*. Madrid, 198, pág. 121.

³³ Jerónimo Hernández de Estrada (1540-1586). Cfr. Ocaña Martínez, J. A.: *Ob. cit.*, pág. 545. El dato del inventario lo extrae Ocaña del libro de Celestino López-Martínez: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Sevilla, 1929.

“hizo excelentes pedazos de anatomía, de que yo tengo algunos, a quien siguió felizmente Gaspar Nuñez Delgado, su discípulo, como lo muestra un brazo y pierna de cera suyos³⁴. ”

Se conoce muy poco de este discípulo suyo, Núñez Delgado. Se tiene noticia suya desde 1581 a 1606. Era un escultor de la escuela sevillana que se formó en Castilla y completó su aprendizaje en Sevilla junto al ya mencionado Jerónimo Hernández.

De estas citas nos interesa recalcar que en ellas se habla de piezas de anatomía tridimensional, modelos esculpidos o modelados, pero en esencia fragmentos de miología. En la jerga artística suelen denominarse con el término francés *écorché*, que al español se vertería *escorchados*, es decir, desollados.



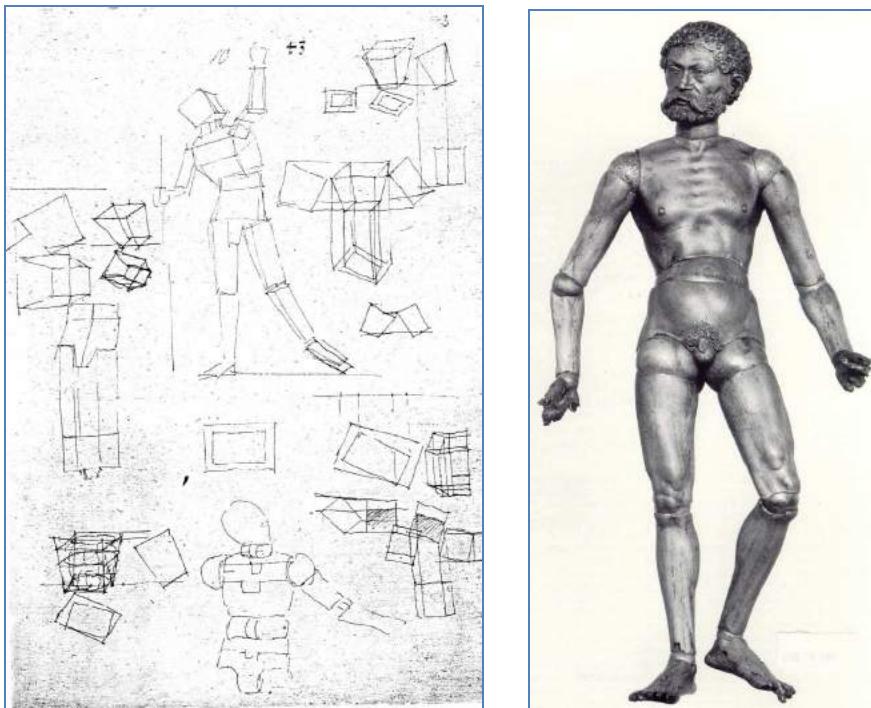
Un maniquí articulado y un maniquí de uso médico

En esta época, ciertamente era muy habitual encontrar en el obrador del maestro modelos anatómicos, esculturitas desolladas e incluso maniquís, todo hecho en barro cocido, cera, madera o metal. Con una esculturita los artistas se ayudaban para resolver muchas imágenes en sus composiciones, calculando las proporciones, los escorzos y midiendo la intensidad de las sombras. Por lo demás, el propio acto de

³⁴ Pacheco, F.: *El arte de la pintura*. Facs.1649. Madrid, 1990, pág. 385.

elaborar una obra anatómica en tres dimensiones es un buen ejercicio de aprendizaje.

Los artistas italianos se valieron mucho de los maniquís y muñecos articulados. Perfeccionaron la escultura en cera y llegaron a ejecutar écorthés muy realistas tanto para uso artístico como médico. En los talleres alemanes se utilizaban cierto tipo de muñecos con formas simples y cúbicas que llamaban *Possen*³⁵. Durero bosquejó figuras estereométricas que, según se ha demostrado, partían subrepticiamente de estos maniquíes³⁶.



Dibujo de Durero planificando un maniquí, y el ejemplo de muñeco usado por los artistas alemanes del siglo XVI.

³⁵ Schlosser, J.: *La Literatura Artística*. Madrid, Cátedra, 1976, pág.

247.

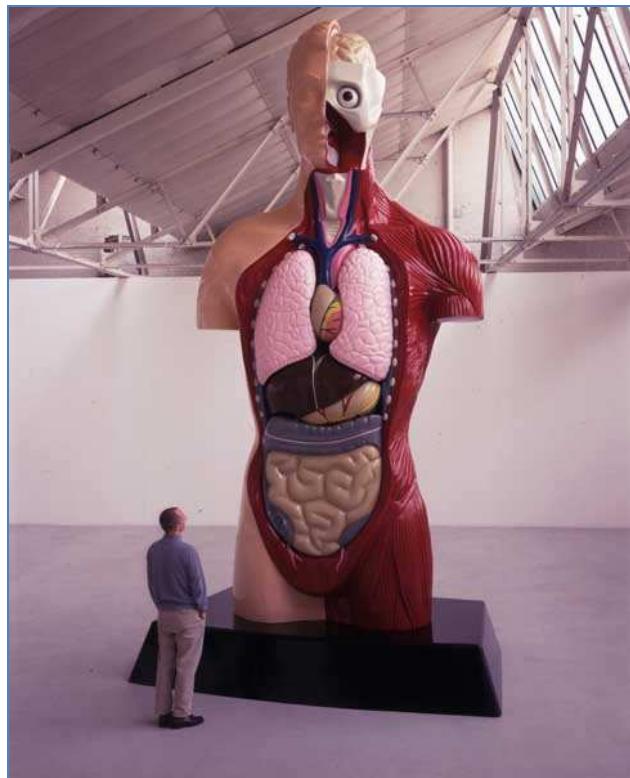
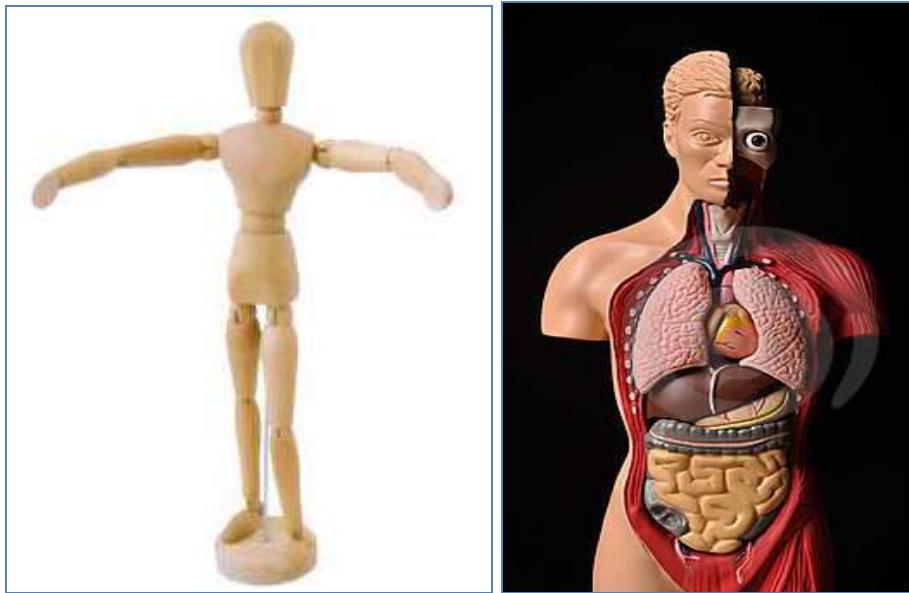
³⁶ Barash, M.: *Ob. cit.*, pág. 125.

Actividades:

En la actualidad cuando pensamos en un maniquí anatómico para artistas nos viene a la cabeza un modelo de madera articulado básico, y si pensamos en un muñeco anatómico lo más parecido que encontramos son los juguetes educativos. Lo más próximo al arte en cuanto a este último ejemplo es la estatua de bronce de Damian Hirst titulada *Hymn*.

Hay una curiosa historia al respecto. Hirst la vendió al coleccionista de arte y galerista Saatchi, pero en el año 2000 el fabricante de juguetes Humbrol denunció a Hirst por plagio, porque *Hymn* es una réplica exacta de su juguete 14" *Young Scientist Anatomy Set*, diseñado por Roman Emms.

Hirst admitió la culpa por el plagio, por infringir las normas de copyright del juguete. Pagó una gran suma a dos organizaciones de caridad en un acuerdo amistoso. Se acordaron restricciones en futuras reproducciones de la escultura, pero aún así vendió tres copias por grandes cantidades económicas. Lo llamativo del caso es que como el tema generó mucha publicidad, el muñeco lo vendía muy bien Humbrol, y para Saatchi también fue una atracción. El único disgustado fue el diseñador Emms.



Maniquí actual, juguete educativo y escultura Hymn, de Damian Hirst

Nuestro ejercicio sería mezclar estos conceptos para configurar nuestro propio maniquí anatómico. Una combinación educativa y artística que revele la anatomía externa, la que nos interesa. No se trataría de elaborar un *écorché* totalmente realista, sino una pieza más personal.

El medio que vamos a utilizar será preferente masilla para modelar de secado rápido. Antes de nada es imprescindible imitar a Durero y esbozar previamente un boceto de lo que queremos conseguir con la mayor claridad posible. Con este en mente podemos ir desarrollando el muñeco en varias etapas. Para empezar, los fragmentos anatómicos deben ser sustentados con alambre y si es preciso rejilla de alambre configurando un armazón. Podríamos contar con clavijas, charnelas, pernos, bisagras y otras piezas que sirvan para actuar como goznes, las cuales colocaremos en el extremo de cada fragmento anatómico que lo requiera, garantizando así la flexibilidad y movimiento de las articulaciones del maniquí.

La masilla sirve para cubrir la estructura, de tal manera que vamos dando forma al cuerpo del muñeco en tanto tenemos presente las particularidades de las configuraciones anatómicas.

Tras esto, una vez secado el muñeco podemos darle una pátina y dejarlo en el color claro de la masilla, o bien pintarlo a modo de *écorché*. Es asimismo recomendable confeccionar un asiento para que el maniquí permanezca erguido, con una base de madera y un eje de alambre.

MÓDULO VI

LA ANATOMÍA Y LOS DIBUJOS Y GRABADOS DE GRANDES MAESTROS

LA ANATOMÍA Y LOS DIBUJOS Y GRABADOS DE GRANDES MAESTROS

En el Renacimiento, la difusión de grabados también jugaría un papel importante en el aprendizaje del relieve superficial de las figuras desnudas. El modelo italiano clasicista, ese estilo muscular de la figura humana, influyó en gran medida y fue adoptado por muchos maestros. Por los obradores circulaban estampas de Mantegna, o composiciones de Rafael grabadas por Raimondi, o bien obras de Peruzzi, Giulio Romano, Tiziano y Parmigianino, hechas por Ugo da Carpi. Los maestros del norte estarían también representados con Durero a la cabeza.

Con estas láminas los artífices aprendían la nueva gramática de las formas. En España, los dibujos y bosquejos hechos por artistas italianos también tuvieron un papel aleccionador. Lázaro de Velasco, en las anotaciones a su traducción de Vitruvio, escribió:

“Ríense los italianos de nosotros que les compramos sus papeles y estampas, sus rasguños y borradores que contrahacen (copian) los plateros y aprendices porque no tenemos habilidad para contrahacer (copiar) del natural³⁷. ”

Es muy interesante esta cita porque demuestra que para un primer acercamiento a la anatomía es mejor comenzar por esbozar sobre papel y copiar estampas y dibujos como ejemplos.

Tras la publicación de la *Fabrica* de Vesalio y los tratados análogos posteriores, con gran aparato de imágenes, los artistas europeos pudieron contar con buenos libros de texto con los que aumentar sus saberes morfológicos. En el caso de España, el libro clave es la *Historia de la Composición del Cuerpo Humano*, de Valverde de Amusco, que penetró inmediatamente en el

³⁷ VV. AA.: *Los nombres del dibujo*. Madrid, 2005, pág. 398.

mundo de las artes plásticas³⁸. Muchos artistas estilizaron este tratado, y se sabe que los plateros Francisco Merino y Marcos Hernández copiaron en sus obras de forma literal algunas figuras de la *Historia*³⁹. De esta obra de Valverde de Amusco proceden, asimismo, las imágenes anatómicas del tratado *Vivae imagines partium corporis humani aereis formis expressae*, ampliamente difundido en toda Europa por el impresor Plantin. Sólo contenía las explicaciones de las láminas, por lo que fue una publicación idónea para los artistas⁴⁰.

El interés anatómico despuntó de mano de la protección de reyes y nobles que importaron obras y trajeron a artistas italianos para sus fundaciones. A la vez fue determinante el papel de los artistas que viajaron y se formaron en Italia, para después regresar a sus países de origen y divulgar sus conocimientos. Lo hacían por medio de dibujos o piezas anatómicas.

En España, el tratadista barroco Francisco Pacheco recomienda a los artistas que quieran aprender la estructura humana, ver las *anatomías redondas* (écorchés) de Giambologna y Próspero Antichi, llamado *Bresciano*, esta última de bronce⁴¹. También Carducho menciona del Bresciano algunos papeles sueltos como grandes ejemplos de anatomía. Ensalza además los dibujos de anatomía del florentino Rómulo Cincinato. Rómulo vino a España en 1567 para pintar en el Escorial. Por otro lado, se conservan dibujos anatómicos de Giovanni Battista Castello, conocido como *El Bergamasco*, que vino a España en 1564 para trabajar para el marqués de Santa Cruz en el palacio del Viso, y para el Alcázar de Madrid. También trabajó en el Pardo y en el Escorial⁴². En el Escorial trabajaron los hermanos Carducho, Luca Cambiaso, León Leoni y su hijo Pompeyo. Al parecer, en su taller, Pompeyo Leoni

³⁸ Riera Palmero, J.: “Juan Valverde de Hamusco y la medicina española del Renacimiento.” Introducción a *Historia de la composición del cuerpo humano*. Facs. 1556, Madrid, 1985, pág. 14.

³⁹ López-Yarto Elizalde, A.: “La época de Juan de Arfe.” *Centenario de la muerte de Juan de Arfe (1603-2003)*. Sevilla, 2004, pág. 58.

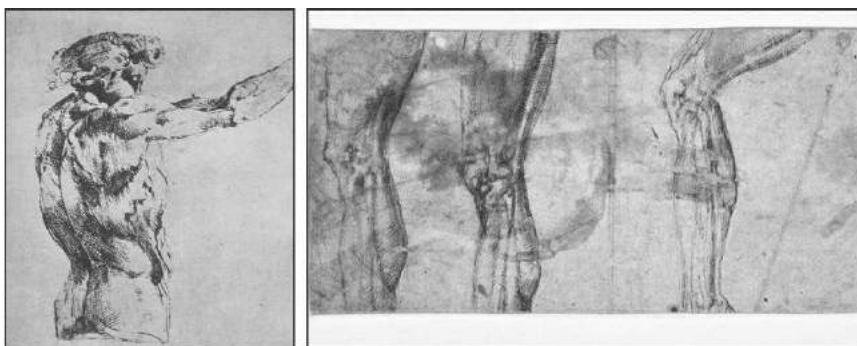
⁴⁰ VV. AA.: *Science through the ages*. Madrid, 1984, págs. 108-109.

⁴¹ Pacheco, F.: *El arte de la pintura*. Facs. 1649. Madrid, 1990, pág. 385.

⁴² Giovanni Battista Castello (1504-1569), fue padre de Fabricio Castello y abuelo de Félix Castelo, discípulo y colaborador de Vicente Carducho.

poseía, entre otras rarezas, diez manuscritos de Leonardo da Vinci que dispersó al ir vendiéndolos⁴³.

Alonso Berruguete había viajado en 1508 a Florencia, y se cree que estudió con Miguel Ángel. Vasari le menciona como *Alonso Spagnolo*, y refiere que fue uno de los artistas que estudiaron las pinturas de la capilla Brancacci, en Florencia, obra de Masaccio, y entre los que copiaron la *Batalla de Cascina* de Miguel Ángel⁴⁴.



Dibujos anatómicos de Berruguete

De Gaspar Becerra se conservan numerosos dibujos anatómicos. Por el testamento del pintor vallisoletano Jerónimo Vázquez se sabe que poseía un gran número de apuntes y dibujos de Becerra traídos de Italia⁴⁵. También el escultor Esteban Jordán tenía en su taller “*un papel del Juicio de Miguel Ángel*” dibujado por Gaspar Becerra, de quien fue discípulo⁴⁶.

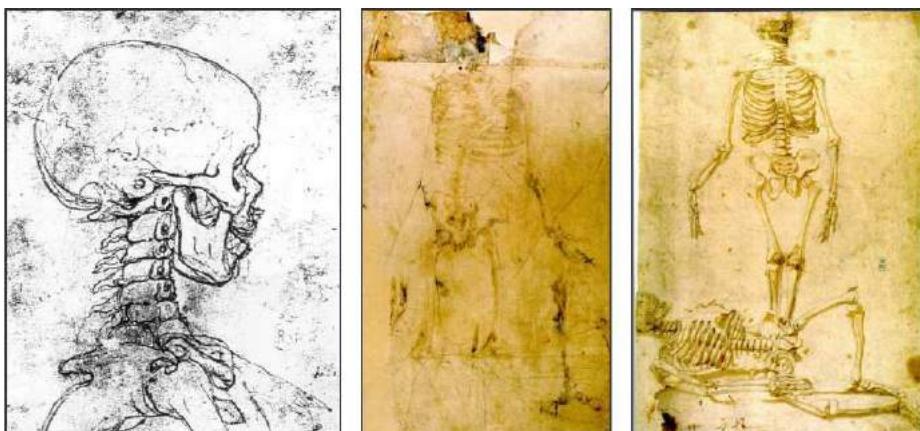
⁴³ Carducho, V.: *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Facs.1633. Madrid, 1979, pág. 436. Asimismo, Checa, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España. 1450/1600*. Madrid, 1983, pág. 228.

⁴⁴ Alonso Berruguete (1486-1581). Cfr. Vasari, G.: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Antología)*. Madrid, 2004, págs. 212 y 376.

⁴⁵ Serrano Márquez, M.: “Gaspar Becerra y la introducción del romanismo en España” *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1999, pág. 211.

⁴⁶ Martín González, J. J.: *Esteban Jordán*. Valladolid, 1952, págs. 50-51.

Muchos de estos dibujos aparecen reproducidos en *A corpus of Spanish drawings*. Algunos tienen firma de una mano del siglo XVII. Podrían ser asignaciones gratuitas, basadas en la creencia de que Becerra hizo los dibujos del tratado anatómico de Valverde. Por otro lado, en ocasiones muestran incorrecciones anatómicas. Sabemos que en los obradores se practicaba la recreación de la anatomía, lo cual era muy condenable en opinión de Francisco de Holanda, que escribía que el pintor había de saber anatomía, pero de no saberla debía pintar del natural “*porque no hay cosa más ignorante y disforme que querer hacer estas cosas al parecer de la fantasía*⁴⁷”.



Dibujos anónimos de anatomía del siglo XVI

Actividades:

Como vemos, los artistas clásicos aprendían las estructuras corporales copiando los grabados de los libros medicina, así como estampas y dibujos anatómicos de los grandes maestros. Nosotros vamos a plantear dos ejercicios actualizando estos sistemas.

Una proposición para una modernización de esta metodología debería ser la elaboración de un dibujo o una obra pictórica a partir de ilustraciones contemporáneas de libros de

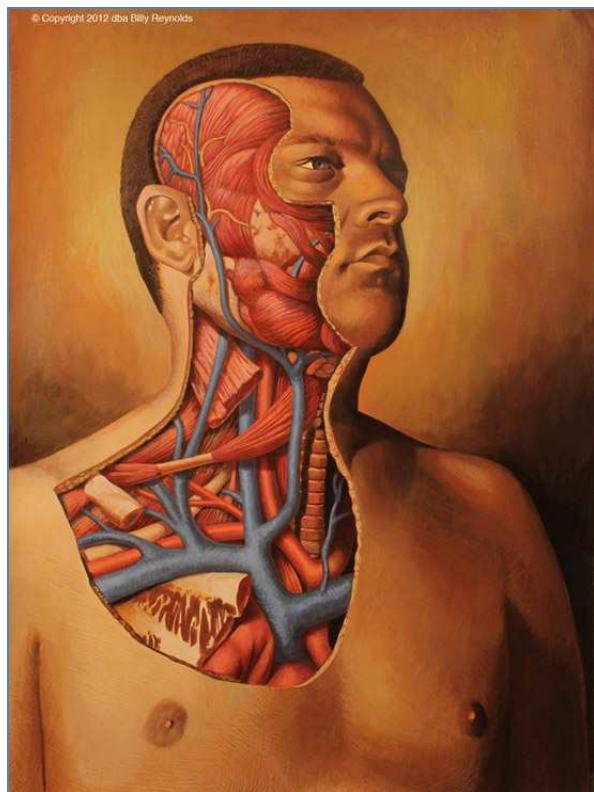
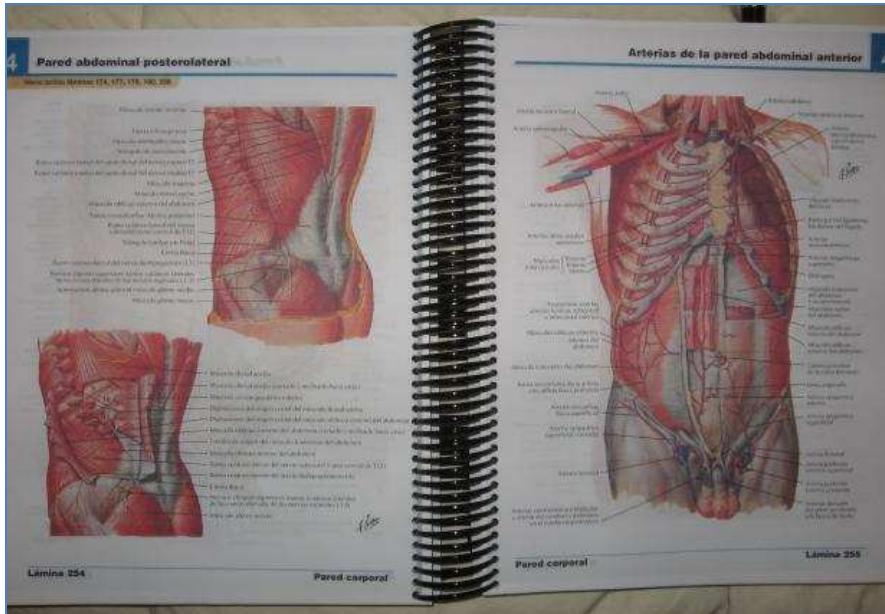
⁴⁷ Holanda, F.: *Ob. cit.*, pág. 67.

medicina. Cualquier obra divulgativa, incluso si se trata de un libro de texto, puede servirnos para este ejercicio. Un ejemplo muy interesante de las cotas que se pueden llegar a alcanzar es el trabajo de pintor Michael Reedy. Podría aducirse que en las imágenes de libros de medicina se ilustra demasiada anatomía profunda. Ante esto, como muchos artistas a lo largo de la historia, podríamos considerar que también es necesario saberla. El portugués Francisco de Holanda, por ejemplo, recomendaba al pintor no solamente conocer la anatomía exterior:

*“mas aún ha de saber y conocer cómo debajo de aquella piel y sobre haz está la razón de las cosas interiores y secretas (como acostumbraron los antiguos)”*⁴⁸.

Sin embargo, en términos prácticos, dibujar anatomía profunda no nos va a servir para aprender a conformar una figura. Lo que necesitamos saber son las formas volumétricas que se revelan en el exterior del cuerpo humano.

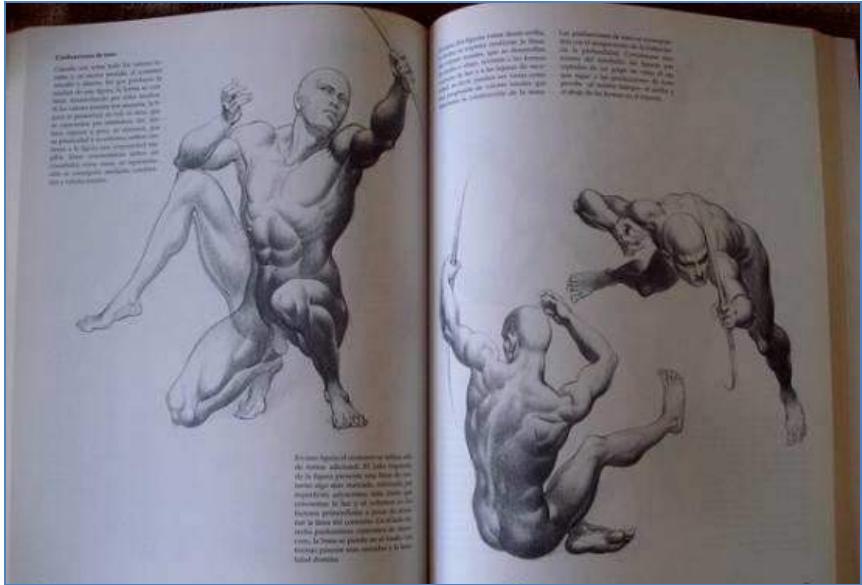
⁴⁸ Holanda, F.: *Ob. cit.*, pág. 68.



Iustraciones anatómicas en un cuaderno escolar y pintura de Michael Reedy

Un segundo ejercicio consistiría en aprender de los bocetos de los grandes maestros contemporáneos. ¿Dónde podemos encontrarlos? Sin duda hay muchos en los museos y archivos, y su valor didáctico está fuera de toda duda, pero nosotros vamos a proponer una metodología más práctica: hacer dibujos anatómicos partiendo de las publicaciones pedagógicas de maestros del comic. La finalidad última sería crear un personaje de comic en todas sus dimensiones, de manera que es esta una propuesta donde interviene la creatividad, por lo que resulta más entretenida que la fría copia de una imagen.

En también muy interesante pensar que con esta actividad estamos imbricando una tradición del siglo XVI con otra que se gestó en el siglo XX, con el surgimiento de los manuales de dibujo para comic. Podrían considerarse como precursoras las obras didácticas de Andrew Loomis, editadas en las décadas de los años 40 y 50, por su tendencia a la configuración morfológica de tipo realista, que en el caso del cuerpo de la mujer reflejaba el popular estilo pin-up de la época. Muchos autores clásicos de comic han citado a Loomis como su mayor influencia. Otro pionero es sin duda Burne Hogart, el dibujante estadounidense del comic de *Tarzán*, que además de publicar una serie de manuales didácticos de dibujo fundó la *School of Visual Arts* de Nueva York. Asimismo, podemos mencionar a Frank Frazetta, el dibujante de las portadas de *Conan el Barbaro*, todo un renovador del género fantástico. Hay algunas publicaciones que recogen sus bocetos, que son una auténtica lección para los aprendices. Por último podemos citar a Simone Bianchi, un dibujante contemporáneo que ha ilustrado *Green Lantern* y *X Men*.



Manuales de dibujo de dibujantes de comic: Burne Hoghart (*El dibujo de la figura humana a su alcance*) y Frank Frazetta (*Rough Work*)

Por supuesto, los manuales didácticos ya son un ejercicio de por sí. Sin embargo, en la realidad al alumno le cuesta mucho dar el primer paso de ejecutar las ideas sugeridas en estos libros, y siempre es positivo seguir sus indicaciones en una actividad dentro de la clase, de forma grupal, la cual puede ser a la vez el incentivo que el alumno necesite para darse cuenta de que los manuales de dibujo son realmente un útil medio de aprendizaje, y siga utilizándolos en el futuro.

MÓDULO VII.

ANATOMÍA Y FALTA DE NATURALIDAD

ANATOMÍA Y FALTA DE NATURALIDAD

Otra cuestión que frecuentemente encontramos en los tratados clásicos de artes figurativas cuando se ocupan de la anatomía, es cierta advertencia para que no se pronuncien en exceso los relieves anatómicos en las figuras, pues esto provoca dureza de formas. El relieve muscular debe demostrarse en la acción de los miembros, no en su reposo, y debe ir acorde con el personaje representado, pues es cometer un error hacer hercúleos a niños, a mujeres o a aquellos personajes históricos que es sabido que no lo fueron.

En una obra española de hacia 1675, los *Discursos practicables*, su autor, el pintor Jusepe Martínez, tras referirse a la proporción subraya, en el tratado III: “*De la Anatomía*”, que el artista:

*“Después de considerada aquella exterior correspondencia, pasará a profundizar la interior, que es la anatomía, porque según el Bellovacense [Sic: Vesalio], con autoridad de Hipócrates, es la mano (digámoslo así), que corre la cortina de la carne al hueso para dejarle patente a nuestros ojos: de donde algunos, por mostrar que ven mucho, o por mejor decir, más de lo que conviene, suelen ejecutar de manera que sus figuras parecen desolladas; y así se les ofrece hacer una Venus, la componen con tan rigorosa expresión, que parece un Marte”*⁴⁹.

Vemos que su crítica a las figuras excesivamente musculadas, se centra especialmente en los cuerpos femeninos. Más adelante, tras recomendar a Becerra y Vesalio, escribe que sus modelos bastan al artista estudiosos:

“pues en estos empleos de simetría y anatomía, no ha de hacer de manera que se embarace mucho, sino lo que le ocupe, hasta

⁴⁹ Martínez, J.: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura, sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia, con los ejemplares de obras insignes de artífices ilustres*. Madrid, 1866, pág. 11. Con Bellovacense parece referirse a Vesalio, del que se creía era natural de Belluvais.

*conservarse en una memoria prudencial, con que pueda diestra y liberalmente gobernar las obras*⁵⁰.

Con estas palabras parece decir que no debe hacerse demasiado hincapié en el estudio de la anatomía, porque podría estorbar a la hora de la práctica. Es posible que Palomino extrajera de esta noción, su conocida paradoja: “*la anatomía sólo se ha de procurar el pintor saberla, para olvidarla*”⁵¹.

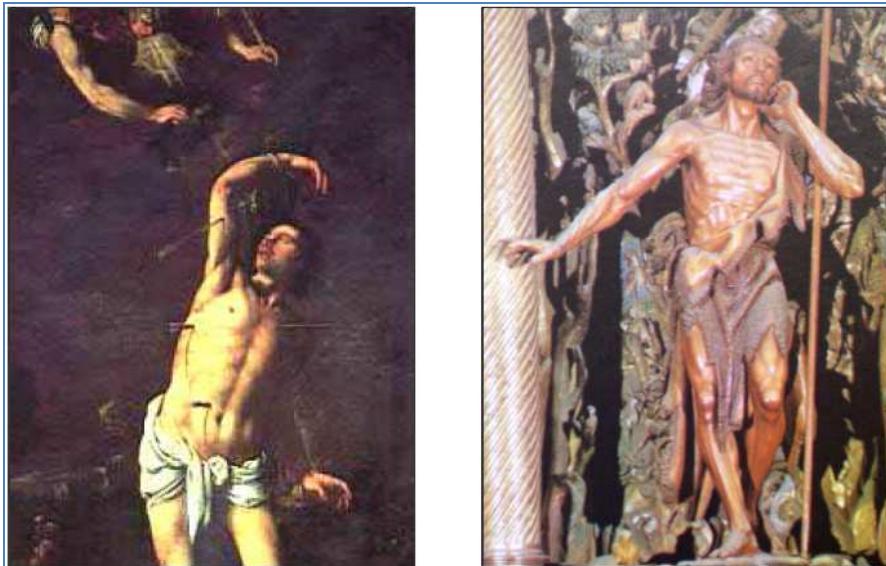
En 1693, otro tratadista de arte, José García Hidalgo, arremetía de la siguiente manera contra los excesos de la anatomía en su obra *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*:

“Y aunque es muy precisa para lo fundamental del cuerpo humano la Anatomía, no me ha parecido detenerme en ello, reparando que no es bien engolfarse a los principios en la anatomía, morcillos, nervios, y músculos del cuerpo humano; pues a muchos en llegando a pintar imágenes, Ángeles, y niños, se les ha conocido este defecto, y le han calumniado de imperfección, y vicio. Y en Rafael, que fue el dueño del dibujo, y verdadera simetría, quien he pretendido seguir, le han reparado en los niños, y Ángeles este defecto; y en el grande Micael Ángelo, y otros muchos. Y en particular en el insigne Español Pedro Orrente, que jamás pudo pintar un niño con blandura, y hermosura, ni un rostro de la Virgen, ni dar a un Ángel la blandura, y terso que sus regalados, y perfectos miembros piden; pues después de haberlo notado en muchas de sus obras, lo manifiesta en especial en el admirable lienzo de San Sebastián, que tiene en la Metropolitana de Valencia, que pudiendo competir con obras de Ticiano, y con todas las mayores que hasta hoy se han ejecutado en el dibujo, en el colorido, y en el relieve; hay dos Ángeles, que bajan con la aureola, y palma, tan anatomicizados los brazos, que parecen unos Hércules. También el Griego, soy de parecer, que el grande estudio que en la anatomía hizo, le obligó a seguir el camino tan desabrido y arrojado; aunque es verdad que cada uno obra con su naturaleza; y puedo pensar que estos obraron con lo adusto de sus naturales, y todos hacen lo propio; y por eso aconsejo, que

⁵⁰ *Ibidem*, pág. 12.

⁵¹ Palomino, A.: *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Facs. 1795-97. Madrid, 1988, T. II, pág. 91.

*desde los principios se le encamine en cosas tiernas, y se prevenga a los inconvenientes, que en verdad que no es pequeño este, en que tantos, y tan grandes Artífices han peligrado y caído*⁵².



Detalle del San Sebastián de Pedro Orrente, en la Catedral de Valencia. Escultura de San Juan Bautista, obra del círculo de Francisco de Moure, en Catedral de Astorga. En ella se aprecia una anatomía tan pronunciada, que el recto anterior del cuádriceps, en la pierna en reposo, aparece tensionado

García Hidalgo está dando de lleno en un factor determinante de la problemática. El interés de algunos artistas italianos, especialmente Miguel Ángel, por demostrar sus saberes anatómicos, provocó que su escuela se dedicara a dar relieve sistemáticamente a los músculos de las figuras de sus composiciones, ya fueran niños, mujeres o santos penitentes enflaquecidos.

En España, esta tendencia, de la que Gaspar Becerra fue uno de sus principales exponentes, se prolongó, al menos, hasta

⁵² García Hidalgo, J.: *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura...* Facs. 1693. Madrid, 1965, fols 8 -9 r.

la primera mitad del siglo XVII. El estudioso Ceán Bermúdez decía que maestros del siglo XVI, en especial Luis de Vargas y Pedro de Campaña, enseñaron una anatomía basada en formas musculares grandes, y este sistema se mantuvo:

“hasta mediados del siglo XVII, en que adoptando los artistas la magia de Velázquez y de Murillo en representar hasta el ambiente y aire interpuesto, no expresaban con el dibujo más que el efecto (...) Es verdad que sabían geometría, que estudiaban las reglas que Juan de Arfe había fijado en su libro Varia Commensuracion, impreso en esta ciudad la primera vez el año 1585, la anatomía de Valverde, la simetría de Durero, y que copiaban los vaciados de Becerra^{53.}”

A finales del siglo XIX encontramos al profesor Parada y Santín, que consideraba que esta moda en el Renacimiento no era más que un nocivo amaneramiento que falseaba la realidad corporal. Aducía que estos maestros expresaban tan notoriamente la anatomía:

“no por sobra de conocimiento científico, como los ignorantes pretenden, sino, por el contrario, por falta de la verdadera y completa noción del modo de estar conformada la figura del hombre^{54.}”

A propósito del Greco, la reseña que le hace García Hidalgo, aludiendo a que “cada uno obra con su naturaleza” parece ser un eco de ciertas ideas médicas hipocráticas, las cuales fueron utilizadas en el siglo XVI por Huarte de San Juan para su teoría de la orientación profesional. Se aducía que el equilibrio entre la proporción de humores del cuerpo ejercía un papel definitivo en el carácter y naturaleza de una persona, inclinándola al ejercicio de determinados oficios. El artista, en virtud de su naturaleza sanguínea, melancólica, colérica o flemática, estaba predispuesto a conformar unas formas figurativas determinadas.

Del colérico Miguel Ángel, por ejemplo, se ensalzaba su *maniera terrible*. Es muy significativo, a este respecto, el

⁵³ Ceán Bermúdez, J.A.: *Carta de don Juan Agustín Ceán Bermúdez a un amigo suyo sobre el estilo y gusto en la pintura de la Escuela Sevillana...* Cádiz, 1806, pág. 115-116.

⁵⁴ Parada y Santín, J.: *Anatomía pictórica. Ensayo de antropología artística.* Madrid, 1894, pág. 136.

testimonio del tratadista Felipe de Guevara, que escribía en sus *Comentarios de la Pintura*, datado alrededor de 1560, que las “*imitaciones del entendimiento*” (la imaginación, fantasía del artista):

“son entre los hombres muy varias y diversas, porque, como dijo Hipócrates, los afectos de los ánimos siguen las complejiones y disposiciones del cuerpo, las cuales como sean entre sí diferentes, es necesario causen entre sí diferentes imaginaciones y fantasías. De aquí nace que las obras de Pintores y Estatuarios respondan por la mayor parte a las naturales disposiciones y afectos de sus artífices (...) para ejemplo de esto tomemos dos pintores, igualmente artistas en la notomía, o de cuerpo humano, o animales, el uno colérico, y el otro flemático, los cuales si de industria y a competencia pintasen un caballo, sucederá claramente, que el caballo del colérico se mostrará impetuoso, con furia y dispuesto a presteza; y por el contrario el del flemático, dulce y blando, en el cual deseáis siempre una viveza y un no sé qué⁵⁵. ”

Aún en 1683, Jean Audrón sostendría ideas parecidas.

Marchando el tiempo, vemos que el teórico Antonio Palomino también defendió la adecuación de personajes con sus correspondientes características anatómicas. Escribió:

“En cuanto a la figura se ha de poner toda la atención en la diferencia que hay de una figura de Cristo Señor nuestro, a la de un Alcides, o un Júpiter, no sólo en el semblante demostrativo de aquella suprema deidad, modestia, y severidad; sino en la simetría, y anatomía del cuerpo (si hubiere algo desnudo) que demuestre nobleza, y majestad; no anatomizada, y musculosa, como si fuesen las carnes de un jayán⁵⁶. ”

⁵⁵ Guevara, F.: *Comentarios de la pintura que escribió don Felipe de Guevara, gentil hombre de boca del Señor Emperador Carlos Quinto, Rey de España. Se publican por primera vez con un discurso preliminar y algunas notas de Don Antonio Ponz, quien ofrece su trabajo al excelentísimo señor conde de Florida- Blanca, protector de las nobles Artes*. Madrid, 1788, pág. 14.

⁵⁶ Palomino, A.: *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Facs. 1795-97. Madrid, 1988, T. II, pág. 258. Jayán: Persona de gran estatura y de muchas fuerzas. Persona tosca y grosera. Rufián.

Palomino tampoco dejó de reseñar que la demostración de la anatomía en una figura debía utilizarse con comedimiento. Escribía:

“se ha de usar de la anatomía, como de la sal en las viandas, que la que basta, sazona; la demasiada, ofende; la que falta, disgusta⁵⁷”.

Además, en una aparente paradoja, aducía que el pintor debía aprender la anatomía para olvidarla:

“porque algunos por bizarrear de anatomistas (y quizá sin saberla fundamentalmente) han dado en secos, haciendo las figuras desnudas, que parecen desolladas⁵⁸”.

Pasados unos años, vemos que en el capítulo de las Obras del ilustrado Rafael Mengs: *“Introducción en que se dan algunas reglas para que los maestros puedan enseñar bien el arte de la pintura, y los discípulos aprenderla”*, observamos que el maestro recibe del alumno la siguiente pregunta, que en sí misma revela la creencia de que demostrar el conocimiento de la anatomía en una obra provoca que el estilo de esta sea considerado duro:

“¿Cómo se ha de estudiar la Anatomía, pues dicen muchos que no es necesaria, y que los pintores que se han aplicado a ella han caído en un gusto seco y desgraciado?”.

Mengs trata de retirar esta falsa creencia del pensamiento artístico, y pone en boca del maestro:

“Los que dicen que la Anatomía no es necesaria se engañan groseramente; porque sin ella no es posible dar razón de las partes de una figura desnuda. Pero en todo debe haber moderación y juicio, pues hay diferencia entre darlo todo a una parte, o saberla usar bien. Las reglas deben servir al Pintor solamente para uniformarse a la Naturaleza, y hacérnosla comprender bien⁵⁹. ”

⁵⁷ *Ibidem*, T. II., pág. 92.

⁵⁸ *Ibidem*, T. II., pág. 91

⁵⁹ Mengs, A. R.: *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del Rey, publicadas por Don Joseph Nicolás de Azara*. Madrid, 1780, págs. 335-336.

En otro capítulo titulado “*Carta de D. Antonio Rafael Mengs a un amigo sobre la constitución de una Academia de las Bellas Artes*”, el maestro Mengs dice que la escuela de Madrid carece de buenos “ejemplares de arte”, es decir, yesos:

“*Tengo por seguro que antes de mucho tiempo poseerá una colección muy completa; y entonces podrán los discípulos aprender en ella las proporciones, el arte de expresar la Anatomía sin dureza, la elección de las buenas formas, y el bello carácter*⁶⁰. ”

De esta cita, lo que nos interesa no es destacar su confianza en que la Academia conseguiría una serie de vaciados, aunque resulta entrañable pensar que, finalmente, el propio Mengs regaló su propia colección de estatuas antiguas, y algunas modernas, a la Academia de San Fernando. Lo interesante es ese “*sin dureza*”, que añade como un acompañamiento indefectible a la anatomía. Es muy probable que la idea de que la anatomía provocaba un estilo duro estuviera por entonces muy aferrada en los ambientes artísticos.

La cuestión de la falta de naturalidad de las figuras anatomizadas, tiene relación con la falta de consideración de factores como la piel, las aponeurosis y las adiposidades por parte de los artistas. Las estatuas y las láminas anatómicas mostraban cuerpos desollados donde estudiar la posición de los músculos, pero resultaba ser un error trasladar directamente aquellas formas a una figura pintada o esculpida.

Ya en el siglo XVI el tratadista Juan de Arfe hacía ver que los músculos debían aparecer en las obras recubiertos con el pellejo “*para mostrarse más disimulados*”. Por su parte, el teórico Antonio Palomino advertía que sobre los músculos y articulaciones “*hay cuatro túnicas, que las cubren, que son el cutis, o cutícula, la piel, el adipose, o grosura, y la membrana carnosa*⁶¹. ”

En 1788, en *Introducción al conocimiento de las Bellas Artes*, Francisco Martínez criticaba los excesos anatómicos de

⁶⁰ *Ibidem*, pág. 398.

⁶¹ Palomino, A.: *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Facs. 1795-97. Madrid, 1988, T. II, pág. 91.

ciertos artistas, que llegaban a destacar la musculatura en mujeres y niños:

“Varios pintores pronunciando demasiado los músculos pensaron adquirir fama de sabios en la Anatomía, haciendo ver por la misma razón que la sabían mal; pues parece ignoraban que hay allí una piel que envuelve los músculos y los hace ver más tiernos, y más fluidos, lo que hace una parte del cuerpo humano, y por consiguiente de la anatomía. Los cuerpos de las mujeres, y los de los niños que todos tienen sus músculos, así como los de los Atletas prueban bastante esta verdad⁶². ”

Aún a finales del siglo XIX, Parada y Santín reconocía que se daba poca importancia a las aponeurosis en la anatomía artística y en las estatuas anatómicas “*falseando la forma, por no figurar a los músculos con sus cubiertas aponeuróticas⁶³.*” De igual modo, subrayaba la importancia de la piel y su estudio, la esplacnología, porque a pesar de su importancia, no se estaba teniendo en cuenta en las anatomías artísticas.

También podemos considerar que, si la anatomía producía efectos de dureza, no era tanto porque apareciera resaltada, como porque lo que se destacaban eran músculos que deberían permanecer en estado de relajación. El artista debía conocer la anatomía, pero además tener en cuenta la acción de los músculos en relación a la postura en que colocara a su figura. Suponía un contrasentido, y era mal visto, que se mostraran músculos tensionados cuando debían estar en estado de reposo. Ya desde el siglo XVI esto se tenía muy en cuenta. En la *Historia de la Composición del Cuerpo Humano*, de Valverde de Amusco, en la introducción a la declaración de la tabla tercera se declara:

“los pintores han siempre de tener en la memoria que cada morcillo (Sic: músculo) tira el hueso en que se injiere, y en el tirar se encoje

⁶² Martínez, F.: *Introducción al conocimiento de las Bellas Artes, o diccionario manual de Pintura, Escultura, Arquitectura, grabado, &c. con la descripción de sus más principales asuntos: Dispuesto y recogido de varios Autores, así Nacionales como Extranjeros, para uso de la Juventud Española.* Madrid, Imprenta de la viuda de Escribano, 1788, pág. 23.

⁶³ Parada y Santín, J.: *Ob. cit.*, pág. 133.

hacia su nacimiento hinchándose en medio, y cuando le afloja hace el efecto contrario, porque se hace más largo y se hunde más en medio, por lo cual acontece muchas veces que tirando el morcillo que está debajo, se levanta el que le está encima, y el pintor pensando que sea el que obra el de encima, encógele.”

Lo que Valverde viene a decir, es que cuando un músculo se tensiona, se encoje y se hincha en el medio, y cuando está en reposo, se alarga y se achata. El pintor que pinta del natural, comete el error de encoger el músculo si ve que se acciona, cuando realmente se trata de una reacción por la tensión de otro músculo interno. En realidad, este es el argumento de Valverde de Amusco para que los artistas se den al estudio de la anatomía interna, y comprendan las reacciones de los músculos superficiales. Antonio Palomino tomó buena nota de esto, y la primera advertencia que hace al pintor acerca de la anatomía es:

“debemos observar en la expresión de los músculos, que cuando éstos llaman hacia sí el hueso que cubren, se hinchan, y retraen; pero si el hueso deja libre el músculo, obrando hacia otra parte, y no hacia donde el músculo le podía llamar, entonces éste se alarga, y afloja, suavizando, y rebajando la hinchazón que antes tenía. Lo cual nota el Valverde, culpando a los pintores, que no observan estas diferencias”⁶⁴.

En este espectro de consideraciones está la ley de las compensaciones musculares. Francisco Martínez la enuncia de la siguiente manera:

“No hay músculo que no tenga su opuesto; cuando obra el uno, es preciso que obedezca el otro, semejantes en esto a los cubos de los pozos que el uno baja cuando el otro sube. El que trabaja se hincha, y encoge de la parte de su origen; y el que obedece se extiende, y se afloja”⁶⁵.

Resulta muy significativa la crítica que, en razón a los adelantos de la ciencia anatómica, hacen los tratadistas a aquellos artistas, especialmente a los del Renacimiento, que no sólo ensalzaban en exceso las formas musculares, sino que las

⁶⁴ Palomino, A.: *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Facs. 1795-97. Madrid, 1988, T. II, pág. 91.

⁶⁵ Martínez, F.: *Ob. cit.*, pág. 23.

idealizaban. La idealización anatómica parece ser algo mal visto, al menos desde fines del siglo XVIII. El criterio de la correcta anatomía se va imponiendo en función de la búsqueda de una imitación exacta de la realidad. El gusto neoclásico no había de suponer una excusa para producir exageraciones anatómicas. Por eso, seguramente, leemos en la obra de Francisco Martínez:

“Los antiguos no abusaron del profundo conocimiento que tenían de la anatomía haciendo parecer los músculos más allá de una prudente necesidad; y la exactitud con que precedieron denota bien la atención que creían necesaria en esta parte”⁶⁶.

No obstante, en Francia, Ingres, que es una excepción y un precursor, no dudaría en acentuar la expresión de la forma subrayando ciertos elementos de la figura humana. En relación a Ingres y para destacar la gran escrupulosidad anatómica de los planteamientos figurativos de la época, pensemos en la crítica hacia su lienzo *La gran Odalisca*, de hacia 1814. Los críticos denostaron esta obra, haciendo ver que la curva que dibujaba la espalda de la bañista presentaba un error anatómico, dando la impresión de que tuviera tres vértebras suplementarias.

En 1848, Antonio María Esquivel, el gran representante del romanticismo sevillano, publicó su *Tratado de Anatomía pictórica*⁶⁷. Esquivel defiende que la anatomía es indispensable para dibujar con perfección y conocimiento, y afirma que en su época hay “gente crítica con esta opinión” y que incluso es posible ver

“personas instruidas, y aún a artistas, oponerse tenazmente a que se estude la anatomía, alegando que estos conocimientos producen un estilo duro y exagerado. Esta proposición, de origen desconocido, se recibe como evidente, se adopta como opinión y se defiende”⁶⁸.

⁶⁶ Martínez, F.: *Ob. cit.*, pág. 23.

⁶⁷ Esquivel, A. M.: *Tratado de anatomía pictórica inspeccionado por la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando y probado por el Gobierno de S. M. para el estudio de los pintores y escultores*. Madrid, 1848.

⁶⁸ Esquivel, A. M.: *Ob. cit.*, pág. 2.

Prácticamente todo el prólogo lo dedica a rebatir la idea de que hay dureza en el dibujo de los artistas que aprenden anatomía, llegando a decir:

“No se achaque la dureza de estilo al estudio de la anatomía, pues vemos con frecuencia obras sumamente duras, careciendo de los conocimientos anatómicos⁶⁹. ”

Tampoco asume la creencia de que saber anatomía produce un estilo recargado, y ante esto, argumenta:

“Si algunos artistas han exagerado la musculación, es porque no han sabido bien la anatomía; pues si hubieran observado los preceptos anatómicos con la exactitud debida, habrían conocido que la acción de unos músculos produce la relajación de otros, haciéndolos desaparecer casi enteramente; y conocieran también, que el sistema muscular se desarrolla en razón del ejercicio, y varía según la edad, el sexo y costumbres del individuo, y además se suaviza por hallarse cubierto con la piel, que es gruesa, flexible y suave⁷⁰. ”

Destaquemos que aquí parece mencionar tres principios que hemos venido comentando: la ley de las compensaciones musculares, la adecuación de anatomía a las características del personaje, y el factor piel, que debe tenerse en cuenta en los desnudos.

Hay otras citas muy destacables en el prólogo, como por ejemplo, aquella que reacciona contra la idealización figurativa que se hace por incompetencia anatómica:

“¿qué es, pues, un dibujante sin conocimientos de anatomía? Un autómata que produce con tibieza lo que conserva en su memoria; y aún cuando copie el natural comete mil absurdos, haciendo bultos en lugar de músculos, quebrando los huesos, trocando los tendones y equivocando la acción⁷¹. ”

La enérgica protesta contra la opinión de que la anatomía producía dureza en las figuras, fue refrendada a finales del XIX

⁶⁹ *Ibidem*, pág. 3.

⁷⁰ *Ibidem*, págs 2-3.

⁷¹ *Ibidem*, pág. 3.

por José Parada y Santín, en su *Ensayo de antropología artística*. Parada nos informa que en su época,

“todavía es vulgar creencia que los estudios anatómicos crean un estilo pesado en el diseño y que ponen trabas a la libre e indeterminada inspiración del genio en sus creaciones”⁷².

Da la impresión de que este autor asume que tales consideraciones pueden tener parte de verdad en las obras de arte renacentistas miguelangelescas, que muestran una anatomía en todo momento exuberante, y a veces idealizada, por lo que sostiene:

“Si ha habido una época en que se exageraban los relieves musculares, no se achaque a exceso, sino a falta de conocimientos. Acháquesele a no haber estudiado la relación de las partes con el todo, y el concierto de los sistemas orgánicos y las leyes anatómicas de las compensaciones”⁷³.

En relación al estudio el cuerpo humano, la anatomía tuvo un papel supletorio al aprendizaje del natural. Dibujar academias era la mejor manera de adquirir la gramática de las formas corporales. Podría decirse, que la suavidad del natural se enfrentaba con las duras formas anatómicas, que se aprendían por medio de grabados o esculturas desolladas. Puesto que la anatomía no debía dejar de conocerse, la cuestión era lograr que no contradijera a la realidad de un cuerpo desnudo.

Actividades:

La actividad que vamos a proponer busca por romper un esquematismo al que el arte ha estado abocado desde tiempos inmemorables: el concepto de que un cuerpo bello y proporcionado es el ideal a representar. Hoy en día esta noción, después de atravesado el siglo XX con sus trascendentales rupturas, carece de sentido para la práctica artística. Los cuerpos que vemos en el arte de vanguardia son con frecuencia ejemplos de deconstrucción anatómica. Morfologías extremas que chocan con cualquier idea de naturalidad, si bien esto no

⁷² Parada y Santín, J.: *Ob. cit.*, pág. 3.

⁷³ *Ibidem*.

significa que su representación anatómicamente no sea correcta.

Podemos comprender que las formas biológicamente más atractivas en el cuerpo humano sean las masas musculares en el hombre, o las caderas anchas en la mujer, pues son formas sugestivas para la reproducción de la especie. La musculatura prominente es valorada como fuerza para la guerra, y así vemos que incluso las armaduras y petos griegos y romanos se presentaban esculpidos en la zona ventral, a imitación de oblicuos y abdominales pronunciados. Estas son formas que significan fuerza, y por tanto impresionan e intimidan al enemigo. Forzudos como Hércules eran, por lo demás, el fundamento de muchos conceptos culturales.

En el gran arte, que es reflejo del poder, era lógico que aparecieran formas muy musculares, además de otras de muy armoniosa composición. Una estructura anatómica perfecta era lo que afirmaban los antiguos tratadistas que buscaban los artistas en Grecia. Una morfología que fuera tan armónica como un modelo a seguir, un canon. Para los griegos crear modelos de perfección a seguir era una constante en todas las facetas de la cultura: tipificaron una perfecta distribución en teatro, en poesía y en otras artes, ciencias y política, siempre buscando una estructura modélica, un ideal.

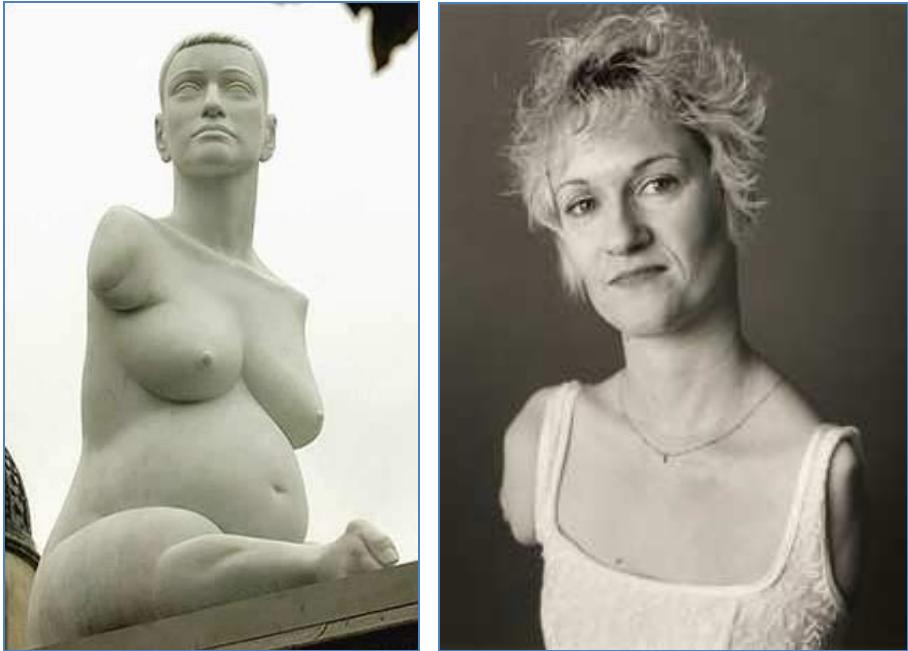
Cuando los artistas del Renacimiento trataron de imitarles, encontraron sólo los restos de las esculturas y las ruinas de los edificios. El torso Belvedere, Laocoonte, la Victoria de Samotracia, el Apolo y la Venus de Medici fueron los modelos de los artistas hasta los tiempos de la Academia. Los mejores artistas se dedicaron a aprender anatomía, pero las formas de sus composiciones eran demasiado musculares, y en mucha ocasiones sólo una idealización. Como hemos visto, era frecuente encontrar imágenes sin aparente presencia de piel, adiposis ni aponeurosis: sólo músculo magro, que al fin y al cabo era lo que se aprendía en las ilustraciones de los libros de anatomía.

El arte contemporáneo rompió con todos los esquemas y empezó a reflexionar en sí mismo. Las relaciones artista-poder ya no dictan la norma, y la perfección y la naturalidad no son

motivaciones para la mayoría de los creadores. En el arte actual vemos muy variadas formas corporales reflejadas por los artistas de todo tipo de estilos.

Rodin hizo una contribución a esta ruptura histórica demostrando que para dar por finalizada una obra podría prescindirse de partes del cuerpo. Expuso en 1900 una obra titulada *Walking Man*, sin cabeza ni brazos. La inspiración de la obra era la estatuaria fragmentada de la antigüedad, pero lo interesante es que Rodin rompió con la doble lectura a la que estábamos acostumbrados. Si una estatua fragmentada griega es considerada un modelo de belleza, también una contemporánea deforme o rota puede ser bella.

Hoy en día, podemos encontrar en las obras de Marc Quiñn esa ruptura con el ideal del cuerpo perfecto. Las esculturas de Quiñn muestran una gran preocupación por la mutabilidad del cuerpo y la relación entre lo natural y lo cultural. En 1999 comenzó una serie de piezas de mármol retratando a personas amputadas o que habían nacido sin miembros, desarrollando una paradoja experimental al utilizar un material tan tradicional de la estatuaria clásica como es el mármol, con sus connotaciones de ícono de perfección



Marc Quinn.:Alison Lapper embarazada y retrato de la artista. 'Portrait of Marc Cazotte'

Una de estas estatuas era el retrato de una mujer embarazada: Alison Lapper, una artista de la boca y el pie que nació sin brazos. Esta estatua estuvo a la vista pública, en un plinto de la plaza de Trafalgar Square durante algunos años.

Marc Quinn elogia la anatomía de los cuerpos imperfectos. Representa el modelo es lo opuesto a la naturalidad del arte clásico. Una de sus obras en esta línea tiene un gran interés anatómico. Es una representación del esqueleto de Marco Cazotte, un bufón apodado Petit-Pepim en la corte francesa del siglo XVIII. Este personaje histórico estaba afectado por phocomelia de nacimiento, por lo que sus pies y manos crecían directamente de su tronco.

En el arte académico la figura humana realista era la base, pero hoy en el arte no tiene ya peso ese modelo corporal clásico. En el Renacimiento, la recomendación de los maestros era copiar esculturas y analizar su anatomía. Hoy día podríamos hacer lo mismo con las esculturas y el resultado sería sorprendente. Por ejemplo, sería francamente complicado comprender la anatomía de algunas obras de los Hermanos Chapman.

Sin embargo, se trata de un ejercicio muy instructivo, una experiencia interesante. Igual que los grandes maestros anatomicizaban esculturas clásicas. ¿Se pueden anatomicizar esculturas del arte actual? ¿Cuáles serían las apropiadas? La actividad consiste en dibujar la anatomía de esculturas antropomorfas contemporáneas; efectuar unos dibujos que analicen cuerpos en esculturas contemporáneas que carezcan de naturalidad.



Rodin: Walkin Man, y esculturas de Jake y Dinos Chapman.

MÓDULO VIII

EL ESQUELETO ARTICULADO

EL ESQUELETO ARTICULADO

Los creadores del Renacimiento solían valerse de restos óseos y esqueletos para el aprendizaje artístico o para efectuar ilustraciones. En algunos casos se ha hablado de cadáveres embalsamados, pero no parece un sistema eficaz ya que estos no presentan el esqueleto limpio de carne. Lo realmente práctico para la enseñanza del artista, era un esqueleto montado.

En España, una definición de esqueleto de Covarrubias en el Tesoro de la lengua, es muy ilustrativa de su valor. Dice así:

“El fuste del cuerpo de un hombre, quitada toda la carne, y quedando todos los huesos juntos en sus lugares, desde la cabeza hasta los pies, en la forma que suelen pintar a la muerte; y de estos cuerpos descarnados se aprovechan los anatomistas, los cirujanos, algebristas, médicos; y es admirable cosa ver el armadura de este cuerpo humano y su extraña composición y trabazón; el nombre griego es sceletoz , osseus, aridus, defunctus qui exaruit, hoc est cadáver, exsiccatum.”

A los anatomistas les resultaba muy útil tener un esqueleto en el aula mientras practicaban disecciones. Incluso Vesalio daba instrucciones para preparar los huesos y articulaciones, y después montar un esqueleto.

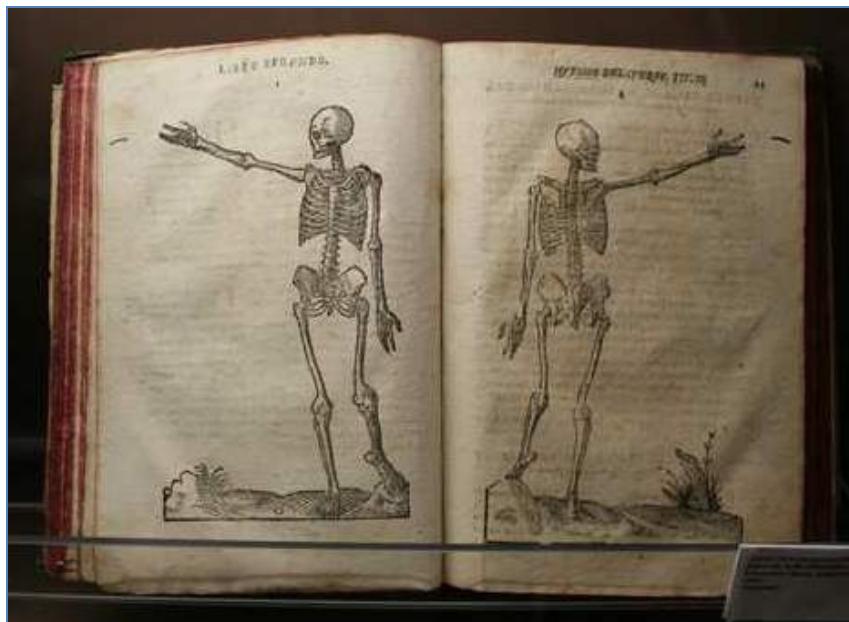


La academia de Baccio Bandinelli, por Enea Vicco (1550, y la estampa de Cornelis Cort "La práctica de las artes" (1578)

En muchas estampas del siglo XVI podemos apreciar que en los obradores de artistas era frecuente la presencia de muestras de osteología. Por ejemplo, en un grabado de Enea Vico, aparecen calaveras y restos óseos desperdigados por todo el espacio de la academia de Baccio Bandinelli. Asimismo, en una estampa realizada por el holandés Cornelis Cort titulada “La práctica de las artes”, podemos ver en el contexto de un espacio de aprendizaje artístico un esqueleto montado que sirve como modelo de dibujo.

Los artistas de esta época habían comenzado a afanarse en la técnica de recomponer los restos óseos, y se puede ver en una estampa de Pier Francesco Alberti que representa la Academia de San Lucas en Roma, hacia 1600, la que tal vez sea la primera imagen de un esqueleto montado en una tarima de acuerdo con el método de Vesalio⁷⁴.

⁷⁴ Hyatt Mayor, A.: *Artists & anatomists*. New York, 1984, pág. 86.



Academia de San Lucas en Roma. Grabado de Pier Francesco Alberti, y Grabados osteológicos en la obra de Juan de Arfe

¿Cómo conseguían hacerse con estos restos óseos? Lo más común era robarlos en los cementerios. El propio Vesalio hizo a sus lectores una velada insinuación al robo de cadáveres si ello fuera necesario⁷⁵.

En España, un magnífico profanador de tumbas debió ser el tratadista Juan de Arfe. En su libro *De Varia Commensuración*, cuando trata sobre determinado tipo de huesos, envía directamente al lector interesado a los cementerios para saber más y contemplar mejor a qué se refiere⁷⁶. En otro momento escribe que él sólo ha escrito sobre aquellos huesos que “*enteros se ven comúnmente en los cementerios*”⁷⁷. Y en un poema aparte repite:

“*Que no quise meterme en más misterios
que como los he visto en cementerios*”⁷⁸.

Además, Juan de Arfe hace referencia a la solidez y lo costoso que resulta descoyuntar los huesos que conforman la pelvis, y tal vez hable por su propia experiencia. En las ilustraciones de su libro observamos que en el cráneo no aparece la apófisis estiloides, y quizás sea porque, como decía Valverde de Amusco:

“*Esta salida es tan delgada, que aunque es maciza, fácilmente se rompe; y por eso pocas veces se halla en las calaveras que están en los cementerios*”⁷⁹.

Actividades

Los artistas han proseguido utilizando con asiduidad el esqueleto montado para facilitarse un modelo de cara a la comprensión no sólo de la anatomía del cuerpo humano, sino

⁷⁵ O'Malley, Ch: “Los Saberes morfológicos en el Renacimiento. La anatomía.” Tomo IV. *Historia universal de la medicina*. Barcelona, 1975, pág. 56.

⁷⁶ Arfe y Villafaña. J.: *De Varia Commensuracion para la Esculptvura y Architectura*. Sevilla, 1587, Lib. II, fol. 15 r.

⁷⁷ *Ibidem*, Lib. II, fol. 24 r.

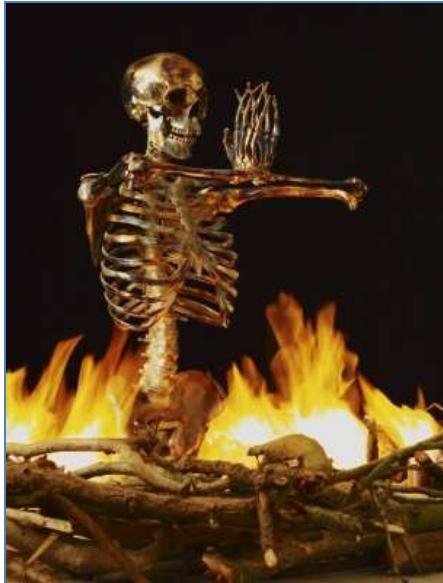
⁷⁸ *Ibidem*, Lib. II, fol. 24 v.

⁷⁹ Valverde de Amusco, J.: *Historia de la composición del cuerpo humano, escrita por Joan Valverde de Amusco*. Roma, 1556, fol 6 r.

también del movimiento, las proporciones relativas de los miembros. El esqueleto es un elemento instructivo casi indispensable que encontramos en los talleres de los grandes maestros hasta el siglo XX. Al mismo tiempo, en la didáctica del arte es un referente imprescindible, en especial para las clases de anatomía artística y dibujo.



*Esqueleto articulado que perteneció al artista británico John Flaxman.
Imagen del taller de Brancusi en la que se aprecia un esqueleto
montado al fondo. Sala de aula de Anatomía, en el Instituto de Artes
de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul.*



Damien Hirst: Resurrection. Marc Quiin: Obras de la serie
Matter into light

Asimismo, encontramos en el arte contemporáneo creadores que se han valido de la reproducción del esqueleto para sus obras, ya que de por sí tiene un simbolismo muy relacionado con la muerte, la reflexión sobre brevedad de la vida y la confrontación de los temas más importantes de la existencia. Así pues, podemos mencionar la obra de Damian Hirst *Resurrection*, consistente en un simple esqueleto suspendido en una pose de crucifixión por dos paneles de cristal. Se trata de una pieza cargada de ironía con alusiones evidentes al cristianismo. Por otra parte, cabe mencionar una serie realizada por Marc Quinn en 2011 titulada *Matter into light*. Son piezas compuestas por figuras de esqueletos de cobalto y bronce plateado en las que se trasluce un mensaje místico y metafísico.

La actividad que vamos a proponer se basa en un procedimiento característico del artista Paul Delvaux. En sus obras se advierte una presencia constante de esqueletos como personajes protagonistas. Lo cierto es que Delvaux tenía varios modelos osteológicos en su taller que disponía cuidadosamente para crear sus escenografías. El ejercicio queharemos consistirá en crear una obra bien terminada: dibujo, acuarela, gouache, tomando como referente el esqueleto de la clase, de forma que el resultado sea una imagen con este modelo esquelético como elemento principal.



Paul Delvaux y una de sus obras

REPERTORIO BIBLIOGRÁFICO

REPERTORIO BIBLIOGRÁFICO.

ALBERTI LÓPEZ, Luis: *La anatomía y los anatomistas españoles del Renacimiento*. Madrid, CSIC, 1948.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D. / PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *A Corpus of Spanish drawings*, (IV vols.) London, Harvey Miller publishers, Oxford University Press, 1975-1988.

ARCE Y CACHO, Celedonio Nicolás: *Conversaciones sobre la escultura, compendio histórico, teórico y práctico de ella. Para la mayor ilustración de los jóvenes dedicados a las Bellas Artes de la Escultura, Pintura y Arquitectura. Luz a los aficionados y demás individuos del dibujo. Obra útil, instructiva y moral*. Su autor: *Don Celedonio Nicolás de Arce y Cacho, natural de Burgos, Escultor de cámara del Príncipe N. S. Don Carlos Antonio de Borbón*. Pamplona, Joseph Longas, 1786. Ed. facsímil, Madrid, Dirección General de BB.AA y Archivos, 1996.

ARFE Y VILLAFAÑE, Juan de: *De Varia Commensvuracion para la Esculptvura y Architectura*. Sevilla, Imprenta de Andrea Pescioni y Iuan de León, 1585.

ARMENINI; Giambattista: *De los verdaderos preceptos de la pintura*. Facsímil: 1586. Edición de M. Carmen Bernárdez Sanchís. Madrid, Visor, 2000.

ARNHEIM, Rudolf: *Hacia una psicología del arte y entropía. (Ensayo sobre el desorden y el orden)* Madrid, Alianza, 1986.

ÁVILA Y RODRIGUEZ, Tiberio: *Anatomía y fisiología para uso de los artistas*. Barcelona, Fidel del Giró, 1905.

AZCÁRATE; José María: *Alonso Berruguete*. Salamanca, Ediciones del Colegio de España, 1988.

AZEVEDO TAVARES, Cristina (Coor): *Representações do corpo na ciência e na arte*. Fum de Sçeculo-Edições, Sociedade Unipessoal, Lisboa., 2012.

BARASH, Moshe: *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid, Alianza, 1991.

BIONDO, Michelangelo: *Della nobilissima pittura, et della sua arte, del modo et della dotrinna, di conseguirla agevolmente et presto...* Vinegia, insegnata di Appolline, 1549.

BONET CORREA, Antonio: *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*. Madrid, Alianza, 1993.

BORDES, Juan: *Historia de las teorías de la figura humana*. Madrid, Cátedra, 2003.

CARDUCHO, Vincencio: *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid, Imprenta de Francisco Martínez, 1633. Estudio de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979.

CARLINO, Andrea: "Paper bodies: a catalogue of anatomical fugitive sheets, 1538-1687." *Medical History, supplement*, 19. London, Wellcome Institute for the History of Medicine, 1999.

CEÁN BERMUDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Compuesto por.... y publicado por la Real Academia de S. Fernando. Madrid. En la imprenta de la viuda de Ibarra. Año de 1800.

_____. *Carta de don Juan Agustín Ceán Bermúdez a un amigo suyo sobre el estilo y gusto en la pintura de la Escuela Sevillana; y sobre el grado de perfección a que la elevó Bartolomé Esteban Murillo cuya vida se inserta y se describen sus obras en Sevilla*. Cádiz, en la Casa de Misericordia, 1806.

CELLINI, Benvenuto: *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*. Prólogo de Fernando Checa. Madrid, Akal, 1989.

CENNINI, Cennino: *El libro del arte*. Introducción Licisco Magagnato. Comentado y anotado por Franco Brunello. Madrid, Akal, 1988.

CHECA, Fernando: *Pintura y escultura del Renacimiento en España. 1450/1600*. Madrid, Cátedra, 1983.

CHOULANT, Ludwing: *History and Bibliography of anatomic illustration*. New York, Hafner Publishing Company, 1962.

CLAYTON, Martin / PHILO, Ron: *Leonardo Da Vinci: anatomía humana. Dibujos procedentes de la colección de Su Majestad la reina Isabel II*. Barcelona, Salvat, 1992.

CORTÉS, Valerià: *Anatomía, Academia y Dibujo Clásico*. Madrid, Ed. Cátedra, 1994.

COVARRUBIAS, Sebastián: *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. preparada por Martín de Riquer, según impresión de 1611 con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674. Barcelona, Horta, 1943.

DUVAL, Mathias / CUYER, Edouard: *Histoire de l'Anatomie plastique. Les maîtres, les livres et les écorchés*. París, Société Française d'éditions d'art, 1898.

ESQUIVEL, Antonio María: *Tratado de Anatomía pictórica, inspeccionado por la real Academia de nobles Artes de San Fernando y probado por el Gobierno de S. M. para el estudio de los pintores y escultores. Escrito por D. Antonio María Esquivel, Académico de número de la misma y su catedrático de Anatomía*. Madrid, imprenta de Don Francisco Andrés y compañía, 1848.

GARCÍA HIDALGO, José: *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura, con todo, y partes del cuerpo humano, siguiendo la mejor escuela, y simetría, con demostraciones matemáticas, que ajustan, y enseñan la proporción, y perfección del rostro, y ciertos perfiles del hombre, mujer, y niños*. Ed. Facsímil del ejemplar de 1693. Madrid, Instituto de España, 1965.

GARCÍA MELERO, José Enrique (comp.): *Tratados de artes figurativas. Colección Clásicos Tavera Nº 43, Serie V., Vol. 16. Temáticas para la historia del España*. Madrid, Digibis, 2000.

GUEVARA, Felipe de: *Comentarios de la pintura que escribió don Felipe de Guevara, gentil hombre de boca del Señor Emperador Carlos Quinto, Rey de España. Se publican por primera vez con un discurso preliminar y algunas notas de Don Antonio Ponz, quien ofrece su trabajo al excelentísimo señor conde de Florida-Blanca, protector de las nobles Artes.* Madrid, Ed. Jerónimo Ortega, hijos de Ibarra y compañía, 1788.

HEREDIA MORENO, María del Carmen: "Algunas cuestiones pendientes sobre las estampas de la Varia Commensuracion de Juan de Arfe y un posible dibujo inédito de Pedro Rubiales." *De Arte: revista de historia del arte*, nº 4, 2005.

HOLANDA, Francisco de: *De la pintura antigua y Diálogo de la pintura.* Tr. Manuel Denis, 1563. Prólogo Elías Tormo. Edición. y notas F. J. Sánchez Cantón. Madrid, Visor, 2003.

HYATT MAYOR, A.: *Artists & anatomists.* New York, Artist's limited edition, 1984.

L. STRAUSS, Walter.: *The Human Figure by Albrecht Dürer. The Complete "Dresden Sketchbook".* N. York, Dover Publications, 1972.

LAÍN ENTRALGO, Pedro (Ed.): *Historia universal de la medicina.* (7 Vols.) Barcelona, Salvat, 1975.

LEPORI, Luis Raúl / KOHLER, Walter: *Atlas de arte anatómico: una visión de seis siglos.* Buenos Aires, Ed. XL Sistemas, 2003.

LOPEZ PIÑERO, J. M^a / JEREZ MOLINER, Felipe: "Clásicos españoles de la ilustración morfológica. I. El "libro" anatómico de Juan de Arfe (1585) y su reelaboración en 1806." *Archivo español de morfología*, nº 1, 1996.

NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza: *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX.* Tesis doctoral, UNED, Madrid, Publicaciones de la Fundación Universitaria Española, 1999.

MARTÍN, Matilde: "Miguel Ángel y los estudios anatómicos a la luz de los tratados." *Fragmentos*, nº 7. Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: "En torno al tema de la muerte en el arte español" *Boletín del seminario de estudios de arte y arqueología de Valladolid*. XXXXVIII, Universidad, 1972.

MARTÍNEZ, Francisco: *Introducción al conocimiento de las Bellas Artes, o diccionario manual de Pintura, Escultura, Arquitectura, grabado, &c. con la descripción de sus más principales asuntos: Dispuesto y recogido de varios Autores, así Nacionales como Extranjeros, para uso de la Juventud Española*. Madrid, Imprenta de la viuda de Escribano, 1788.

MARTÍNEZ, Jusepe: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Ed. anotada por Julián Gallego. Madrid, Akal, 1988.

MATILLA, José Manuel: "Las disciplinas en la formación del artista." *La formación del artista*. Madrid, Calcografía Nacional, 1989.

MAYÁNS Y SISCAR, Gregorio. *Arte de pintar*. Edición de Aurora León. Madrid, Cátedra, Universidad de Huelva, 1996.

MENDOZA, Francisco de: *Manual del pintor de historia, o sea recopilación de las principales reglas, máximas y preceptos para los que se dedican a esta profesión*. Madrid, Imprenta de T. Fortanet, 1870.

MENGS, Antonio Rafael: *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del Rey, publicadas por Don Joseph Nicolás de Azara*. Madrid, Imprenta Real, 1780.

MONTAÑA DE MONSERRATE, Bernardino. *Libro de Anathomia del Hombre*. Ed. Facs. del impreso en Valladolid en 1551. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección general de Archivos y Bibliotecas. Instituto Bibliográfico Hispánico. Colección Primeras Ediciones (Serie Folio), 1973.

MORENO DE TEJADA, Juan: *Excelencias del pincel y del buril, que en cuatro silvas cantaba D. Juan Moreno de Tejada, grabador de cámara de S. M. y Académico de Mérito de la real de San Fernando, y de la de San Carlos de México*. Madrid, imprenta de Sancha, 1804.

OCAÑA MARTÍNEZ, José Antonio: *Principios antropométricos, anatómicos y otros métodos para la representación de la figura humana según los tratadistas de arte españoles (el siglo XVII, deudas e influencias)*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 2001.

O'MALLEY, Charles.: "Los Saberes morfológicos en el Renacimiento. La anatomía." Tomo IV. *Historia universal de la medicina*. Barcelona, Salvat, 1975.

O'MALLEY, Charles / SAUNDERS, C. M.: *The illustrations from the Works of Andreas Vesalius of Brussels with annotations and translations. A discussion of the plates and their black ground, authorship and influence, and a biographical sketch of Vesalius*. New York, Dover Publications, 1950.

PACHECO, Francisco: *El arte de la pintura*. Facsímil: 1649. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid, Cátedra, 1990.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio Asciclo: *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Madrid, 1724.

PARADA Y SANTÍN, José: *Anatomía pictórica. Ensayo de antropología artística*. Madrid, imprenta de la viuda de Hernando y Cía., 1894.

PÉREZ DE OLIVA, Fernán: *Diálogo de la dignidad del hombre*. Facs. Alcalá de Henares, 1546. Barcelona, Ed. de J. L. Abellán. Cultura Popular, 1967.

PÉREZ JIMÉNEZ, Aurelio: "Melotesia zodiacal y planetaria: la pervivencia de las ciencias astrológicas antiguas sobre el cuerpo humano" *Unidad y pluralidad del cuerpo humano. La anatomía en las culturas mediterráneas*. Madrid, Ediciones Clásicas, 1988.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Historia del dibujo en España, de la Edad Media a Goya*. Cátedra, Madrid, 1986.

PREMUDA, Loris: *Storia dell'iconografia anatomica*. Milano, Ciba Edizioni, 1993.

RAMÍREZ SIERRA, Pedro (Ed.) y VV.AA.: *El dibujo de anatomía: tradición y permanencia*. Madrid, Universidad Complutense, 2001.

RAMÍREZ, Juan Antonio: *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid, Siruela, 2003.

_____ *Edificios-cuerpo: cuerpo humano y arquitectura. Analogías, metáforas, derivaciones*. Madrid, Siruela, 2003.

REJÓN DE SILVA, Diego Antonio: *El tratado de la pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti. Traducidos e ilustrados con algunas notas por Diego Rejón de Silva*. Madrid, Imprenta Real, 1784. Edición del Dep. de H^a del Arte de la Universidad de Murcia. Murcia, 1985.

_____ *La Pintura. Poema didáctico en tres cantos*. Segovia, imprenta de Antonio Espinosa, 1786.

RIBERTS, K.B. / TOMLINSON, J.D.W.: *The fabric of the body. European traditions of anatomical illustration*. Oxford, Clarendon Press, 1992.

RIERA PALMERO, Juan.: “Juan Valverde de Hamusco y la medicina española del Renacimiento.” Introducción a *Historia de la composición del cuerpo humano*. Facs. 1556, Madrid, Turner, 1985.

RÖHRL, Boris: *History and bibliography of artistic anatomy. Didactics for depicting the human figure*. Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2000.

SANZ SERRANO, María Jesús (Ed.) y VV. AA.: *Jornadas. Centenario de la muerte de Juan de Arfe (1603-2003)*. Sevilla, Fundación El Monte, 2004.

SANZ TIRAPU, Mikel / ARANZA LÓPEZ, José Javier: "La anatomía como disciplina artística en la Escuela Pública de Dibujo de Pamplona." *Revista Ondare*, Universidad de Navarra, 2002.

SERRANO MARQUEZ, Mercedes: "Gaspar Becerra y la introducción del romanismo en España" *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1999.

SCHLOSSER, Julius.: *La Literatura Artística*. Madrid, Cátedra, 1976.

SUH, H. Anna : *Leonardo da Vinci. Cuadernos*. Barcelona, Parragón Books Ltd., 2006.

TATARKEWICZ, Wladyslaw: *Historia de seis ideas. Arte, belleza forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid, Anaya, 2006.

TEBANO, Parrasio: *Arcadia pictórica en sueño, alegoría o poema prosoico sobre la teórica y práctica de la pintura*. Madrid, Ed. Antonio de Sancha, 1789.

VV. AA.: *La formación del artista*. Madrid, Calcografía Nacional, 1989.

VV. AA. *El Dibujo. Historia de un Arte*. Barcelona, Ediciones Numancia, 1979.

VV. AA.: *Libro de Arquitectura. Hernán Ruiz II. Estudios generales del manuscrito*. Sevilla, Fundación sevillana de electricidad, 1998.

VV. AA.: *Fortuny-Picasso y los modelos académicos de enseñanza*. Valladolid, Junta de castilla y León, 1989.

VALVERDE DE HAMUSCO, Juan: *Historia de la composición del cuerpo humano, escrita por Joan Valverde de Amusco*. Impresa por Antonio Salamanca y Antonio Lafrerii. En Roma, Año 1556.

VASARI, Giorgio: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* (Antología). Estudio, selección y traducción de María Teresa Méndez Baiges y Juan María Montijano García. Madrid, Tecnos, 2004.

VÉNE, Magali: *Écorthés. L'exploration du corps XIV-XVIII siècle*. París, Ed. Albin Michel/Bibliothèque nationale de France, 2001.

VINCI, Leonardo de: *Tratado de Pintura*. Edición preparada por Ángel González García. Madrid, Akal, 1989.

José Luis Crespo Fajardo

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de La Laguna y Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla. Ha publicado: *Preceptiva gráfica de Juan de Arfe*. (Sevilla, 2009), *Estudios sobre arte y anatomía* (Sevilla, 2010) y *Hokusai: dibujo, estampa y libro ilustrado* (Tenerife, 2010). Ha participado en muestras colectivas, y ha ejecutado exposiciones individuales en España, Portugal e Inglaterra. Ha sido docente en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, y ha realizado estancias posdoctorales en la Universidad de Lisboa y en la Universidad de Oxford.

F I N I S.



eumedonet