

EL CUERPO A ESCENA. ARTE Y MEDICINA EN LA ILUSTRACIÓN ANATÓMICA DE LA EDAD MODERNA¹

Consuelo Gómez López

RESUMEN

Desde la consideración del papel que desempeñaron las imágenes creadas por artistas y anatomistas en la Edad Moderna, el texto indaga en la transformación epistemológica que experimentó la anatomía, analizando el nuevo modo en que tanto artistas como anatomistas comenzaron a entender el cuerpo humano desde una nueva perspectiva científica, social y cultural. Asimismo, el texto intenta dilucidar la influencia que todo ello ejerció sobre la creación de un corpus de imágenes donde el cuerpo era portador de múltiples lecturas, sirviendo a intereses tanto científicos, como estéticos y simbólicos.

ABSTRACT

This essay try to provide the epistemological changes that anatomy experimented along the Early Modern Europe, starting with the importance developed within its context by the images created by the artists, as well as anatomists. It is analysed the way in which the artists and the anatomists started to understand the human body since the late XVI as a scientific, social and cultural perspective. The essay also considerer how these disciplines influenced the creation of a corpus of images where the body served to scientific, aesthetic and symbolic interests, subject to various interpretations.

RÉSUMÉ

Le texte explore la transformation épistémologique expérimentée par l'anatomie en Europe dans l'âge moderne, à travers les images créées par les artistes et les anatomistes de ce contexte historique. C'est ime analyse de la nouvelle façon dont les anatomistes ont commencé à comprendre le corps humain depuis la fin du XVe siècle, selon une perspective scientifique, sociale et culturelle. Il s'agit d'étudier comment tout cela a eu des répercussions dans la création d'un corpus d'images où le corps servait des intérêts scientifiques, esthétiques et symboliques: c'est-à-dire, étant porteur de lectures multiples.

¹ Este artículo ha sido realizado en el marco de los proyectos I+D+I ART-ES "Apropiaciones e hibridaciones entre las artes plásticas y la música" HAR2015-70089P (MINECO/FEDER) 2016-2018 y PYRCEM " Poder y representaciones culturales en la Edad Moderna: agentes diplomáticos como mediadores culturales en la Monarquía de España, siglos XVI y XVII", HAR2016-78204-C2-2-P (2017-2019).

En 1543, el mismo año en el que Copérnico desvelaba la nueva visión del universo a través del *De Revolutionibus*, y poco antes de que viese la luz en Venecia *L'idea del Teatro* (1552) de Giulio Camillo, se publicaba en Basilea el *De humani corporis fábrica* del belga Andreas Van Wesel, más conocido por su nombre italianizado de Andrea Vesalio. La publicación, considerada tradicionalmente por la historiografía como el definitivo punto de partida de un nuevo modo de concebir y mostrar la anatomía, adquirió forma a través de un proyecto editorial de gran envergadura, donde el autor exponía un nuevo método de disección anatómica del cuerpo humano, de carácter empírico y experimental, que anunciaba el fin de la tradición galénica y el inicio de la anatomía renacentista. La anatomía se preparaba así para pasar de ser una ciencia especulativa y teórica, a otra basada en la observación y en la práctica².

El texto de Vesalio, basado en las lecciones que el anatomista impartía en la Universidad de Padua, el centro más prestigioso en la enseñanza de la materia por aquellos años, había comenzado a gestarse en torno a 1538 tras la publicación de la *Tabulae anatomicae Sex*, un texto que pretendía servir de complemento a la formación que recibían los estudiantes en el aula de disección, en el que se incluían seis grabados sobre anatomía y fisiología humana, acompañados de textos explicativos que incorporaban nociones básicas de fisiología, junto a leyendas que indicaban los nombres de las diferentes partes del cuerpo escritas en latín, griego, árabe y hebreo, es decir, en las diversas lenguas que habían estado vinculadas al conocimiento anatómico³. Es bastante posible que esta obra, en cuya elaboración participó Jan Stephan Van Calcar, un artista relacionado con el círculo de Tiziano, hiciese madurar a Vesalio la idea de realizar un proyecto anatómico de carácter educativo y divulgativo de mayor calado, iniciando la elaboración de un libro de anatomía, el *De humani*, cuya ejecución habría

² Una importante revisión crítica de la obra de Vesalio y del cuestionamiento de su total ruptura con la práctica galénica, así como de su autoridad como inventor de la anatomía moderna, en BARCIA GOYANES, J.J., *El mito de Vesalio*, Real Academia de Medicina de la Universitat de Valencia, Valencia, 1994. También PARDO TOMÁS, J., *Un lugar para la ciencia. Escenarios para la práctica científica en la sociedad hispana del siglo XVI*, Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia, La Orotava, Tenerife, 2006, pp. 15-16.

³ CARLINO, A., "Know thyself. Anatomical figures in early modern Europe". *Anthropology and Aesthetics*, No. 27 (1995), pp. 62-63. CARLINO, A. "The Book, the Body, the scalpel: Six Engraved Title Pages for Anatomical Treatises of the First Half of the Sixteenth Century". *Anthropology and Aesthetics*, No. 16 (1988), p. 40.

conllevado la realización conjunta de texto e imágenes, generando un interesante marco de colaboración entre los artistas que trabajaron en el proyecto y el propio anatomista⁴. El resultado culminaría en una obra ilustrada con trescientas imágenes de gran calidad, todo un éxito editorial auspiciado por uno de los mejores impresores de Basilea, Johannes Oporinus, cuya amplia y veloz difusión por toda Europa quedaría justificada no solo por la gran utilidad que tenía para la enseñanza en el contexto de la renovación del saber anatómico, sino también por el gran impacto visual que alcanzaron sus imágenes. Fue así como anatomistas, impresores y artistas comenzaron a gestar un nuevo modo de conocer el cuerpo humano.

A partir del *De Humani*, tanto la imagen de la anatomía humana como su propia contemplación emprendieron un nuevo camino, pasando a formar parte esencial del conocimiento anatómico transmitido mediante la palabra. Y aunque la publicación de un libro de anatomía ilustrado no era ya por entonces una primicia, pues Jacopo Berengario de Carpi había publicado dos décadas antes el *Commentaria cum additionibus super anatomía Mundini* (Bologna, 1521) junto a su posterior versión condensada (*Isagogae Breves*, 1522), y el propio Vesalio había dado a imprenta la ya mencionada *Anatomía Tabulae Sex*, sí era sin embargo la primera vez que se explotaban al máximo las potencialidades de la imagen que acompañaban al texto. Esta era la verdadera y nada casual novedad, que debemos vincular con un contexto de reivindicación de la importancia que la imagen había adquirido en el proceso de comprensión de la realidad. Recordemos que la unión entre texto e imagen había sido ya invocada por autores antiguos como Galeno y Aristóteles para facilitar una mejor y más completa comprensión de la anatomía, lo que sirvió a los artistas y anatomistas que trabajaron en las últimas décadas del siglo XV como punto de partida para reivindicar la capacidad comunicativa de la experiencia visual. "Cuanto más escribáis" –decía así Leonardo en una crítica a quienes pretendían explicar la anatomía

⁴ La atribución artística de las ilustraciones de la obra *De Humani* ha sido sometida a un amplio debate entre especialistas. Las atribuidas a Jan Stephan Van Calcar han sido defendidas por KEMP, M. "A Drawing for the Fabrica; and some thoughts upon the Vesalian Muscle-men", *Medical History*, Vol. 14, (1970), pp. 285-287, así como por O'MALLEY, C.D. *Andreas Vesalius of Brussels 1514-1564*. University of California Press, Berkeley, 1964, pp. 124-125. Otros autores optan por la colaboración de diversos artistas, entre los que figurarían Domenico Campagnola y Jacopo Sansovino. Ver MURARO, M. "Tiziano e Le Anatomie Del Vesalio". En *Università Degli Studi Di Venezia. Convegno Di Studi Tiziano E Venezia*, Neri Pozza Editore, Venecia, 1976, pp. 308-309. Sobre la revisión de las atribuciones ver CARLINO, A. "Cadaveri, corpi metaforici, corpi memorabili". En *La bella anatomía. Il disegno del corpo fra arte e scienza nel Rinascimento*. (A. Carlino, R. P. Ciardi y A. Petrioli Tofani eds.), Silvana Editoriali, Millano, 2009, p. 19, nota 25.

solamente a través de la palabra- "*más confundiréis la mente del lector y más os alejaréis de la comprensión de lo que describís*"⁵, porque, como también habría de indicar el anatomista Charles Estienne poco después de publicado el texto de Vesalio "*il testo scritto parla; le immagine, invece, anche se mute, mettono davanti agli occhi le cose una per una, in modo che non abbiano più bisogno di discorsi*"⁶. La primacía de la experiencia visual, el "*vedere con i propri occhi*", se convertiría así en uno de los fundamentos del uso de las imágenes en la ilustración anatómica moderna, participando de una cultura que privilegiaba el acto de ver como forma de conocimiento⁷.

En este contexto, la portada del *De humani* adquirió la categoría de hito iconográfico. Recrea una escena donde el conocimiento del cuerpo adquiriría una dimensión teatral, haciendo del acto de la disección una especie de espectáculo para el que se creaba un verdadero escenario (Fig. 1). El espacio destinado a la disección se transformaba en una especie de observatorio de la estructura del cuerpo, a través que se reivindicaba la experiencia visual como fundamento del conocimiento anatómico⁸. Todo ello mediante una puesta en escena que remitía a una tipología teatral que estaba siendo sometida por entonces a un proceso de experimentación en el ámbito italiano, formando parte, pongamos en ello atención, de un mismo espacio cultural. Vesalio, reclamando su protagonismo en el centro de la escena junto al cadáver de una mujer, se rodeaba de un numeroso y variado público que asistía a la disección en una especie de anfiteatro palaciego -quizá una visión idealizada de la sede de la Universidad de Padua, el Palacio del Bo-, cuya grandiosidad arquitectónica otorgaba nobleza y belleza a la acción, convirtiendo a su espacio en una metáfora de la nueva mirada que se ejercía sobre el cuerpo humano. El escenario de la disección se configuraba así como un espacio cultural y mental de conocimiento en el que

⁵ "... quanto più minutamente scriverai, tanto più confonderai la mente del lettore e più rimoverai dalla cognizione della cosa descritta". Ms. Windsor Castle, Royal Library, f. 19013v. Cfr. CARLINO, A. Ob. Cit. (2009), p. 16. KEMP, M. *Leonardo da Vinci: le mirabili operazioni della natura e dell'uomo*, Mondadori, Milano, 1982, pp. 270-272.

⁶ Cfr. ESTIENNE, Ch. *De dissectione partium corporis humani libri tres*, S. Colinaeum, Parisiis, 1545, p. VIII. Cfr. CIARDI, R. P. "Anatomia: esercizio e mito". En *La bella anatomia*. Ob. Cit (2009), p. 28.

⁷ CARLINO, A. Ob. Cit (2009), p. 16.

⁸ Sobre la interpretación iconográfica de la portada de Vesalio, ver MASCARDI, C. *Il teatro anatomico nella cultura moderna. Storia e storie di teatro, scienza, arte e società*. Tesis doctoral. Alma Mater Studiorum Università di Bologna. Dottorato di ricerca in Studi teatrali e cinematografici, 23, Ciclo, Bologna, 2011, p. 156-157 y 167-168. DOI 10.6092/unibo/amsdottorato/3955.

los participantes, anatomistas y público se proyectaban, como ha indicado J. Pardo- sobre otros dominios mentales, *"impregnando toda una manera específica de percibir y aprehender la naturaleza, la organización y funcionamiento no solo del cuerpo humano, sino también del cuerpo social y del universo entero"*⁹. Desde el centro de la escena el anatomista interpelaba al espectador con su mirada en una actitud de arrogancia con la que reivindicaba el status científico de la anatomía y el suyo propio, asumiendo un modelo representativo que había pasado a formar parte de la cultura artística del momento, como resulta evidente si lo comparamos con la pose que el pintor holandés Marteen Van Heemskrek eligió para representarse en su *Autoretrato con el Coliseo al fondo* (1553), intentando prestigiar su faceta de conocedor de la Antigüedad Clásica, a la vez que exaltaba el simbolismo y la imagen de la misma.

Pero más allá de los valores artísticos de la portada del *De humani*, o de la propia curiosidad que pueda suscitar su contemplación, su imagen nos debe hacer reflexionar en torno al proceso que condujo hasta ella. Sobre qué fue necesario para que una lección de anatomía fuese concebida como un espectáculo que requería su propio espacio de representación. Sobre qué sucedió para que dicho espacio asumiese las características de un teatro donde la imagen del cuerpo humano sometido a estudio adquiría el protagonismo de la acción. Sobre por qué el anatomista interpelaba con su mirada al espectador. O sobre por qué había descendido de la cátedra desde la que se leía el texto anatómico para situarse junto al objeto de estudio, mientras el público contemplaba su acción. Y, finalmente, sobre por qué todo ello fue reunido en una imagen que hablaba al espectador de arte, ciencia, filosofía y religión. Las respuestas deben buscarse en cuestiones tan relevantes como la transformación epistemológica que experimentó la anatomía desde finales del siglo XV, en el nuevo modo de entender el cuerpo desde una perspectiva social y cultural y, asimismo, en el papel que desempeñaron las imágenes y los artistas en medio de tal contexto¹⁰.

⁹ Cfr. PARDO TOMÁS, J., Ob. Cit. (2006), pp. 12-13.

¹⁰ Así lo ha planteado, muy acertadamente, A. Nova. NOVA, A. "Verso la fabbrica del corpo: anatomia e "bellezza" nella opera di Leonardo e Giogione". En BERTELLI, C., MAZZOCCA, F., NATALE, M. *Lezioni di storia dell'arte, Band II. Dall'Umanesimo all'età barocca*. Skyra, Milano, 2002, pp. 155-183 (p. 156). Sobre la dimensión cultural de la representación anatómica y la colaboración a partir de ella entre anatomistas y artistas ver CIARDI, R.P. "L'anatomista e il pittore". En *Morgagni e l'iconografia anatomica tra '600 e '800*. Comune di Forlì, Forlì, 1982; CARLINO, A. "Entre corps et âme, ou l'espace de l'art dans l'illustration anatomique". *Médecine Science*, Vol. 17 (2001), n.1, 43 y ss. También SAWDAY, J. *The body emblazoned: dissection and the human body in Renaissance culture*. Routledge, London & New York, 1995.

del grabado desde mediados del siglo XVI, así como con la ya mencionada importancia que el humanismo dio a la cultura visual y a la unión entre la imagen y la palabra como instrumento de conocimiento. Fue así como proliferaron un conjunto de libros de emblemas, de tratados de arquitectura e ingeniería, botánica, geografía, numismática, máquinas, anatomía, etc. que, concebidos como tratados técnicos que reunían el conocimiento existente en torno a un tema específico, pretendían ordenarle y mostrarle a través de imágenes, haciendo que el saber apareciese teatralizado mediante su representación¹¹.

No debe resultarnos casual, en este sentido, que muchos de estos textos llevaran en su portada el término *theatrum*, estableciendo un significativo vínculo escenográfico del que también participarían los tratados de anatomía de los siglos XVI y XVII. Como tampoco debe sorprendernos el que la primera descripción de un espacio destinado a la disección anatómica en la que se asumía la idea del teatro, la que realizó Alessandro Benedetti en 1493 en su *Anatomiae, sive historia corporis humani libri quinque*, coincidiese con la reciente publicación en Roma de la edición en latín del *De Architectura* (1486) de Vitruvio y con la recuperación de la idea del teatro antiguo por parte de humanistas del Renacimiento como Alberti (*De Re Aedificatoria*, 1485)¹². Unas coincidencias poco casuales que continuarían medio siglo después con la publicación del texto de Vesalio, a escasos años de que viese la luz *L'Idée del Theatre*, de Giulio Camillo (Venecia, 1553), en cuyas páginas se presentaba el famoso *Teatro de la Memoria*, una especie de dispositivo mnemotécnico que adquiriría la forma de un teatro, a través del cual se intentaba organizar racionalmente el conocimiento mediante la creación de un sistema de asociación entre palabras, imágenes y conceptos, dando forma a una realidad similar a la creada por los autores de los libros ilustrados de literatura técnica, incluidos los de anatomía. Está claro que la idea del teatro como espacio de conocimiento, de representación y de acción que impregnó en sus diferentes géneros la literatura del siglo XV, o la del tópico cinquecentesco del teatro concebido como metáfora del mundo, habían pasado a formar parte de un espacio cultural compartido entre editores, anatomistas y artistas, cuyo resultado se concretaría en la transformación del espacio destinado al estudio del cuerpo humano en un

¹¹ *The power of images in Early Modern Science* (Lefèvre, W., Schoepflin, J.R. eds). Birkhäuser, Basel, 2003; *Scienza e Tecnica nella cultura e nella società del Rinascimento ad oggi*. (MICHELI, G. ed.), *Storia d'Italia*, Annali 3, Einaudi, Torino, 1980. *La Rivoluzione scientifica. Luoghi e forma della conoscenza* (PETRUCCIOLI. S. ed.), Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2011.

¹² MASCARDI, C. Ob. Cit. pp. 127-132.

espacio teatral desde el punto de vista físico y mental, que cobraría forma a finales del siglo XVI a través de los denominados "teatros anatómicos". Su imagen se difundiría mediante las portadas ilustradas de los libros de anatomía, concebidas como metáfora visual del nuevo momento por el que atravesaba la disciplina¹³.

Fue Alessandro de Benedetti, profesor de la Universidad de Padua, cirujano de la armada italiana en la campaña contra Carlos VIII en 1495 y, muy significativamente, personaje involucrado en la mentalidad revisionista de la cultura las fuentes clásicas que caracterizó a los humanistas del Renacimiento¹⁴, quién dejó por primera vez constancia de la descripción de un espacio destinado a la práctica de la anatomía concebido como teatro, germen de lo que posteriormente recibiría el nombre de "theatrum anatomicum". Lo hizo al final del I Libro de su *Anatomiae...* (1493), dónde hacía alusión a un espacio real que, muy probablemente, venía siendo usado en Padua para la práctica de la disección, al que Benedetti presentaba como un verdadero teatro: una construcción realizada en madera, concebida a modo de auditorio, para la que establecía una estructura condicionada a determinados requisitos funcionales: dar cabida a un número importante de personas, preservar la privacidad del acto de la disección, y contar con buena visibilidad, iluminación y ventilación. En el centro de dicho espacio se situaría el cadáver sobre una especie de banco elevado, en torno al cual se distribuiría "pro dignitate" el público asistente: estudiantes, personas doctas interesadas en la anatomía y notables de la sociedad véneta¹⁵, haciendo de

¹³ Existe una amplia bibliografía en torno a los teatros anatómicos. Un recorrido general sobre su configuración desde la Antigüedad al siglo XVIII puede consultarse en: SCHUMACHER, G.H. "Theatrum Anatomicum in History and Today", *International Journal of Morphology*, (2007) 25 (1), pp. 15-32. MATTONE, A. y OLIVARI, T. *Le istituzioni del sapere Universitario: teatri anatomici e orti botanici nell'età moderna*, in *Storia delle Università in Italia* (Gian Paolo. Brizzi, Piero Del Negro y Andrea Romano eds.), Sicania, Messina, 2007, vol. II, pp. 437-497. SCWARTE, L. "Anatomical theatre as experimental space". En *Collection Laboratory Theater. Scenes of Knowledge in the 17th century* (Scharmamm, H., Schwarte, L. y Lazardzig, J. eds). Berlín-New York, Walter de Gruyter, 2005, tomo I, pp. 75-101.

¹⁴ FERRARI, G. *L'esperienza del passato: Alessandro Benedetti filologo e medico umanista*, L. S. Olschki, Firenze, 1996. Chiara Mascardi pone en evidencia cómo el teatro anatómico de Benedetti sería el resultado de un modo de concebir la anatomía como un acto intelectual absolutamente vinculado a los saberes Humanitas. MASCARDI, C. Ob. Cit. (2011), p. 119.

¹⁵ Sobre Alesandro Benedetti ver FERRARI, G. Ob. Cit., (1996). Sobre los espacios destinados a la disección en la Universidad de Padua y la definición del primer teatro anatómico de Alessandro Benedetti: BERTOLIS, G. de, "Alessandro Benedetti: Il primo

la anatomía un espectáculo culto y de prestigio, de carácter político y social, en el que la idea del teatro se hacía física y mentalmente presente vinculada a la disciplina, a la que el propio Benedetti se refería en la dedicatoria de su obra al emperador Maximiliano, a quién por cierto se vanagloriaba de haber invitado a contemplar las disecciones junto a otros personajes ilustres, como "*materia sua theatri digna spettacolo*"¹⁶. Se comenzaba a perfilar así una tipología de espacio específico para la práctica de la anatomía sobre la que daría un paso más, en 1546, el anatomista Charles Estienne (Carolus Stephanus), quien describiría un edificio de madera con capacidad para 500 personas, inspirado en los modelos clásicos de los anfiteatros de Roma y Verona¹⁷.

Desde estas experiencias, el hecho de que la anatomía se estuviese convirtiendo en una disciplina común en las universidades; y de que las disecciones se fuesen transformando en una especie de ritual público, fue haciendo necesaria la búsqueda de un espacio adecuado para una práctica que, desde principios del siglo XIV, se venía realizando al aire libre en lugares provisionales o en espacios privados¹⁸. Su configuración y evolución ha sido bien estudiada y resulta sin duda interesante para comprender en toda su dimensión cultural el proceso general de transformación al que se vio sometida la contemplación y comprensión de la imagen del cuerpo en el transcurso de los siglos XV a XVII y cómo ésta determinó no solo su representación a través de la imagen, sino también los espacios en los que el cuerpo era contemplado para ser sometido a observación y estudio.

teatro anatómico padovano". En *Acta medica historiae patavine*, Vol. 3 (aa. 1956-57), pp. 1-13.

¹⁶ Cfr. BERTOLIS, G. de, Ob. Cit. (aa. 1956-57), p. 7.

¹⁷ Así lo indica SCHUMACHER, G. H. Ob. Cit. (2007), pp.15-32, 2007.

¹⁸ Sobre las primeras disecciones y las lecciones y espacios para la práctica de la anatomía existe una amplia bibliografía. Entre las obras destacadas: CARLINO, A. *La fabbrica del corpo. Libri e dissezioni nel Rinascimento*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1994; Del mismo autor *Books of the body: anatomical ritual and Renaissance learning*, University of Chicago Press, Chicago, 1999; *Rappresentare il corpo: arte e anatomia da Leonardo all'Illuminismo* (ed. OLMI, G.). Bononia University Press, Bologna, 2004; NOVA, A. Ob. Cit. (2002), pp. 158-159; MARTÍNEZ VIDAL, A. y PARDO TOMÁS, J. "Anatomical Theatres and the Teaching of Anatomy in Early Modern Spain". En *Medical History*, 49, (2005), p. 252; RUGGERI A. y PONTONI L. "L'insegnamento dell'anatomia nelle sedi universitarie". En *Le arti della salute* (Campanili G, Guarino M, Lippi G. eds.), Skira, Milano, 2005, pp. 457-469. MANDRESSI, R. *Regard de l'anatomiste. Dissection et invention du corps occidental*, Éditions du Seuil, Parigi, 2003, pp. 8-22.

Conviene tener en cuenta, en este sentido, cómo los primeros teatros anatómicos permanentes surgieron a finales del siglo XVI en dos de los centros donde que estaban a la vanguardia del conocimiento científico. Y también donde la anatomía había adquirido un mayor prestigio: Padua y Bologna. Lo hacían participando del ambiente cultural que había unido ciencia y arte a través de instituciones como la Academia de Vicenza, fundada en 1555. Y también del momento en el que comenzaban a construirse en el norte de Italia los primeros teatros estables: El Olímpico de Vicenza (1585), el de los Uffizi (1586) y, poco después, el de Sabbioneta (1588-1590).

El bien conocido teatro anatómico de Padua fue ideado por Gerolamo Fabrici d'Acquapendente. Inaugurado en 1595, sabemos que se integraba en el interior de la Universidad y que contaba con capacidad para 200 personas, adoptando una disposición en forma de cono, con seis pisos dispuestos en círculos concéntricos a modo de galerías cerradas por una balaustrada, que permitían la distribución del público siguiendo un orden protocolario de carácter académico y social¹⁹. Su configuración estaba exenta de ornamentación, probablemente con la intención de concentrar la atención del espectador en la visión del cuerpo a estudiar²⁰. Es decir, intentando dar prioridad al acto de conocimiento científico que comportaba la disección anatómica, en el que se ponía el foco a través de una estructura arquitectónica que, al modo de una "*macchina per vedere*", ha llegado a ser intencionalmente comparada por algunos autores con el telescopio galileano²¹. Este teatro sirvió de modelo para muchos otros, entre ellos el de

¹⁹ KLESTINEC, C. "A history of anatomy theatres in sixteenth-century Padua", *Journal of the History of Medicines and Allied Science*, 59, 3, (2004), pp. 375-412. RIPPA BONATI, M. "Le tradizioni relative al teatro anatomico dell'Università di Padova con particolare riguardo al progetto attribuito a Fra' Paolo Sarpi", *Acta medicae historiae patavina*, Università degli Studi di Padova, Istituto di storia della medicina, XXV-XXVI (1988-1990), pp. 145-168.

²⁰ La configuración del teatro anatómico de Padua ha sido interpretada por Chiara Mascardi con acierto como un deseo intencionado de reivindicar el carácter científico de la anatomía a través de la primacía de la práctica y la observación. En este sentido, según su opinión, representaría el teatro anatómico científico por antonomasia. MASCARDI, C. Ob. Cit. (2011), p. 174.

²¹ CUNNINGHAM, A. "Fabrici and Harvey". En *Harvey e Padova, Atti del convegno celebrativo del quarto centenario della laurea di William Harvey*, (ONGARO, G. RIPPA BONATTI, M. Y THIENE, G. eds.). Edizioni Antilia, Treviso, 2006, p. 135. Por su parte, Chiara Mascardi desarrolla la idea de la relación entre Fabricius y Paolo Sarpi y sus trabajos sobre óptica, en un intento de establecer una aproximación teórica entre ambas obras. MASCARDI, C. Ob. Cit. (2011), p. 224-227.

Upsala (1620), que incorporó una gran cúpula con la intención de aportar iluminación al interior, al tiempo que le asimilaba a una estructura religiosa. Sirvió también de inspiración también para el de Leiden (1597), diseñado por Peter Paaw, que aunque también recreaba la estructura de un anfiteatro, era algo más práctico. Contaba con seis pisos ascendentes a modo de gradas en el centro de una estancia rodeada de ventanales que proporcionaban ventilación e iluminación, pudiendo transformarse al término de la disección en un museo. (Fig. 2).

Frente a este modelo, el teatro anatómico de Bologna (1649) adquiriría una disposición diferente, pero no menos teatral, que ha sido interpretado por algunos autores, por contraposición al teatro anatómico de carácter netamente científico que representa el modelo de Padua, como un teatro representativo, donde la anatomía servía para reivindicar la importancia de la universidad y de la ciudad en un medio caracterizado por la alta implicación política y social que tenía por entonces el cuerpo docente en los espacios de influencia²². Adoptaba en este caso la forma de un rectángulo que recordaba a los auditorios medievales de tradición bolognesa, con los muros decorados a base de paneles con figuras alegóricas. Rodeando el perímetro central, donde se situaba la mesa de disección, se disponían unas gradas que podían acoger a cerca de doscientas personas y, tras ellas, un corredor que permitía contemplar la disección de pie, mientras en uno de los lados se situaba la cátedra del lector, que cobraba aquí un especial protagonismo²³.

Estamos hablando, en todos los casos, de espacios donde la anatomía se teatralizaba, haciendo del cuerpo humano un espectáculo dirigido por el anatomista, que no solo generaría un interés científico, sino también una gran curiosidad pública, así como un importante impacto social²⁴. Su ámbito de difusión alcanzaría diversos países europeos, incluida

²² Sobre esta interesante interpretación ver MASCARDI, C., Ob. Cit. (2011), pp. 253 y 305-312.

²³ *L'Archiginnasio, il Palazzo, l'Università, la Biblioteca*, (ROVERSI MONACO, G. ed.), Grafis, Bologna, 1987.

²⁴ FERRARI, G. "Public anatomy lessons and the carnival: the anatomy theatre of Bologna", *Past and Present*, 117, (1987), pp. 50-106. SCHUMACHER, G.H., Ob. Cit. (2007), pp.15-32, 2007. NIETO GALÁN, A., *Los públicos de la ciencia. Expertos y profesores a través de la historia*. Fundación Jorge Juan- Marcial Pons, Madrid, 2011 y del mismo autor: *Science in the public sphere. A history of lay Knowledge and expertise*. Routledge, London & New York, 2016.

EL CUERPO A ESCENA. ARTE Y MEDICINA EN LA ILUSTRACIÓN ANATÓMICA DE LA EDAD MODERNA

España, donde existieron importantes teatros anatómicos en ciudades como Valladolid, Salamanca, Madrid, Barcelona o Zaragoza²⁵.



Fig. 2. *Anfiteatro anatómico de Leiden*. Grabado de Bartholomeus Dolendo (1609). Rijksmuseum (Amsterdam). Inv. Nº. RP-P-OB-98271.

²⁵ Un buen estado de la cuestión en MARTÍNEZ VIDAL, A. y PARDO TOMÁS, J., Ob. Cit. (2005), pp. 252-280.

II. EL DISEÑO DEL CUERPO, ENTRE ARTISTAS, EDITORES Y ANATOMISTAS

El nuevo discurso sobre el cuerpo iniciado a finales del siglo XV dio lugar a la creación de una nueva iconografía plagada de significados retóricos que, a través de los libros impresos, remitía a los nuevos modos de concebir y percibir la naturaleza²⁶. Al tiempo, la circulación de nuevas imágenes del cuerpo humano incluidas en este tipo de obras activó un mercado editorial que impulsaba el debate sobre la investigación anatómica. Sin duda, como ya se ha mencionado, las imágenes hacían más atractivo los proyectos editoriales, al tiempo que constituían un nuevo modo de comunicación científica y facilitaban el aprendizaje, de modo que autores y editores buscaron con frecuencia la colaboración de los artistas para ilustrar sus obras, generando un interesante punto de encuentro entre el arte y la ciencia. Como indica M. Pigozzi, *"gli artista d'avanguardia sentivano l'esigenza di verificare la muscolatura e lo scheletro in relazione ai movimenti e alla situazioni dei protagonista delle loro storie vive..."* mientras los médicos *"chiedevano agli artista disegni, modelli in cera, in terracota, in legno, del corpo e di parti del corpo"*²⁷.

Las diversas ediciones del texto de Vesalio, especialmente la de 1555, constituyen un caso emblemático de este tipo de colaboración entre artistas y anatomistas, dado el prestigio de los intervinientes y la calidad e impacto visual de los resultados obtenidos. Pero su ejemplo no fue el único. También Leonardo y Marcantonio della Torre, o Miguel Ángel y Realdo Colombo (*De Re anatómica Libri XV*, Venecia, 1559) trabajaron conjuntamente, así como Charles Estienne y Pierino del Vaga, Giulio Romano y los pintores de la escuela de Fontainebleau, entre otros²⁸. La colaboración entre anatomistas y artistas se convirtió, de hecho, en algo tan frecuente como esencial para la puesta en práctica del texto científico desde finales del siglo XV, coincidiendo con el momento en el que el estudio y diseño del cuerpo humano comenzó a ser para los artistas un recorrido obligado de una práctica profesional que conllevaba un encuentro significativo entre la ciencia y el arte. Tanto es así, que se ha llegado incluso a afirmar, no sin cierta exageración, que fue el estímulo proporcionado por el mundo artístico, necesitado del estudio del cuerpo humano para la representación del

²⁶ MANDRESI, R. Ob. Cit. (2003).

²⁷ Cfr. BERTOLIS, G. de, Ob. Cit. (aa. 1956-57), p. 4.

²⁸ CIARDI, R. P. Ob. Cit. (2009), pp. 27-28.

desnudo y el mecanismo del movimiento, el que activó a finales del siglo XV la investigación anatómica.

Más allá de esta postura, un tanto categórica en su afirmación, lo cierto es que el conocimiento de la naturaleza humana como paso previo para alcanzar su representación a través del diseño, se convirtió en la Edad Moderna en parte esencial del proceso creativo del artista, así como en un modo de dar impulso a la reivindicación de su status. Sin un aprendizaje anatómico no se explicaría, de hecho, el estilo y la manera de gran parte de los pintores y escultores del momento. Las opiniones de algunos de los principales autores de la teoría artística del siglo XVI son muy claras al respecto. Leon Battista Alberti, por ejemplo, recomendaba en su tratado *De Pictura* la disección de cadáveres para la correcta representación del cuerpo humano en términos de verosimilitud, mientras Vasari aprovechaba el Proemio de *Delle Vite* para aconsejar a los artistas el estudio de la anatomía sobre el propio cadáver, poniendo como ejemplo -tal y como también haría Paolo Giovo-, al propio Leonardo, quién habría diseccionado cadáveres en su intento de aproximación al conocimiento del cuerpo humano para su posterior representación²⁹.

El estudio de la anatomía del "natural" fue, de hecho, una práctica frecuente entre los artistas. Miguel Ángel, Ludovico Cardi o Alessandro Allori, practicaron o contemplaron disecciones³⁰, demostrando un interés por la contemplación de la "verdad" del cuerpo humano, que se vería acrecentado en el siglo XVI por el modo en el que la teoría artística del Cinquecento

²⁹ Vasari dejaba constancia de ello cuando comentaba en *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* (Florenca, 1550), la dedicación del artista al conocimiento y la representación de la anatomía, a partir de la ya conocida colaboración que mantuvo hacia 1506 con el anatomista Marcantonio della Torre, de la que resultaría un conjunto de representaciones "di matita rossa e tratteggiato di pena" acompañadas de comentarios que, según el propio Vasari, pasarían a manos del milanés Francesco da Meizo, formando un corpus de diseños que podrían haber sido parte del tratado que Leonardo pensaba realizar bajo el título *De figura umana*. En ellos Leonardo representaba "tutte le ossature, et a quelle congiunse poi con ordine tutti i nervi, e coperse di muscoli i primi appiccati all'osso...e chi legge quegli scritti par impossibile che quel divino spirito abbi così ben ragionato dell'arte e de'muscoli e nervi e vene, e con tanta diligenza d'ogni cosa". VASARI, G. *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Lorenzo Torrentino, Firenze, 1550. (Edición de Newton Compton editori, con introducción de Maurizio Marini). Roma, 2015, pp. 562-563. Sobre la posibilidad de que las representaciones realizadas en colaboración con Marcantonio della Torre hubiesen sido publicadas, ver NOVA, A. Ob. Cit. (2002), pp. 163-164.

³⁰ Alessandro Allori dejó testimonio de las disecciones que había contemplado en el Hospital de Santa María Nuova a través de la obra *Delle Regole del Disegno* (h. 1565).

introdujo el tema de la anatomía y del desnudo en el debate estético³¹. Giovanni Paolo Lomazzo, por ejemplo, dedicaría numerosas páginas del *Trattato dell'arte della pittura* (1584) a la representación del cuerpo, proponiendo a Miguel Ángel como ejemplo insuperable en la representación del desnudo³² y a Bacio Bandinelli -quien llegó a tener una academia donde se aprendía el diseño anatómico a partir de modelos-, como expresión de "*singolare eccellenza de tutta l'arte dell'anatomia*"³³. Ya antes Lodovico Dolce habría argumentado la defensa del concepto estético de *varietà* en su *Dialogo della pittura* (1557), acudiendo a la capacidad que debía tener el pintor para emplearla en la representación de "*teste, mani, piedi, corpi e qualunque parte del corpo umano, considerando che questa è la principal meraviglia della natura*"³⁴.

Teóricos y artistas demostraban así su interés por la anatomía a través de su estudio directo mediante la disección³⁵. Pero también a partir

³¹ Sobre el auge del diseño y la representación del cuerpo en el ambiente artístico italiano del siglo XVI, ver PETRIOLI TOFANI, A., "Il disegno del corpo. Scuole e tendenze nell'arte italiana del Cinquecento". En *La bella anatomia: Il disegno del corpo fra arte e scienza nel Rinascimento*, Silvana Editore, Milano, 2010, pp. 25-37.

³² "...dopo gli antichi non è stato e non sarà chi abbia più vivamente espressi i nudi e posto sopra gli occhi tutta l'arte dell'anatomia". LOMAZZO, G. P. *Trattato dell'arte della pittura, scoltvra, et architettura di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore...*, Paolo Gotardo Pontio, Milano, 1584, pp. 614

³³ *Ibidem*, p. 615. Es conocida, en este sentido, la representación que hizo en 1531 Agostino Veneziano del estudio que Bacio Bandinelli tenía en su Academia de Roma, donde se recreaba una escena de aprendizaje en la que los alumnos dibujaban la figura humana a partir de una estatua de Venus.

³⁴ DOLCE, L. *Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino...*, Gabrielle Giolito de'Ferrari, Venezia, 1557), p. 35. Sobre la teoría artística y la representación del cuerpo entendido como sujeto artístico, ver SALVI, P. *Fondamenti per una storia della anatomía artística*. Tesi di Laurea. Università degli studi di Firenze, Facoltà di lettere e filosofia, Firenze, 2002-2003.

³⁵ Sabemos que el estudio de la anatomía del "natural" fue objeto de interés por artistas de otros puntos de Europa, entre ellos España, especialmente en los años finales del siglo XV y primeros del XVI, coincidiendo con el momento de reivindicación de la naturaleza y de la imitación de la realidad. Juan de Arfe y Villafañe, por ejemplo, relataba en su *Varia Commensuración para la esculptura y la arquitectura* (Sevilla, 1585), la visita que había realizado junto a varios artistas a la cátedra de anatomía de Andrés Medina, en Salamanca, con el fin de contemplar en directo una disección anatómica que aportase conocimiento al modo de afrontar la ejecución de las obras: "*pareció razonable cosa ver hacer anatomía en algunos cuerpos: y así, nos fuimos a Salamanca, donde a la sazón se hacía por un catedrático de aquella universidad, que llamaban el Doctor Cosme de Medina, y vimos desollar por las partes del cuerpo*

de la copia de obras de modelos, de la observación de esqueletos y de ilustraciones de los libros y hojas sueltas de anatomía, especialmente a partir de mediados del siglo XVI, cuando su aprendizaje pasó a formar parte esencial de la carrera del artista en las academias, haciendo que el cuerpo humano saliese del aula anatómica para trasladarse a los talleres de los artistas, donde era considerado y contemplado desde un interés preciso: el de comprender la naturaleza y la realidad. Fue desde esta óptica como los artistas participaron de las disecciones, intentando aproximarse a un conocimiento del cuerpo humano "ad vivum", que pudiese transformarse en imágenes (Fig. 3). Recordemos la mención que Giorgio Vasari hacía en *Le Vite...* (Florenca 1550) acerca del interés que habían manifestado artistas como Pollaiuolo, Verrocchio, Donatello, Mantegna, Rafael o Miguel Ángel hacia la representación anatómica, en este caso vinculada al auge que había adquirido desde finales del siglo XV el diseño en el medio florentino. Y pensemos en el taller de Verrocchio, con sus modelos tridimensionales de pies, manos, brazos, etc., sobre los que trabajaba para sus representaciones anatómicas. O en el propio Miguel Ángel, quién llegó a plantearse la realización de un tratado "*di tutte le maniere dei moti humani e apparenze e dell'ossa...acompagnato da una ingegnosa teoría*"³⁶. Y recordemos, asimismo, cómo algunos otros pintores ilustres de la Roma papal, como Pietro da Cortona, realizaron dibujos anatómicos que fueron recogidos en la *Tabulae Anatomicae* (1618, publicado en 1741).

algunos hombres y mujeres, justiciados y pobres". Cfr. PARDO TOMÁS, J., Ob. Cit. (2006), p. 21.

³⁶ Cfr. LAURENZA, D. "Anatomia e rappresentazioni anatomiche fra arte e scienza nei secoli XV e XVI". En *Rappresentare il corpo. Arte e anatomia da Leonardo all'Illuminismo*. Bologna University Press, Bologna, 2004, p. 35.



Fig. 3. Bartolomeo Passerotti. *La lección de anatomía*. Museo del Louvre (París) Département des arts graphiques, inv. 8472.

Todo ello nos informa de hasta qué punto el cuerpo humano fue objeto de interés por parte de un nutrido grupo de teóricos y artistas convencidos del valor comunicativo que tenía el lenguaje visual como forma de conocimiento, haciendo que sus estudios anatómicos encontrasen un punto perfecto de unión entre la comprensión científica del cuerpo humano, por una parte, y la representación artística, por otra. El estudio de sus obras, especialmente de aquellas que se desarrollaron hasta la década de los años sesenta del siglo XVI, nos permite reconocer su creencia en que solo a través de una observación directa de la anatomía humana, determinada por la nueva mirada cultural y visual que se estaba proyectando sobre la naturaleza y el cuerpo, podían alcanzarse los resultados deseados en la representación, tanto en lo que se refiere a las potencialidades mecánicas del diseño del cuerpo, es decir, al movimiento, como de las estéticas. Se estableció así una fructífera colaboración entre artistas y anatomistas que, aunque esencial, no estuvo exenta de un debate que encerraba, en el fondo, un modo diferente de concebir la función propia del diseño del cuerpo. Bartolomeo Passerotti, por ejemplo, dejaría constancia en uno de sus trabajos de antropometría de cómo había medido él mismo las diferentes partes del cuerpo, haciendo así como pintor un trabajo de anatomista que sería criticado por Ulisse Aldrovandi, quién separaría la función del artista y

del anatomista, solicitando que los artistas se limitasen a reproducir la realidad siguiendo las indicaciones de los científicos³⁷.

III. LA ILUSTRACIÓN ANATÓMICA

Leonardo. El valor cognoscitivo del diseño

El tema nos conduce directamente al modo en el que se afrontó en la Edad Moderna el debate en torno a las funciones que debían desarrollar artistas y anatomistas a la hora de enfrentarse al estudio y representación del cuerpo humano, algo en lo que tampoco los artistas mantuvieron una posición unívoca. Si en ocasiones la representación fue entendida como instrumento de comunicación de la realidad del cuerpo humano con fines pedagógicos, en otras se convirtió en un simple medio de representación artística, o también en un modo de transmitir a través del diseño el propio conocimiento del cuerpo desde una perspectiva científica. A este respecto es ampliamente reconocido el papel que desempeñó Leonardo. La historiografía artística le ha atribuido el honor de haber inaugurado un nuevo modo de entender el diseño anatómico, haciendo de su trabajo en este campo la mejor expresión del estudio directo de la anatomía por parte de un artista, así como el punto de partida de un nuevo modo de ejercer la mirada sobre la anatomía y de mostrarla a través del diseño. Sería en esta idea en la que insistiría Antonio de Beatis, quién había tenido la oportunidad de contemplar los manuscritos de Leonardo, atribuyéndole en su *Diario del Viaje que realizó por Europa acompañando al Cardenal Luis de Aragón*, haber "*scritto sull'anatomia come nessuno aveva mai fatto prima, in maniera completa, con illustrazioni delle membre, dei muscoli, dei tendini, delle vene, delle articolazioni, degli intestini e di tutto ciò che costituisce il corpo umano, maschile e femminile*"³⁸.

Más allá de los mitos y de la fortuna crítica de los diseños anatómicos de Leonardo, en especial sobre su concepción de la naturaleza y sobre la relación existente en sus obras entre conocimiento y representación, merece la pena que nos fijemos, sin embargo, en cómo su creación estuvo directamente vinculada con el agitado momento que supuso para la historia de la anatomía la publicación de la *Anatomia*, de Mondino de

³⁷ Sobre la relación entre anatomistas y artistas es esencial la obra de LAURENZA, D. Ob. Cit, (2004), p. 31.

³⁸ Cfr. CHASTEL, A. *Luigi d'Aragona, un cardinale del Rinascimento in viaggio per l'Europa*. Laterza, Roma-Bari, 1987, p. 80.

Luzzi (Venecia, 1494), así como del ambiente en el que la obra de Galeno fue actualizada y reinterpretada, a partir del esfuerzo desarrollado por el humanismo filológico, en su tarea de traducción del texto galénico y de otros manuscritos antiguos desconocidos.

En este contexto, es preciso reconocer que la obra de Leonardo puso en marcha un nuevo modo de representar la anatomía, relacionada a su vez con un nuevo modo de aproximarse a su conocimiento, así como con una nueva manera de entender el diseño como instrumento de conocimiento en sí mismo³⁹. Algo que el propio Leonardo se encargó de reivindicar en su *Libro di Pittura*, donde hablaba de la necesidad que tenía el pintor de conocer la anatomía como una manera de indagar en la naturaleza, otorgando al diseño un poder comunicativo, surgido de un trabajo previo de síntesis y de selección de determinadas partes del cuerpo, que podía llegar a sustituir su conocimiento directo. Los numerosos dibujos anatómicos que Leonardo realizó a lo largo de su vida, sobre los que se han realizado numerosos estudios y sobre los que sería imposible detenernos aquí en profundidad, constituyen un perfecto reflejo de estos principios⁴⁰. Baste señalar ejemplos como el de las famosas ilustraciones del cráneo que realizó en 1489, empleando una técnica gráfica que representaba por primera vez, al mismo tiempo, tanto su interior como su exterior. O los conocidos diseños del cuello y la espina dorsal en los que mostraba, también por primera vez y de forma correcta, la curva de la columna vertebral y el número de vértebras, evidenciando las posibilidades del diseño como modo de conocimiento científico (Fig. 4). Ponía así de manifiesto su modo de entender el diseño del cuerpo como una la fase de conocimiento, lo que condicionaría el resultado de unas obras en las que, salvo escasas excepciones, se prescindía de cualquier tipo de escenario o elemento accesorio. Sus diseños se convertían así en el resultado de un proceso de

³⁹ Una interesante revisión crítica sobre el concepto de naturaleza en la obra de Leonardo, así como de la relación entre conocimiento y representación en: FROSINI, F. y NOVA, A. *Leonardo da Vinci on Nature: Knowledge and Representation*. Marsilio, Venezia, 2015, pp. 2-31. También NOVA, A. Ob.Cit. (2002), p. 160.

⁴⁰ Se han empleado aquí las siguientes obras: SALVI, P. "Da Leonardo alle Accademie: procedimenti e metodi anatomici degli artista". En *Rappresentare il corpo. Arte e anatomia da Leonardo all'Illuminismo*, Bologna University Press, Bologna, 2004, pp. 51-73. SALVI, P. *L'Anatomia di Leonardo. "Figurare e descrivere"*. CB Edizione, Firenze, 2013; KEMP, M. Ob. Cit. (1982); SALVI, P. Ob. Cit. (2002-2003). KEMP, M. *Lezioni dell'occhio: Leonardo da Vinci discepolo dell'esperienza*. Vita e pensiero, Milano, 2004; TAGLIALAGAMBA, S. *Leonardo & l'anatomia*. Poggio a Caiano, 2010.

EL CUERPO A ESCENA. ARTE Y MEDICINA EN LA ILUSTRACIÓN ANATÓMICA
DE LA EDAD MODERNA

reflexión teórica que se iniciaba con la disección y concluía con la invención
artística⁴¹.

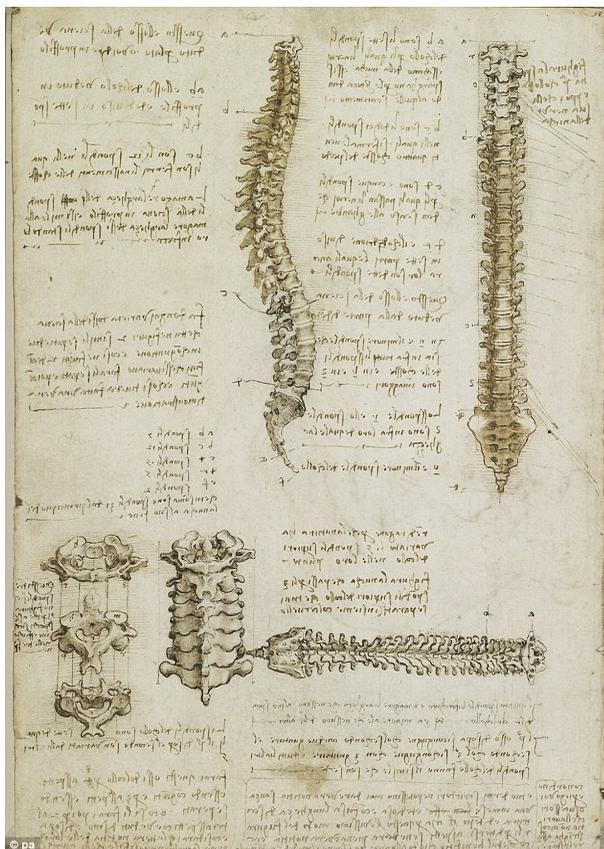


Fig. 4. Leonardo da Vinci. *Estudio de la espina dorsal*. Diseño sobre papel a sanguina, pluma y tinta marrón. Windsor Castle, Ms. RL 9007v.

⁴¹ "...l'unico spazio che intende rappresentare è quello generato dalle stesse figure umane, in quanto oggetto visivi". LAURENZA, D. Ob. Cit, (2004), p. 34.

El "espectáculo" anatómico en la ilustración de los tratados de anatomía

La fama y reputación adquirida por Leonardo en el campo de la ilustración anatómica resulta innegable. Pero existieron otros importantes anatomistas que dejaron constancia de su saber en obras profusamente ilustradas, tanto en Italia como en el norte de Europa⁴². Elemento prácticamente común a todos ellos fue el interés por mostrar al cuerpo en vida, en actitudes que llegaban a remitir a los modelos de la escultura clásica, en un ejercicio de representación del cuerpo humano derivado de la práctica del aprendizaje artístico en talleres y académicas, donde se unían el estudio del cuerpo "del natural" con el de las esculturas clásicas. De ahí que en el *De humani*, de Vesalio, la disección del aparato genital femenino remitiese directamente al modelo del Torso Belvedere del siglo I. a.C, que había sido recientemente descubierto.

Antes de Vesalio, Berengario de Carpi había publicado en Venecia los primeros textos ilustrados de anatomía (*Commentaria cum additionibus super anatomía mundini*, Bologna, 1521 e *Isagogae Breves*, 1522), caracterizados por un conjunto de imágenes un tanto esquemáticas de figuras en actitudes propias de vivos, inscritas en paisajes y acompañadas de texto. Algo que también hizo Vesalio algo después, a través de su ya mencionada *Tabulae Anatomicae Sex*, publicada en Venecia tres años después del texto de Berengario, donde se seguía este mismo patrón, aunque en este caso a través de ilustraciones que presentaban una mayor calidad artística, gracias al acierto de la colaboración que se estableció entre anatomistas, editores y artistas, lo que sin duda determinó un cambio esencial en la iconografía anatómica no solo de las portadas de los libros especializados, como ya hemos visto, sino también de las ilustraciones que acompañaban al texto en su interior. Sin duda, la confluencia de anatomistas y artistas en el proceso de transformación del modo de entender el cuerpo fue determinante en dicha evolución, a pesar de las diferencias que ya se han comentado con respecto a la función que podía desempeñar su diseño para cada uno de dichos grupos. Basta comparar las imágenes de la obra de Berengario de Carpi o las de Charles Estienne, con las de la *Tabulae*

⁴² RIVA, A. y LOY, F. "The evolution of anatomical illustration and wax modelling in Italy to 16th to early 19th centuries". *Journal of Anatomy*, (2010), 216, pp. 209–222. PREMUDA, L. *Storia dell'iconografia anatomica*, Ciba-Geigy Edizioni, Saronno, 1993. ROBERTS K., TOMLINSON JDW. *The Fabric of the Body. European Tradition of Anatomical Illustrations.*, Clarendon, Oxford, 1993.

EL CUERPO A ESCENA. ARTE Y MEDICINA EN LA ILUSTRACIÓN ANATÓMICA DE LA EDAD MODERNA

Anatomicae Sex de Vesalio y con las del *De humani*, para comprobarlo⁴³. (Figs.5.1 y 5.2.)

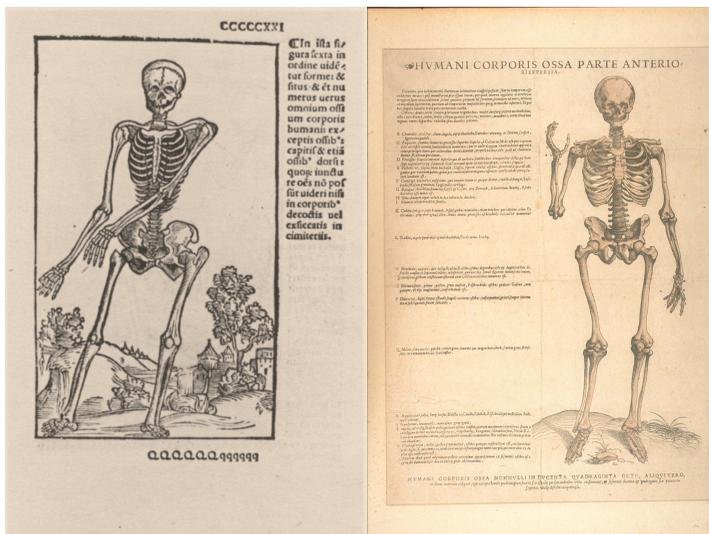


Fig. 5.1.(izda) y 5.2 (dcha.): Jacopo Berengario de Carpi. “Esqueleto de frente y con paisaje al fondo”. De la obra *Commentaria cum additionibus super anatomía mundini* (Bologna, 1521). Andrea Vesalio. “Humani corporis ossa, parte anterior”, atribuida a Jan Stephan Van Calcar. De la obra *Tabulae Anatomicae Sex* (Venezia, 1538).

En las obras de Vesalio la colaboración entre artistas y anatomistas se concretó en unas imágenes donde el cuerpo se descomponía en sus diferentes partes, introduciendo ángulos y perspectivas novedosas donde el valor cognoscitivo atribuido por Leonardo al diseño se unía al interés artístico. Las ilustraciones con representaciones del cuerpo humano, dotadas de una gran intensidad dramática y ennoblecidas a través de la disposición o el gesto, en medio de escenarios de paisajes y ruinas de la Antigüedad con evidente tratamiento pictórico, parecían sacadas de una de las colecciones de escultura antigua del momento, revelando sin duda el ambiente humanístico en el que fue creada tanto la obra de Vesalio como sus ilustraciones. El texto tendría su parangón en la *Historia de la composición del Cuerpo humano* (Roma, 1556), del español Juan Valverde de Amusco.

⁴³ CARLINO, A. Ob. Cit. (1988), p. 41.

Tras la publicación del *De humani*, la ilustración anatómica siguió su evolución a lo largo de los siglos XVI y XVII en manos de artistas que actuaban bajo la dirección de los anatomistas⁴⁴. Y lo hizo por una vía de cada vez mayor especialización y con una carga retórica cada vez mayor⁴⁵. La pauta vesaliana estuvo presente en autores como Charles Estienne; Bartolomeo Eustachius, (*Opuscula Anatomica*, 1552)⁴⁶; Giulio Casserius (*Tabulae anatómica*, 1627), en este caso con un tratamiento más pictórico; Adriaan van den Spiegel (*De humani corporis fabrica libri X*, 1627) o Johann Vesling (*Syntagma Anatomicum*, 1647), cuya obra adquirió un mayor éxito editorial, siendo publicada en numerosas ocasiones y en varios idiomas hasta mediados del siglo XVI. Pero junto a la influencia vesaliana, también en esta últimas obras se dejó sentir la de la que sería, sin duda, la obra más importante e influyente de la ilustración anatómica del siglo XVII, la *Tabulae Picta*, el gran atlas de anatomía humana y animal de Gerolamo Fabrici d'Acquapendente, publicado en 1600, que contó con más de 300 ilustraciones coloreadas realizadas en gran formato, realizadas a partir de la colaboración de diversos artistas aún hoy desconocidos, que les permitió reproducir las diferentes partes del cuerpo en el tamaño y color más próximo al natural, poniendo de manifiesto la intención de mostrar con claridad un trabajo de anatomía científica a través de una serie de representaciones de clara intencionalidad artística, donde los miembros del cuerpo adquirirían una estética propia a la de las naturalezas muertas⁴⁷. La obra, muy apreciada por

⁴⁴ KEMP, M. "Style and non-style in anatomical illustration: from renaissance Humanism to Henry Gray". *Journal of Anatomy*, 216 (2), (2006), pp. 192–208.

⁴⁵ *Spectacular bodies: the art and science of the human body from Leonardo to now* (KEMP, M. y Wallace, M. eds.), Hayward gallery, London, 2000. CARLINO, A. *Il cadavere esibito. Le poste in gioco dello spettacolo nella medicina rinascimentale*. En *Micrologus*, 7 (1999), pp. 405-419.

⁴⁶ La obra contenía 47 tablas y grabados realizados por Giulio de'Mussi bajo la dirección de Eustachius y Pier Maria Pini. Aunque fue realizada a mediados del siglo XVI, muy poco después de la obra de Vesalio, siendo pionera en el uso del grabado anatómico, no fue publicada mucho más tarde, en 1714, por Giovanni Maria Lancisi. RIVA, A. y LOY, F. Ob. Cit. (2010), p. 212.

⁴⁷ Resulta fundamental la obra *Il teatro dei corpi, le pitture colorate di anatomia di Fabrici d'Acquapendente* (RIPPA BONATI M., PARDO-TOMÁS, J. eds.), Mediamed Edizioni Scientifiche, Milano, 2004. Dentro de ella y en relación con el tema: KEMP, M. "Il mio bell'ingegno. L'Anatomia visiva nel *Theatrum totius animalis fabricae* di Fabrici". En RIPPA BONATI M., PARDO-TOMÁS, J. Eds., Ob. Cit. (2004), pp.83–107; En la misma obra: ONGARO G. "Fabrici: dai manoscritti alla stampa", pp. 156–169. RIVA, A. "Priorità anatomiche nelle *Tabulae Pictae*", pp. 47-152. También interesante RIVA, A., CONTI, G., LOY, F. "The first coloured atlas of anatomy: discoveries in Fabricius's *tabulae pictae*". *Morphology News I* (Moscow), 3-4, (2006) pp. 132–134.

sus contemporáneos, contó con diversas versiones, en color y blanco y negro. La primera pensada probablemente para un público culto, y la segunda para ser usada por los estudiantes de anatomía. La obra desapareció tras la muerte del anatomista, y solo fue descubierta a principios del siglo XX⁴⁸ (Fig. 6).



Fig. 6. Giulio Casserius. *Representación anatómica*. De la obra *Tabulae anatómicae*, (Venezia, 1627). Tab. I, L. VI.

IV. LAS IMÁGENES DE LAS PORTADAS Y LA TEATRALIZACIÓN DE LA ANATOMÍA

Junto a las ilustraciones que acompañaban al texto en los libros de anatomía, debemos detenernos en las portadas que les presidieron, dado el gran interés que presentan en términos de interlocución con el espectador. Las portadas se encargaron de establecer una relación dialéctica entre el lector-espectador, fuera del tipo que fuese, los anatomistas y los artistas. Y lo hicieron a través de unas imágenes donde la disección, acto principal del

⁴⁸ STERZI, G. "Le 'Tabulae Anatomicae' ed i loro codici marciiani con note autografe di Hieronymus Fabricius ab Aquapendente". *Anatomy Anzeiger*, 35, (1909), pp. 338–348.

conocimiento anatómico, se convertía en la protagonista. Su puesta en escena iría paulatinamente evolucionando hacia una suerte de teatralización de la actividad práctica del aprendizaje, donde la vista y el oído resultaban esenciales. Fue el modo en el que tanto los anatomistas como los artistas pusieron ante los ojos del espectador los cambios que iba experimentando el modo de entender el cuerpo humano, así como también el papel social, científico y cultural que fueron adquiriendo la anatomía y la propia figura del anatomista, desde finales del siglo XV⁴⁹.

Una de las primeras portadas en la que apareció una disección entendida como lección de anatomía, constituyendo todo un hito iconográfico, fue la del libro de Johannes de Ketham, *Fasciculus medicane* (Venecia, 1491)⁵⁰. Se trataba de una recopilación de textos médicos que fue objeto, tres años más tarde, de una nueva edición ilustrada y traducida al vulgar, a la que se unió la *Anatomia* (Bologna, 1316) de Mondino de Liuzzi, el autor que había realizado la primera disección de la que tenemos constancia y que había recogido en dicho texto sus propias lecciones de anatomía. La obra de Mondino no planteaba aún el lugar de la disección como un espacio teatralizado. Pero en su obra sí aparecía ya el anatomista como actor que dirigía una acción que no estaba ya únicamente basada en la lectura del texto de Galeno a la manera clásica, así como la de un auditorio conformado por estudiantes que asumían el papel de espectadores, determinando por tanto un interesante hito en la conformación del nuevo modo en el que la anatomía iba a comenzar a mostrarse. (Fig. 7)

⁴⁹ La primera disección anatómica de la que tenemos constancia tuvo lugar en Bologna a principios del siglo XIV. Había sido precedida de algunas otras prácticas vinculadas a la apertura y exploración de cadáveres para intentar determinar la causa de la muerte, especialmente en procesos infecto-contagiosos. Según K. Park, la primera documentada en los archivos italianos tuvo lugar en 1286 y fue realizada por un médico de Cremona. PARK, K. "The criminal and the saintly body: autopsy and dissection in Renaissance Italy", *Renaissance Quarterly*, 47, 1, (1994), pp. 4-5. A. Carlino considera que la primera disección documentada corresponde a 1341 y fue realizada en Padua. CARLINO, A. Ob. Cit., (1988), p. 33. Sobre las disecciones de la Escuela padovana, ver: BERTOLIS, G. de, Ob. Cit. (aa. 1956-57), pp.1-13. A pesar de las diversas noticias aportadas por los autores sobre prácticas de disecciones anteriores a la de Mondino de Luzzi, es comúnmente aceptado el reconocimiento de este autor como el primero que realizó disecciones con fines didácticos de forma habitual, al considerar dicha práctica como algo imprescindible para el aprendizaje de la anatomía. Ver al respecto el importante trabajo de MASCARDI, C. Ob. Cit. (2011), p. 93.

⁵⁰ Sobre la iconografía de las disecciones anatómicas en las portadas de los libros de anatomía resulta esencial CARLINO, A. Ob. Cit. (1988), p. 33.

EL CUERPO A ESCENA. ARTE Y MEDICINA EN LA ILUSTRACIÓN ANATÓMICA
DE LA EDAD MODERNA

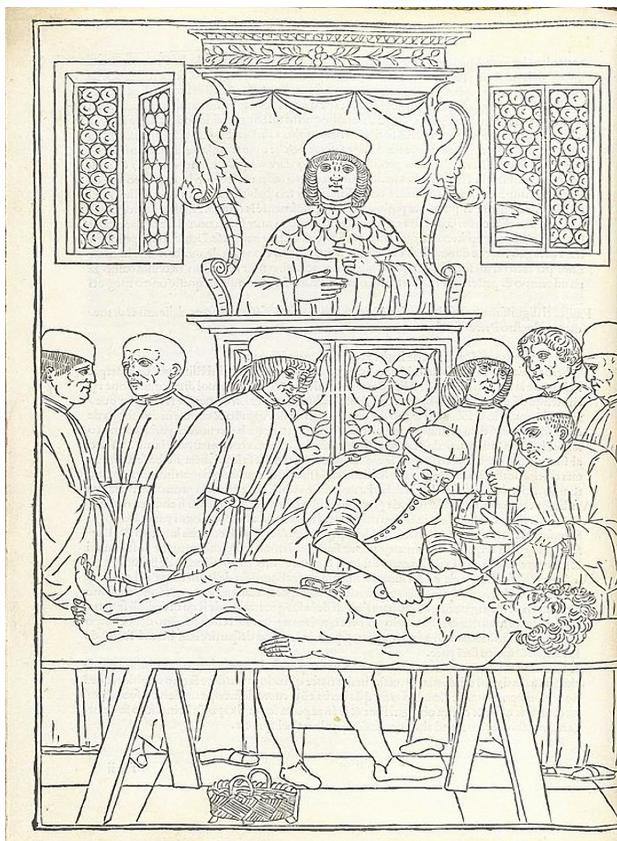


Fig. 7. Johannes de Ketham. *Portada de la obra Fasciculus Medicinae* (Venecia, 1491).

En términos de historia visual comparada, el análisis de la portada de J. de Ketham y la del *De humani*, de Vesalio realizada por A. Nova, resulta sumamente ilustrativa a la hora de intentar comprender la evolución que experimentó la práctica de la anatomía y su representación, en el marco temporal comprendido entre ambas imágenes⁵¹. Si en la portada de J. de Ketham la disección se realizaba en un interior, presidida por el doctor que leía un libro sobre saber anatómico, mientras el ostensor indicaba al cirujano dónde y cómo debía cortar el cuerpo, en la de Vesalio el anatomista se

⁵¹ NOVA, A. Ob. Cit. (2002), p. 159.

rodeaba de un amplio público que contempla la escena, como ocurriría a partir de entonces en gran parte de las portadas de libros de anatomía modernos. La ceremonia de la portada de J. de Ketham estaba reservada a unos pocos. El cuerpo, todavía intacto, solo podía ser abierto para comprobar la veracidad del texto galénico y poder memorizar sus principios, pero en ningún caso para conocer su realidad. En la de Vesalio, sin embargo, parecía primar una intencionalidad cognoscitiva. Se abría así a un intento de renovación representada por una nueva generación de anatomistas, como el ya citado Alessandro Benedetti, Marcantonio della Torre o Gabriele Zerbi, que venían trabajando desde finales del siglo XV en un nuevo modo de afrontar el conocimiento de la anatomía basado más en la experiencia directa de la contemplación del cuerpo, que en los propios textos escritos sobre la materia⁵². Para ellos el acercamiento a la realidad y a la comprensión de la verdad de la naturaleza se había convertido, como también lo sería para los artistas, en una exigencia de conocimiento, haciendo de dicha actitud la responsable de la creación de un corpus iconográfico de espacios compartidos entre el arte y la ciencia. A. Carlino ha señalado, a este respecto, cómo la portada del libro de Ketham presenta una gran similitud con una pintura realizada por Pesellino en 1450 que formaba parte de la predela de Santa Croce, la cual representaba el milagro de San Antonio de Padua. Y cómo la de *De Anatomicis Administrationibus*, de Galeno (París, 1531), presentaba un importante parecido con el Milagro del Hombre miserable, de Donatello, ubicado en el altar mayor de la Basílica de San Antonio de Padua (1447-1450), evidenciando una suerte de una hibridación entre los modelos artísticos y de representación anatómica, que tendría como base un mismo sustrato cultural⁵³.

La transformación de la imagen que recreaba la práctica de la disección en un espacio teatralizado había hecho ya acto de presencia en portadas tempranas, como la de Berengario de Carpi (*Isagogae Breves*, Venecia, 1522), donde la anatomía, sustanciada simbólicamente en el acto de la disección, todavía no había pasado por el filtro de la renovación moderna. E incluso en aquellas, como la de la edición del *De Anatomicis Administrationibus*, de Galeno (París, 1531), donde la disección se convertía en un acto en el que la especulación, basada en la interpretación exclusiva de la tradición clásica, dejaba paso a la práctica⁵⁴. Y, lo que es más importante, donde la vista y el oído, el actor y el espectador, se convertían

⁵² MASCARDI, C. Ob. Cit. (2011), pp. 96-105. NOVA, A. Ob. Cit. (2002), p. 160.

⁵³ CARLINO, A. Ob. Cit. (1988), pp. 34 y 37.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 36-37.

en agentes esenciales del espacio teatralizado. Ese era el detalle que marcaría el punto de partida de una evolución que tendría su continuidad en el amplio conjunto de imágenes que ilustraron los libros de anatomía moderna. Entre ellos *De re anatomica libri XV*, de Realdo Colombo (Venezia, 1559), el *Syntagma Anatomicum*, de Johann Vesling (Padua, 1651) o la *Anatomia hepatis*, de Joanne Jansonium (Amsterdam, 1665)⁵⁵.

V. LOS DISCURSOS DEL CUERPO. "SÍMBOLOS, METÁFORAS E IMÁGENES AGENTES"

Si admitimos que la construcción de la imagen del cuerpo por parte de cada sociedad es parte de su cultura, deberíamos aceptar también que cualquier intento de aproximación cultural al tema de la ilustración anatómica deberá partir de un intento por entender las imágenes que traspasase los límites de lo meramente figurativo. De ahí que la representación, entendida como acto de creación susceptible de acoger diferentes niveles de lectura, se convierta en algo esencial a la hora de profundizar en una comprensión más profunda de la imagen anatómica, haciendo de la "lectura de las imágenes" y de su capacidad para generar significados, la cuestión central⁵⁶. La consideración de la imagen anatómica como un "objeto" portador de un discurso, a la manera en que entendía el término M. Foucault, es decir, como un sistema de pensamiento que conforma una realidad compleja, susceptible de adoptar diferentes significados, deberá constituir entonces, desde esta perspectiva, nuestro punto de partida. Ello exigirá indagar en las imágenes traspasando los límites de su mera apariencia en busca de las diferentes claves de lectura que nos conduzcan a sus significados⁵⁷.

⁵⁵ Resulta al respecto muy interesante el parangón realizado por Chiara Mascardi entre una hipótesis de cómo se representaba una tragedia y comedia en el teatro antiguo, con un púlpito en alto donde se leía en alto el texto y unos actores que, en un ámbito inferior, iban representando dicho texto, y el modo de representar la disección en la tradición de las primeras ilustraciones de portadas de textos anatómicos. MASCARDI, C. Ob. Cit. (2011), p. 100.

⁵⁶ HARVEY, K. "Visualizing Reproduction: a Cultural History of Early-Modern and Modern Medical Illustrations". *Journal of Medical Humanities*, 31, (2010), pp. 37–51 DOI 10.1007/s10912-009-9100-x.)

⁵⁷ FOUCAULT, M. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (Editions Gallimard, Paris, 1966) and *The Archaeology of Knowledge*. Editions Gallimard, 1969; London, 1972.

Los discursos sobre el cuerpo y las metáforas en torno al mismo, traducidas en imágenes, fueron tantas y de tan diversa índole durante la Edad Moderna, que requerirían por sí solas un estudio⁵⁸. Especialmente si tenemos en cuenta que la anatomía se convirtió desde el siglo XVI en objeto de interés de un público variado, comenzando a proliferar imágenes anatómicas donde el artista daba forma a su propio discurso metafórico sobre el cuerpo, haciendo de la anatomía un espectáculo que implicaba a toda la sociedad. En este contexto, la ilustración anatómica, cuyo gran poder comunicativo había sido ya ensayado a través de una puesta en escena teatralizada, se convirtió en un agente imprescindible de comunicación al margen del conocimiento estrictamente anatómico, atribuyéndola un valor simbólico que ponía la imagen de la ciencia al servicio de discursos morales, éticos, religiosos, metafísicos, políticos, etc. Fue así como el esqueleto de Vesalio, apoyado sobre un pedestal con la inscripción "*vivitur ingenio, caetera mortis erunt*" - un lema rescatado de la Antigüedad latina-, se convirtió, por ejemplo, en una imagen ampliamente difundida con la que se intentaba privilegiar la capacidad del ingenio humano como metáfora de la reivindicación del status de artistas y anatomistas⁵⁹ (Fig. 8). Y, asimismo, como la imagen del esqueleto se convertiría en un *topos* a través del cual expresar el destino inevitable de la muerte y lo efímero de la vida, o lo que es lo mismo, en un reflejo de la "aventura existencial" del ser humano⁶⁰. Así aparecería, por ejemplo, en el *Inevitable Fatum* de los comentarios de Johannes Dryander a la *Anatomia* de Mondino dei Liuzzi, de 1537⁶¹, marcando el inicio de un género tipológico que utilizaba la iconografía anatómica con carácter moral. Su máxima expresión sería, como sabemos, el tema de la *vanitas*, aunque tuvo también su reflejo en el de las danzas macabras, donde la muerte y la propia existencia aparecían, en ocasiones, banalizadas.

⁵⁸ La representación anatómica con significado metafórico o simbólico constituye hoy en día una de las líneas más activas y novedosas de estudio de la anatomía desde el punto de vista artístico. Junto a los trabajos de A. Carlino, resulta esencia SAWDAY, J. Ob. Cit., (1995).

⁵⁹ CARLINO, A. Ob. Cit. (2001), p. 72. No deja de ser interesante que esta misma imagen fuese rescatada un siglo después en la *Notomia de Tiziano*, reivindicando la figura del pintor, cuyo nombre sustituía en este caso al lema latino inscrito en el pedestal.

⁶⁰ VAN DELFT, L. "I secoli d'oro dell'anatomia". En *Rappresentare il corpo. Arte e anatomia da Leonardo all'Illuminismo*. Bologna University Press, Bologna, 2004, p. 100.

⁶¹ CARLINO, A. Ob. Cit. (2001), p. 74.

EL CUERPO A ESCENA. ARTE Y MEDICINA EN LA ILUSTRACIÓN ANATÓMICA
DE LA EDAD MODERNA



Fig. 8. El esqueleto de Vesalio con el lema "vivitur ingenio, caetera mortis erunt". De la obra de Andrea Vesalio, *De humani corporis fabrica* (Basilea, 1555). Biblioteca Ricardiana (Florencia), fol. 204.

A estos ejemplos del uso de la imagen del cuerpo como portador de significados morales podríamos añadir el famoso cuadro de *Los embajadores* de Hans Holbein, donde la imagen de la calavera, representada en anamorfosis, se convertía en una metáfora de la avaricia humana. Próximo a este ejemplo podríamos también citar los tan conocidos y representados temas de *la Piedad*, *el Cristo Muerto* o *Adán y Eva*, que permitieron a artistas

como Durero, Girogione, Mantegna, A. Carracci, Tiziano y Velázquez, entre otros, recrear una anatomía humana que, si bien partía de la aproximación científica de su realidad, traspasaba sus propios límites para ofrecer al espectador nuevas lecturas en clave moral o religiosa.

En otro sentido, el empleo del modelo del cuerpo humano procedente de los libros de anatomía sirvió también para representaciones metafóricas, como la del hombre del zodiaco, con la que se intentaba vincular la naturaleza humana con el cosmos, ofreciendo así una nueva imagen simbólica del hombre integrado en una lectura metafísica. Con este significado se incluiría en *El hombre del zodiaco*, del *Fasciculus medicinae*, de 1522. Y también en la construcción anatómica del *Anatomiae Amphitheatrum* (1633), de Robert Fludd, donde el cuerpo aparecía representado a partir de una interpretación cosmológica leída en clave mística.

En contraposición, la imagen del hombre desollado sosteniendo la piel que le recubría, que Juan Valverde de Amusco incluyó en su tratado de anatomía, transmitía un mensaje vinculado a la tradición cultural clásica, que ha sido interpretada por A. Carlino como una metáfora de la subjetividad, de la posibilidad de perder la identidad, al tiempo que como un modo de mostrar la verdadera realidad del cuerpo humano⁶². Para ello, el autor de las ilustraciones empleó una referencia explícita a la imagen de San Bartolomé exhibiendo los instrumentos de su martirio, pintada por Miguel Ángel en la capilla Sixtina, haciendo de este modo uso de lo que podríamos denominar como una "imagen agente", esto es, de un recurso visual tomado en préstamo de la retórica clásica, cuya connotación metafórica servía para construir una particular representación simbólica del cuerpo, en este caso relacionada con la fábula clásica de Apolo y Marsias, haciendo que la imagen del cuerpo se revistiese de significado simbólico, asociada en este caso a la tradición mitológica.

Junto a todo ello, también la representación del cuerpo humano fue empleada para generar significados que rebasaban lo científico. Así ocurrió con el cuerpo femenino, representado en ocasiones con un significado que iba más allá del interés médico, pasando a ser entendido como elemento de actividad sexual o como portador de sentido erótico, convirtiéndole en reflejo de un mundo de conceptos culturales que iban más allá de la imagen científica. El tema la *Venus desnuda*, o la propia utilización de la imagen del cuerpo femenino, intencionalmente elegido como protagonista de las

⁶² *Ibidem*, p. 73.

lecciones de anatomía representadas en las portadas de los libros impresos, constituyen un buen ejemplo⁶³.

Pero estos usos metafóricos y simbólicos de la anatomía no fueron los únicos: el modelo anatómico creado por la literatura técnica se utilizó también para dar forma a una armadura, o para representar a un muerto que practicaba a su vez la disección de un cadáver. O para dar forma a la máquina que penetraba en los secretos del cerebro humano taladrando el cráneo de un hombre vivo. Llegó incluso a escribirse un libro titulado *L'huomo e sue parti figurato e simbolico, anatómico, rationale, morale, mistico, político e legale* (Bologna, 1684), donde la imagen del cuerpo humano se convertía en la protagonista de un gran número de emblemas moralizados, haciéndole portador de múltiples significados.

VI. LA MIRADA DEL PÚBLICO

Movidos por una amplia diversidad de intereses, cirujanos, filósofos, artistas y un amplio y variado público de curiosos, asistieron desde el siglo XVI a la "representación anatómica", en la que se mostraba la complejidad del cuerpo humano⁶⁴. Fue tal el éxito que alcanzaron este tipo de actos que se llegaron a pagar importantes cantidades de dinero para presenciarlas, convirtiéndose incluso en actos de prestigio social. Sabemos que Carlos V pidió a Vesalio, su médico de cámara, presenciar una disección. Y también que Benedetti invitó al Emperador Maximiliano y a la nobleza véneta a presenciar sus disecciones. También que Luis XIV encargó a su cirujano personal que realizara lecciones de anatomía en su jardín de Versalles.

El acto de la disección se convertía así en un espectáculo dirigido a un público dispuesto a presenciar una representación que suscitaba tanta curiosidad por contemplar los misterios del cuerpo, como miedo e incomodidad al descubrirlos. No es extraño, por tanto, que las ilustraciones de anatomía fuesen objeto de interés de un público variado. Si bien estuvieron, por lo general, dirigidas a un público muy concreto, una elite intelectual relacionada con el aprendizaje de la medicina y con la élites culturales, sabemos que la ilustración anatómica y la imagen del cuerpo

⁶³ Para una revisión del interesante tema del uso de la imagen anatómica femenina como imagen erótica, ver HARVEY, K. Ob. Cit. (2010), pp. 37–51. SAWDAY, J. Ob. Cit. (1995). Sobre el empleo específico de las imágenes de Adán y Eva y del uso del cuerpo femenino bajo el prisma del erotismo, ver CARLINO, A. Ob. Cit. (2001), p. 75.

⁶⁴ PARDO TOMÁS, J. Ob. Cit., (2006), pp. 17-19. NIETO GALÁN, A. Obs. Cits. (2011) y (2016).

fueron temas que despertaron la curiosidad general entre quienes desconocían los principios de la anatomía y su historia. Tengamos en cuenta que la anatomía había comenzado a formar parte de los elementos propios de una cultura compartida en un momento intenso de cambio para la disciplina, que coincidía con el momento en el que la cultura visual y, por tanto, el poder de la imagen, habían adquirido una potencia extraordinaria, no solo como método de conocimiento, sino también de entretenimiento.

El anatomista Charles Estienne hablaba en *De dissectione...* (1545) de una ilustración anatómica concebida para "*dilettare e deliziare*", proponiendo un nuevo modelo de texto anatómico donde a la función cognoscitiva se uniese la del *diletto*⁶⁵. Es decir, un nuevo tipo de tratado pensado en función de la información anatómica que pudiese aportar. Pero también de la experiencia estética que ofreciese al espectador. De ahí que en muchas de las ilustraciones de los tratados de anatomía del XVI se acudiese a una puesta en escena donde el cuerpo humano aparecía representado a través de poses y actitudes retóricas más propias de la pintura que de un texto científico. Y también que en ellas fuese frecuente la inclusión de referentes decorativos absolutamente accesorios para el conocimiento de la anatomía, asumiendo una puesta en escena teatral. Ello explicaría, por ejemplo, la coincidencia estética entre la representación de *Venus y Cupido* que realizó Pierino del Vaga⁶⁶ y la que ilustró la explicación de los órganos femeninos en el *De dissectione*, de Charles Estienne (Figs. 9.1 y 9.2). Y, asimismo, explicaría el modo en el que fue concebido el texto de Vesalio, para cuya composición se buscó obtener como resultado una obra que sirviese tanto para el aprendizaje anatómico, como para *diletar* a un público culto, aunque no especializado, así como a un amplio grupo de curiosos entre los que se encontrarían barberos, cirujanos, médicos, filósofos, artistas, teólogos, humanistas, etc., capaces de disfrutar con la contemplación de la ilustración anatómica. De ahí también, probablemente, el hecho de que las imágenes del cuerpo adquiriesen una lectura simbólica donde, a través de la figura del esqueleto o del hombre desollado en medio de un paisaje compuesto por unas ruinas clásicas, por ejemplo, se hacía una reflexión sobre la muerte y el sentido de la vida, o sobre la necesidad de conocerse a sí mismo. Las espléndidas figuras de la *Tabulae Anatomica*, de Pietro da Cortona (1618, publicadas en 1741), donde el cadáver se exhibe en actitudes, poses y escenarios llamativos, muchas veces contemplando su anatomía a través de un espejo, constituyen un excelente ejemplo de lo que se viene diciendo, especialmente si tenemos en cuenta que la finalidad de la

⁶⁵ CARLINO, A. Ob. Cit (2009), p. 16.

⁶⁶ *Gabinetto Disegni e Stampe*, inv. 13552F.

EL CUERPO A ESCENA. ARTE Y MEDICINA EN LA ILUSTRACIÓN ANATÓMICA
DE LA EDAD MODERNA

obra era la de servir a un espectador interesado en conocer su propia anatomía como elemento de reflexión (Fig. 10).



Fig. 9.1. (izda.) y 9.2 (dcha.). Representación del cuerpo humano femenino a partir de la serie *Gli amori degli Dei*, de Pierino del Vaga y Rosso Fiorentino (1527). Representación de los órganos femeninos. Charles Estienne. *De dissectione partium corporis humani libri tres* (Paris, 1545). Bibliothèque universitaire de Médecine (Paris).



Fig. 10. Pietro Berretini (Pietro da Cortona). *Tabulae Anatomica* (1618, publicada en 1741). Hunterian Collection. University of Glasgow.

Tal y como A. Carlino se ha encargado de demostrar, las imágenes del cuerpo fueron también objeto de interés popular gracias a la labor realizada por una gran cantidad de editores que trabajaron para un mercado no necesariamente especializado, publicando láminas sueltas de figuras anatómicas que alcanzaron una rápida difusión⁶⁷. Las primeras aparecieron hacia 1538 en Alemania. Pero también se dieron en Holanda, Francia, Italia e Inglaterra. Se trataba, generalmente, de ilustraciones representadas en dos hojas separadas, donde se aportaba una visión muy rudimentaria del cuerpo humano. De hecho, ninguno de los autores, grabadores o editores que se dedicaban a la producción de láminas anatómicas tenían

⁶⁷ CARLINO, A. Ob. Cit, (1995), pp. 52-69. CARLINO, A. *Paper bodies: a catalogue of anatomical fugitive sheets, 1538-1687*. Wellcome institute for the history of medicine, London, 1999.

EL CUERPO A ESCENA. ARTE Y MEDICINA EN LA ILUSTRACIÓN ANATÓMICA DE LA EDAD MODERNA

conocimientos médicos o anatómicos específicos, aunque hay que reconocerles el importante papel que desempeñaron como una suerte de mediadores culturales encargados de difundir entre la sociedad una determinada imagen del cuerpo humano. Se representaban figuras esquemáticas destinadas a despertar la curiosidad de quienes las contemplaba, así como a contribuir a la memorización de algunos conceptos esenciales de la fisiología humana o de la composición morfológica del cuerpo humano. Generalmente se mostraba a hombres y mujeres sentados, acompañados de un texto en latín o en lengua vernácula, que servía para identificar los órganos o a las diferentes partes del cuerpo, explicando de modo muy sencillo su fisiología, y que en ocasiones se hacían acompañar de varias capas de papel que, al levantarlas, podían dejar ver los diferentes órganos⁶⁸ (Fig. 11).



Fig. 11. *Hojas sueltas con figuras anatómicas del hombre y de la mujer*, (h. 1560). Wellcome Institute Library (Londres).

Las imágenes, atractivas y llamativas, proporcionaban un contraste con los diagramas y textos especializados. Eran una especie de juego, a la par que una fuente de información, donde realmente lo que menos importaba era si los detalles anatómicos eran exactos o si estaban

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 53-54. LAURENZA, D., *Ob. Cit.* (2004), p. 32.

actualizados. De ahí su tremendo éxito editorial, que llegó a superar al de la obra de Vesalio, contribuyendo a la creación de una especie de imaginario sobre la imagen del cuerpo, que llegó a ser compartida por una amplia cantidad de la sociedad europea. Algunas de estas ilustraciones fueron pensadas como un modo para reflexionar sobre el conocimiento de uno mismo. La expresión clásica del *Nosce te ipsum* "cónocete a ti mismo", por ejemplo, las acompañó en ocasiones para transmitir el mensaje de que conocerse a sí mismo era el mejor medio para admirar la composición del cuerpo humano y, a través de él, de los "hechos y secretos de la maravillosa obra de Dios". Es decir, para glorificar la obra de Dios a través del conocimiento de la naturaleza humana⁶⁹. Su función era, por lo tanto, informativa y moral. Así lo reconocían, de hecho, los propios impresores, quienes justificaban su edición para refrescar la memoria de la persona que había contemplado la disección de un cuerpo humano, así como para fomentar el deseo de conocimiento de la anatomía entre los que nunca antes había sentido tal necesidad.

El público al que iban dirigidas era diverso. Las que se acompañaban de textos en latín iban dirigidas especialmente a los estudiantes en las facultades de medicina, mientras que las que se hacían en lenguas vernáculas era mucho más general: personas que tenía poco o ningún conocimiento de lenguas clásicas y muy escasas y confusas ideas sobre la anatomía del cuerpo humano, así como a ciertos grupos profesionales específicos para los que podía ser útil un conocimiento básico de algunas cuestiones anatómicas, como era el caso de cirujanos y barberos. El propio Vesalio participó de esta moda a través de su *Tabulae anatomicae Sex*⁷⁰.

Estas imágenes, como el resto de las que se crearon con fines educativos, estéticos o simbólicos, pasaron a formar parte del discurso mental y visual que el hombre moderno desarrollo en torno al cuerpo. Se integraron así en un contexto que iba más allá de lo figurativo, donde los mediadores culturales, las formas de pensamiento y la tradición actuaron como agentes esenciales, haciendo de la ilustración anatómica un reflejo de la propia concepción de la realidad del hombre y del mundo en la Edad Moderna.

⁶⁹ CARLINO, A. Ob. Cit. (1995), pp. 64-68 y (2001), p. 75.

⁷⁰ Son esenciales para el tema los trabajos de CARLINO, A. Ob. Cit. (1995), pp. 62-63 y (1988), p. 40.

IV. BIBLIOGRAFÍA

BARCIA GOYANES, J.J. *El mito de Vesalio*, Real Academia de Medicina de la Universitat de Valencia, Valencia, 1994.

BERTOLIS, G. de. "Alessandro Benedetti: Il primo teatro anatomico padovano". En *Acta medica historiae patavine*, Vol. 3 (aa. 1956-57), pp.1-13.

CARLINO, A. "The Book, the Body, the scalpel: Six Engraved Title Pages for Anatomical Treatises of the First Half of the Sixteenth Century". *Anthropology and Aesthetics*, No. 16 (1988), pp. 33-50.

CARLINO, A. *La fabbrica del corpo. Libri e dissezioni nel Rinascimento*. Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1994.

CARLINO, A. "Know thyself. Anatomical figures in early modern Europe". *Anthropology and Aesthetics*, No. 27 (1995), pp. 62-63.

CARLINO, A. *Books of the body: anatomical ritual and Renaissance learning*, University of Chicago Press, Chicago, 1999.

CARLINO, A. *Paper bodies: a catalogue of anatomical fugitive sheets, 1538-1687*. Wellcome institute for the history of medicine, London, 1999.

CARLINO, A. "Entre corps et âme, ou l'espace de l'art dans l'illustration anatomique". *Médecine Science*, Vol. 17, n. 1 (2001), pp. 70-80.

CARLINO, A. *Rappresentare il corpo: arte e anatomia da Leonardo all'Illuminismo* (OLMI, G. ed.). Bononia University Press, Bologna, 2004.

CARLINO, A. "Cadaveri, corpi metaforici, corpi memorabili". En *La bella anatomia. Il disegno del corpo fra arte e scienza nel Rinascimento*. (A. Carlino, R. P. Ciardi y A. Petrioli Tofani eds.), Silvana Editoriali, Millano, 2009.

CARLINO, A. *Il cadavere esibito. Le poste in gioco dello spettacolo nella medicina rinascimentale*. En *Micrologus*, 7 (1999), pp. 405-419.

CIARDI, R.P. "L'anatomista e il pittore". En *Morgagni e l'iconografia anatomica tra '600 e '800*. Comune di Forlì, Forlì, 1982, PP. 23-62.

CIARDI, R. P. "Anatomia: esercizio e mito". En *La bella anatomia. Il disegno del corpo fra arte e scienza nel Rinascimento*, Silvana Editore, Milano, 2009, pp. 25-40.

CHASTEL, A. *Luigi d'Aragona, un cardinale del Rinascimento in viaggio per l'Europa*, Laterza, Roma-Bari, 1987.

CUNNINGHAM, A. "Fabrici and Harvey". En *Harvey e Padova, Atti del convegno celebrativo del quarto centenario della laurea di William Harvey*, (ONGARO, G. RIPPA BONATTI, M. Y THIENE, G. eds.), Edizioni Antilia, Treviso, 2006, pp.129-149.

DOLCE, L. *Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino...*, Gabrielle Giolito de'Ferrari, Venezia, 1557

ESTIENNE, Ch. *De dissectione partium corporis humani libri tres*, S. Colinaeum, Parisiis, 1545.

FERRARI, G. "Public anatomy lessons and the carnival: the anatomy theatre of Bologna", *Past and Present*, 117, (1987), pp. 50–106.

FERRARI, G. *L'esperienza del passato: Alessandro Benedetti filologo e medico umanista*, L. S. Olschki, Firenze, 1996.

FOUCAULT, M. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (Editions Gallimard, Paris, 1966) and *The Archaeology of Knowledge*. Editions Gallimard, 1969; London, 1972.

FROSINI, F. y NOVA, A. *Leonardo da Vinci on Nature: Knowledge and Representation*. Marsilio, Venezia, 2015.

HARVEY, K. "Visualizing Reproduction: a Cultural History of Early-Modern and Modern Medical Illustrations". *Journal of Medical Humanities*, 31, (2010), pp. 37–51 (DOI 10.1007/s10912-009-9100-x.)

KEMP, M. "A Drawing for the *Fabrica* and some thoughts upon the Vesalian Muscle-men", *Medical History*, Vol. 14 (1970), pp. 277-288.

KEMP, M. *Leonardo da Vinci: le mirabili operazioni della natura e dell'uomo*, Mondadori, Milano, 1982.

KEMP, M. y Wallace, M. eds., *Spectacular bodies: the art and science of the human body from Leonardo to now* (KEMP, M. y Wallace, M. eds.), Hayward gallery, London, 2000.

KEMP, M. *Lezioni dell'occhio: Leonardo da Vinci discepolo dell'esperienza*. Vita e pensiero, Milano, 2004.

KEMP, M. "Style and non-style in anatomical illustration: from renaissance humanism to Henry Gray". *Journal of Anatomy*, 216 (2), (2006), pp. 192–208.

KEMP, M. "Il mio bell'ingegno. L'Anatomia viva nel *Theatrum totius animalis fabricae* di Fabrici". En *Il teatro dei corpi, le pitture colorate di anatomia di*

EL CUERPO A ESCENA. ARTE Y MEDICINA EN LA ILUSTRACIÓN ANATÓMICA
DE LA EDAD MODERNA

Fabrics d'Acquapendente. (RIPPA BONATI M., PARDO-TOMÁS, J. eds.). Mediated Edizioni Scientifiche, Milano, 2004, pp. 83-107.

KLESTINEC, C. "A history of anatomy theatres in sixteenth-century Padua", *Journal of the History of Medicines and Allied Science*, 59, 3, (2004), pp. 375-412

LAURENZA, D. "Anatomia e rappresentazioni anatomiche fra arte e scienza nei secoli XV e XVI". En *Rappresentare il corpo. Arte e anatomia da Leonardo all'Illuminismo*. Bologna University Press, Bologna, 2004, pp. 31-49.

LEFÈVRE, W., SCHOEPFLIN, J.R. eds.). *The power of images in Early Modern Science*. Birkhäuser, Basel, 2003.

LOMAZZO, G. P. *Trattato dell'arte della pittura, scoltvra, et architettura di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore...*, Paolo Gotardo Pontio, Milano, 1584.

MANDRESSI, R. *Le Regard de l'anatomiste. Dissection et invention du corps occidental*. Éditions du Seuil, Parigi, 2003.

MARTÍNEZ VIDAL, A. y PARDO TOMÁS, J. "Anatomical Theatres and the Teaching of Anatomy in Early Modern Spain". En *Medical History*, 49, (2005), pp. 251-280.

MASCARDI, C. *Il teatro anatomico nella cultura moderna. Storia e storie di teatro, scienza, arte e società*. Tesis doctoral. Alma Mater Studiorum Università di Bologna. Dottorato di ricerca in Studi teatrali e cinematografici, 23, Ciclo. Bologna, 2011, p. 156-157 y 167-168. (DOI 10.6092/unibo/amsdottorato/3955).

MATTONE, A. y OLIVARI, T. *Le istituzioni del sapere Universitario: teatri anatomici e orti botanici nell'età moderna*, in *Storia delle Università in Italia* (Gian Paolo. Brizzi, Piero Del Negro y Andrea Romano eds.), Sicania, Messina, 2007, vol. II, pp. 437-497.

MICHELI, G. ed. *Scienza e Tecnica nella cultura e nella società del Rinascimento, Storia d'Italia, Annali 3*, Einaudi, Torino 1980

MURARO, M. "Tiziano e *Le Anatomie* Del Vesalio". En *Università Degli Studi Di Venezia. Convegno Di Studi Tiziano E Venezia*. Neri Pozza Editore, Venezia, 1976, pp. 307-316.

NIETO GALÁN, A. *Los públicos de la ciencia. Expertos y profesores a través de la historia*. Fundación Jorge Juan-Marcial Pons, Madrid, 2011.

NIETO GALÁN, A. *Science in the public sphere. A history of lay Knowledge and expertise*. Routledge, London & New York, 2016.

NOVA, A. "Verso la fabbrica del corpo: anatomía e "bellezza" nella opera di Leonardo e Giongione". En BERTELLI, C., MAZZOCCA, F., NATALE, M., *Lezioni di storia dell'arte, Band II. Dall'Umanesimo all'età barocca*, Skyra, Mailand, 2002, pp. 155-183.

O'MALLEY, C.D. *Andreas Vesalius of Brussels 1514-1564*. University of California Press, Berkeley, 1964.

ONGARO G. "Fabrici: dai manoscritti alla stampa". En *Il teatro dei corpi, le pitture colorate di anatomia di Fabrici d'Acquapendente*, Mediamed Edizioni Scientifiche, Milano, 2004, pp. 156-169.

PARK, K. "The criminal and the saintly body: autopsy and dissection in Renaissance Italy", *Renaissance Quarterly*, 47, 1, (1994), pp. 1-33.

PETRIOLI TOFANI, A. "Il disegno del corpo. Scuole e tendenze nell'arte italiana del Cinquecento". En *La bella anatomia: Il disegno del corpo fra arte e scienza nel Rinascimento*, Silvana Editore, Milano, 2010, pp. 25-37.

PETRUCCIOLI. S. ed. *La Rivoluzione scientifica. Luoghi e forma della conoscenza*. Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2011.

PARDO TOMÁS, J. *Un lugar para la ciencia. Escenarios para la práctica científica en la sociedad hispana del siglo XVI*, Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia, La Orotava, Tenerife, 2006.

PREMUDA, L. *Storia dell'iconografia anatomica*, Ciba-Geigy Edizioni, Saronno, 1993

RIPPA BONATI, M. "Le tradizioni relative al teatro anatomico dell'Università di Padova con particolare riguardo al progetto attribuito a Fra' Paolo Sarpi", *Acta medicae historiae patavina*, Università degli Studi di Padova, Istituto di storia della medicina, XXV-XXVI (1988-1990), pp. 145-168.

(RIPPA BONATI M. PARDO-TOMÁS, J. eds.), *Il teatro dei corpi, le pitture colorate di anatomia di Fabrici d'Acquapendente*, Mediamed Edizioni Scientifiche, Milano, 2004.

RIVA, A. y LOY, F. "The evolution of anatomical illustration and wax modelling in Italy to 16th to early 19th centuries". *Journal of Anatomy*, (2010), 216, pp. 209-222.

RIVA, A., CONTI, G., LOY, F. "The first coloured atlas of anatomy: discoveries in Fabricius's *tabulae pictae*". *Morphology News I* (Moscow), 3-4, (2006) pp. 132-134.

ROBERTS KB. TOMLINSON JDW. *The Fabric of the Body. European Tradition of Anatomical Illustrations.*, Clarendon, Oxford, 1993.

EL CUERPO A ESCENA. ARTE Y MEDICINA EN LA ILUSTRACIÓN ANATÓMICA
DE LA EDAD MODERNA

(ROVERSI MONACO, G. ed.). *L'Archiginnasio, il Palazzo, l'Università, la Biblioteca*, Grafis, Bologna, 1987.

RUGGERI A. y PONTONI L. "L'insegnamento dell'anatomia nelle sedi universitarie". En *Le arti della salute* (Campanili G, Guarino M, Lippi G. eds.), Skira, Milano, 2005, pp. 457-469.

SALVI, P. *Fondamenti per una storia della anatomía artistica*. Tesi di Laurea. Università degli studii di Firenze, Facoltà di lettere e filosofía, Firenze, 2002-2003.

SALVI, P. "Da Leonardo alle Accademie: procedimenti e metodi anatomici degli artista". En *Rappresentare il corpo. Arte e anatomía da Leonardo all'Illuminismo*, Bologna University Press, Bologna, 2004, pp. 51-73.

SALVI, P. *L'Anatomia di Leonardo. "Figurare e descrivere"*. CB Edizione, Firenze, 2013.

SAWDAY, J. *The body emblazoned: dissection and the human body in Renaissance culture*. Routledge, London & New York, 1995.

SCWARTE, L. "Anatomical theatre as experimental space". En *Collection Laboratory Theater. Scenes of Knowledge in the 17th century* (Scharmamm, H., Schwarte L. y Lazardzig, J. eds). Berlín-.New York, Walter de Gruyter, 2005, tomo I, pp. 75-101.

SCHUMACHER, G.H. "Theatrum Anatomicum in History and Today", *International Journal of Morphology*, (2007) 25 (1), pp.15-32.

STERZI, G. "Le 'Tabulae Anatomicae' ed i loro codici marciáni con note autografe di Hieronymus Fabricius ab Aquapendente". *Anatomy Anzeiger*, 35, (1909), pp. 338-348.

TAGLIALAGAMBA, S. *Leonardo & l'anatomia*. DB Edizioni, Poggio a Caiano, 2010.

VAN DELFT, L. "I secoli d'oro dell'anatomia". En *rappresentare il corpo. Arte e anatomia da Leonardo all'Illuminismo*. Bologna University Press, Bologna, 2004, pp. 96-103.

VASARI, G. *Le Vite dei piú eccellenti pittori, scultori e architetti*. Lorenzo Torrentino, Firenze, 1550. (Edición de Newton Compton editori, con introducción de Maurizio Marini). Roma, 2015