

Colección Tesoros

1. *Libro de horas de Carlos V*,  
Javier Docampo y Samuel Gras
2. *Dante Alighieri: tradición manuscrita  
y figurativa de la Comedia*, Michele Curnis
3. *La belleza del cosmos: Astronomicum  
Caesareum*, Carmen García Calatayud  
y Azucena Hernández Pérez
4. *Incunable: la imprenta llega a España*,  
Fermín de los Reyes Gómez
5. *Leonardo da Vinci. Los códices Madrid I  
y II*, Elisa Ruiz García
6. *Cantar de mio Cid. El códice*, Alberto  
Montaner Frutos
7. *Beato de Liébana. La fortuna del Códice  
de Fernando I y Sancha*, Sandra Sáenz-López  
Pérez
8. *Miguel Hernández: el poeta que hacía  
juguetes. Ausencias y últimos cuentos para  
su hijo*, José Carlos Rovira
9. *Persia en la Biblioteca Nacional de España*,  
Saeideh Ghasemi y Fernando Escribano Martín
10. *Un universo de imágenes: el skylitzes  
matritensis*, Manuel Antonio Castiñeiras González

La *Historia de la composición del cuerpo humano* (Roma, 1556), obra principal del médico Juan Valverde de Amusco, es uno de los libros de anatomía más relevantes de la Edad Moderna europea. La Biblioteca Nacional de España conserva diversos ejemplares de este tratado, tanto de su primera edición en castellano como de las sucesivas en italiano, latín y holandés. Un conjunto único que protagoniza la exposición *Arte y anatomía en el Renacimiento: Juan Valverde de Amusco y la Historia de la composición del cuerpo humano*, celebrada del 28 de noviembre de 2024 al 1 de marzo de 2025, con motivo del quinto centenario del nacimiento de su autor.

Este libro amplía el contenido y los argumentos de la exposición, poniendo en valor la *Historia* como un sofisticado artefacto de conocimiento fruto de la maestría, los intereses y los recursos de las personas implicadas en su creación y en su recepción. Presta especial atención al complejo proceso de producción de sus celebradas imágenes, y a su impacto en la práctica y la enseñanza artística de su tiempo, incidiendo así en la relevancia del tratado de Valverde como un lugar privilegiado de interacción entre el arte y la ciencia en el Renacimiento.

La colección TESOROS DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA pretende dar a conocer y poner en valor piezas singulares y significativas de nuestro Patrimonio Bibliográfico. Las grandes obras que custodia la BNE, la primera biblioteca de fondos en español del mundo, glosadas en una serie de breves monografías escritas por los más destacados especialistas y profusamente ilustradas. Manuscritos, incunables, mapas, raras y únicas ediciones, pero también fotografía, *ephemera* y fondos musicales.

11

TBNE

9

788492462971

ARTE Y ANATOMÍA EN EL RENACIMIENTO

BNE

T

ARTE Y ANATOMÍA EN EL RENACIMIENTO

JUAN VALVERDE DE AMUSCO

Y LA HISTORIA DE LA COMPOSICIÓN

DEL CUERPO HUMANO



TEXTOS  
DAVID GARCÍA LÓPEZ  
JOSÉ RAMÓN MARCAIDA LÓPEZ  
SERGIO RAMIRO RAMÍREZ



David García López es profesor titular de Historia del Arte en la Universidad de Murcia. Sus investigaciones se han centrado en el estudio de las ideas, la teoría y las fuentes artísticas de la Edad Moderna y la Ilustración, y las relaciones entre España e Italia. Ha publicado diversos libros sobre Leonardo da Vinci, Miguel Ángel Buonarroti y el pensamiento y la educación artística en la España de los siglos XVI y XVII.

José Ramón Marcaida López es científico titular en el Departamento de Historia de la Ciencia del Instituto de Historia del CSIC. Su principal tema de investigación es la relación entre la cultura científica, la cultura intelectual y la cultura visual en la Edad Moderna, en especial la confluencia de saberes, técnicas y recursos materiales en la producción de imágenes científicas, el coleccionismo y la historia natural.

Sergio Ramiro Ramírez es investigador Ramón y Cajal en el Departamento de Historia del Arte y Patrimonio del Instituto de Historia del CSIC. Sus líneas de investigación se articulan en torno a los usos artísticos en la corte de la Edad Moderna. En concreto, se interesa por el patronazgo artístico de los funcionarios reales y la nobleza de la Monarquía Hispánica, la agencia artística de las mujeres y los intercambios culturales y artísticos entre Italia, Centroeuropa y España.





**ARTE Y ANATOMÍA EN EL RENACIMIENTO**  
**JUAN VALVERDE DE AMUSCO**  
**Y LA *HISTORIA DE LA COMPOSICIÓN***  
***DEL CUERPO HUMANO***

- © De los textos: los autores  
© De esta edición: Biblioteca Nacional de España

De las imágenes:

- © Biblioteca Nacional de España  
© Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado  
© Museo Lázaro Galdiano. Madrid  
© Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid  
© Museum Plantin-Moretus, Amberes - UNESCO, World Heritage

diseño de la colección: Estudio Joaquín Gallego

maquetación: Museoteca

impresión: Producción Gráfica Integral Global, S. L.

NIPO: 191-24-022-5 (PDF)

NIPO: 191-24-021-X (impreso)

DL: M-19005-2024

ISBN: 978-84-92462-97-1

Imagen de cubierta: Juan Valverde de Amusco, *Historia de la composición del cuerpo humano*. Roma: Antonio Salamanca y Antoine Lafréry, 1556. BNE, R/4731 (Libro II, tabla I).

Catálogo de publicaciones de la Administración General del Estado

<https://cpage.mpr.gob.es>



**ARTE Y ANATOMÍA EN EL RENACIMIENTO**  
**JUAN VALVERDE DE AMUSCO**  
**Y LA *HISTORIA DE LA COMPOSICIÓN***  
***DEL CUERPO HUMANO***

TEXTOS

**DAVID GARCÍA LÓPEZ**  
**JOSÉ RAMÓN MARCAIDA LÓPEZ**  
**SERGIO RAMIRO RAMÍREZ**





INTRODUCCIÓN	9
JUAN VALVERDE DE AMUSCO	11
CUERPOS, IMÁGENES Y LIBROS	19
LA PRIMERA EDICIÓN	43
EL ÉXITO EDITORIAL	69
ARTISTAS Y ANATOMÍA	83
BIBLIOGRAFÍA	115





# INTRODUCCIÓN

La *Historia de la composición del cuerpo humano* (Roma, 1556), principal obra del médico y anatomista Juan Valverde de Amusco (ca. 1525-ca. 1588), está considerada como uno de los tratados anatómicos ilustrados más destacados de la Edad Moderna. Publicado unos años después del influyente *De humani corporis fabrica* (Basilea, 1543) de Andrea Vesalio, el libro de Valverde supuso un esfuerzo por exponer la anatomía del cuerpo humano de una forma sistemática, accesible y actualizada, a través de recursos como el uso del castellano como lengua vehicular, la inclusión de imágenes de gran calidad y claridad expositiva, y la adopción de un formato más compacto y manejable. Tras la publicación de la primera y única edición en castellano, pronto vieron la luz versiones en italiano, latín y holandés, seguidas de numerosas reediciones, lo que hizo de la obra de Valverde todo un fenómeno editorial en el ámbito de la literatura médica de la época.

Nuestro objetivo, en las páginas que siguen, es ampliar el argumento y los contenidos de la exposición celebrada en la Biblioteca Nacional de España, haciendo hincapié en dos cuestiones principales. En primer lugar, la propia *composición* del libro de Valverde, es decir, el elenco de individuos, recursos técnicos y medios materiales

que hicieron posible su publicación, prestando especial atención al proceso de producción de las imágenes, pues en él se reconocen muchos de los temas centrales de la relación entre el arte y la anatomía en el Renacimiento. En segundo lugar, exploraremos la diversidad de intereses que hubieron de converger en torno a la publicación del tratado de Valverde: intereses de orden científico, por supuesto, pero también de orden social, artístico y comercial, como evidencian, entre otros factores, el ambicioso plan que dio lugar a la primera edición o el interés por la *Historia* en ámbitos como el de la práctica artística. En relación con esto último, mostraremos de qué manera la publicación de tratados como la *Fabrica* de Vesalio o la *Historia* de Valverde se insertaría en una línea más amplia de exploración y experimentación acerca de la representación del cuerpo humano y, a nivel más amplio, del mundo natural, impulsada por artistas, médicos, naturalistas y otros individuos, que derivó en nuevas prácticas alrededor de la enseñanza de las artes y el estudio de la figura humana en contextos como las academias de pintura.

Se trata, en definitiva, de situar y poner en valor la *Historia de la composición del cuerpo humano* en el contexto científico y cultural de su época, atendiendo no solo a su relevancia como herramienta al servicio del conocimiento médico, sino también a su condición de artefacto sofisticado, fruto de la maestría, los intereses y los recursos de las personas implicadas en su creación y en su recepción.

## JUAN VALVERDE DE AMUSCO



Fig. 1. Retrato del autor. Juan Valverde de Amusco, *Anatome corporis humani*. Venecia: Studio et industria Iuntarum, 1588-1589. BNE, R/40132 (fol. 1r).

Casi todo lo que sabemos sobre la vida de Juan Valverde de Amusco, autor de la *Historia de la composición del cuerpo humano*, se lo debemos precisamente a su libro [fig. 1]. Junto a algunas referencias a su formación insertas en el texto del tratado, su nacimiento se ha fechado hacia 1525 por la inscripción «30 años» manuscrita sobre un ejemplar conservado en la Wellcome Historical Medical Library de Londres. Pero esta débil prueba no es más que un buen ejemplo de nuestra dificultad para acceder a datos fiables sobre la vida de uno de los médicos más conocidos durante el siglo XVI.

Además de su apellido, un indicio más incontestable sobre su origen en el pueblo palentino de Amusco es la bula de 1558 que se conservaba en Nuestra Señora de las Fuentes de esa villa, y que fue enviada por nuestro protagonista desde Roma en beneficio de la capilla de su cofradía de San Sebastián. En cuanto a su fallecimiento, hasta ahora se ha datado en 1588. Para ello se ha argumentado la desaparición de la dedicatoria a Felipe II en la edición veneciana de la *Historia* de 1589, algo que, según la historiografía, Valverde de Amusco no habría permitido si aún viviera en esa fecha. Pero todo lo que podemos asegurar es que murió antes de 1602, cuando un acta capitular de la misma iglesia registró las indulgencias y los memoriales a favor del alma del doctor Valverde.

A partir de ahí, su periplo vital se deduce de las propias afirmaciones contenidas en el libro que centra este ensayo. Tras una plausible formación en Valladolid, a comienzos de la década de 1540 estaría en Padua desarrollando sus estudios sobre el cuerpo humano. Allí tendría la ocasión de acudir a las lecciones de Andrea Vesalio (1514-1564) y Matteo Realdo Colombo (1516-1559), médicos sobre los que volveremos más adelante. Valverde mismo nos cuenta que en 1544 se encontraba en Pisa, donde asistió, probablemente junto a Colombo, a la disección de una mujer ejecutada por asesinar a su hijo. En 1548 parece que se trasladó a Roma, acompañando al citado médico. En esta ciudad, su práctica médica se desarrolló en los círculos de Colombo y el conocido médico Bartolomeo Eustachio (†1574), a los que en sus escritos Valverde consideró como sus maestros. Otros estudios de cadáveres en los que pudo estar presente, en este caso tratados con mayores honores, fueron los del cardenal Innocenzo Cibo, en 1550, e Ignacio de Loyola, en 1555.

Como Vesalio, Valverde de Amusco fue un médico erudito y humanista, formado en la universidad de la época y que supo elegir bien a sus protectores. Ambos estuvieron relacionados con el marco político del imperio Habsburgo. Vesalio estuvo al servicio de Carlos V y Felipe II, e incluso viajó a España en 1562 para formar

parte de la comisión de doctores que trató al príncipe don Carlos tras una grave caída sufrida en Alcalá de Henares. Por su parte, Valverde de Amusco estuvo bien relacionado con la curia eclesiástica que defendía los intereses de los Habsburgo en Roma. En 1551 publicó su *De animi et corporis sanitate tuenda libellus*, un comentario sobre buenas prácticas higiénicas y alimenticias. Este libro lo dedicó al cardenal filoimperial Girolamo Veralli, quien a su vez tuvo buena sintonía con el protector de la *Historia de la composición del cuerpo humano*, el cardenal Juan Álvarez de Toledo (1488-1557). Sin embargo, no todo fueron éxitos en la carrera de Valverde de Amusco y sus poderosos valedores no le aseguraron alcanzar todos los puestos a los que se postuló. En 1555, mientras ya era profesor de medicina en el Hospital de Santo Spirito in Sassia de Roma, aspiró al cargo de médico pontificio en sustitución de Andrés Laguna (ca. 1510-1559). Sin embargo, en su lugar nombraron a Juan de Aguilera (†1560), otro médico de origen hispano, precisamente también al servicio del cardenal Álvarez de Toledo.

El dominico Juan Álvarez de Toledo fue una figura muy relevante en la política y la cultura de mediados del *Cinquecento* romano. Tras ser nombrado cardenal en 1540, se trasladó desde Castilla a Roma, pasando previamente por Nápoles. Su formación estuvo a la altura del rango de su familia, pues era hijo de los II duques de Alba, y pasó por las universidades de Valladolid, Salamanca y París, además de viajar a Flandes en 1522. Entre otros cargos eclesiásticos, fue nombrado miembro del nuevo tribunal de la Inquisición romana en 1542 e, incluso, alojó algunas de las reuniones en su residencia. Obispo de Burgos desde 1537, en 1550 fue ascendido a arzobispo de Santiago, la segunda diócesis en importancia y renta de la Iglesia española, lo que lo convertía en el clérigo de mayor rango de la Monarquía Hispánica en Roma. A nivel diplomático, en esta etapa de su vida desempeñó un papel político clave para las relaciones entre la corona imperial y el papado, gracias también a que su hermano Pedro de Toledo, marqués de Villafranca,



Fig. 2. Juan Valverde de Amusco, *Historia de la composición del cuerpo humano*. Roma: Antonio Salamanca y Antoine Lafréry, 1556. BNE, R/4731 (frontispicio).

fue virrey de Nápoles hasta su muerte en 1553, mientras que su sobrino, el III duque de Alba, ostentó el cargo entre 1556 y 1558.

Valverde declara en el prólogo de la *Historia* que el propio Álvarez de Toledo le había ordenado componer el libro, en el que le había solicitado escribir «lo que a nuestra nación es mas necesario». Se trata de una exageración propia de estas dedicatorias, que se comprende mejor si contextualizamos la protección de la *Historia* en una labor de autopromoción relacionada con la candidatura del cardenal al papado, así como la defensa de una imagen poderosa de la comunidad española de Roma. De hecho, su servicio diplomático a la monarquía de Carlos V le valió el alejamiento de la corte romana en 1553 y, aunque jugó un papel principal para el nombramiento de Paulo IV como sumo pontífice, las tensiones entre la Santa Sede y el imperio lo colocaron en una situación política muy compleja entre 1555 y 1557, precisamente cuando se publicó el libro.

De ahí que entre las decisiones sobre el libro que sí debió adoptar el cardenal destaque el frontispicio ilustrado con la heráldica del linaje Álvarez de Toledo: el escudo azul y blanco en quince escaques y las nueve banderas que lo rodean, todo coronado por un capelo cardenalicio portado por ángeles [fig. 2]. Este diseño fue muy relevante en esta estrategia de promoción, pues se trataba de una señal que emparentaba y unificaba las iniciativas de los miembros de la casa nobiliaria y, a la vez, hacía reconocible la labor singular del cardenal. En ese tiempo, Álvarez de Toledo promocionó varias obras que incorporaban sus escudos, como los dos misales iluminados de la Biblioteca Apostólica Vaticana (Vat. Lat. 3805 y 3807) o el espectacular conjunto de estampas de *El martirio de los padres cartujos de Inglaterra*, realizadas en 1555, del que la Biblioteca Nacional de España conserva una edición.

Por otro lado, la apuesta por la protección de este libro de anatomía ilustrado también puede explicarse por las probables inquietudes intelectuales del cardenal relacionadas con la medicina.



Álvarez de Toledo estuvo familiarizado en su juventud con la obra de otros médicos humanistas y escritores, como Francisco López de Villalobos (ca. 1473-1549), quien formó parte del servicio doméstico de los duques de Alba. Además, en ese ferviente ambiente cultural que aunaba interés anatómico y arte en la Roma del siglo XVI, no podemos entender la asociación de Álvarez de Toledo y Valverde de Amusco sin considerar el contexto intelectual y artístico que tenía a Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564) como referente.

De hecho, es posible trazar numerosas redes y actores que relacionan a ambos con el artista toscano. El nexo de unión más probable entre Valverde de Amusco y Miguel Ángel es precisamente el estudio anatómico, pues su maestro Colombo mantuvo una relación estrecha y conocida con el artista. Por otro lado, Álvarez de Toledo estaba muy familiarizado con los círculos intelectuales en torno a Miguel Ángel, si no con el artista mismo. De esto queda huella



Fig. 3. Gaspar Becerra, *Detalle del Juicio universal de la Capilla Sixtina*. BNE, DIB/13/1/24.

en la literatura de la época, por ejemplo, cuando Benedetto Varchi mencionó al «Reverendísimo y tres veces grande Cardenal de Burgos» a propósito de un soneto de Miguel Ángel. Asimismo, la familia de Álvarez de Toledo mantuvo en su servicio personal a Juan Bautista de Toledo (†1567), aparejador y arquitecto segundo a las órdenes de Miguel Ángel en las obras de San Pedro del Vaticano entre 1546 y 1548. Por último, cabe mencionar la conocida situación de crisis de 1556 cuando, ante la posible invasión de Roma por parte de las tropas del III duque de Alba, el cardenal ofreció protección a Miguel Ángel en su propia residencia.

Así llegamos a las razones que pudieron estar detrás de la elección del baezano Gaspar Becerra (1520-1568) como uno de los diseñadores implicados en la formulación de las imágenes del tratado. En primer lugar, es posible especular que Becerra asistiera a las disecciones de Valverde de Amusco en Roma para conocer de primera mano las necesidades representativas del tratado. De hecho, el artista trabajó con seguidores cercanos de Miguel Ángel, como Daniele da Volterra (1509-1566), y también lo hizo para Álvarez de Toledo en la decoración de su palacio y capilla en Roma. Sin duda, sus dibujos evidencian su buen conocimiento de la obra y el estilo de Miguel Ángel [fig. 3]. Además, por mediación de Álvarez de Toledo, Becerra pudo trasladarse a Florencia en 1551 para tratar algunos negocios del cardenal y estudiar el arte en la corte de los duques Cósimo de Médici y Leonor de Toledo, sobrina precisamente del cardenal. Allí, Becerra habría entrado en contacto con los intereses anatómicos de artistas como Alessandro Allori (1535-1607) o Agnolo Bronzino (1503-1572) y pudo conocer la obra de otros seguidores de Miguel Ángel que también habían sacado mucho partido de las disecciones, como Silvio Cosini (1495-1549) o Giovanni Angelo Montorsoli (1507-1563). El objetivo de todos ellos era la comprensión del modo en el que se movían huesos y músculos, asunto nodal para entender la mecánica del movimiento del cuerpo que ocupó a numerosos artistas en la Italia de

mediados del siglo XVI. Volveremos sobre ellos, pero es necesario tener en cuenta que Miguel Ángel se había convertido en el paradigma de la representación anatómica correcta por el estudio concienzudo y experimental del cuerpo, creando el contexto propicio para el fin de la representación «seca» de las figuras. Así lo argumentó el tratadista Giorgio Vasari (1511-1574) en su justificación de la evolución de las artes durante el siglo XVI.

Esta conjunción de intereses fue necesaria para que fructificase una iniciativa de gran magnitud: la *Historia de la composición del cuerpo humano*. Todos estos factores, y algunos más que iremos descubriendo a lo largo de este libro, fueron elementos indispensables para que esta exitosa empresa editorial llegase a buen puerto. En ese sentido, cabe preguntarnos, por ejemplo, si la muerte de Álvarez de Toledo en Roma, en 1557, podría explicar que nunca se volviese a publicar otra edición del tratado de Valverde en castellano. Sea como fuere, la *Historia* contribuyó a preservar la fama de todos los actores implicados hasta hoy, cinco siglos después, y, sin duda, es un extraordinario testimonio del contexto intelectual, cultural y político de la Roma de mediados del siglo XVI.

## **CUERPOS, IMÁGENES Y LIBROS. LOS TRATADOS ANATÓMICOS ILUSTRADOS EN EL RENACIMIENTO**

La publicación de textos mediante la imprenta de tipos móviles a partir de la segunda mitad del siglo XV, junto a la ingente circulación de noticias, informes y obras por vía manuscrita, supuso un impulso fundamental en el desarrollo y la difusión de los saberes científicos en el contexto europeo de la Edad Moderna. La posibilidad de reproducir diagramas, tablas, mapas o representaciones de animales o plantas junto a los textos, gracias a la incorporación de técnicas como la entalladura o el grabado calográfico, abrió la vía al uso de las estampas y los libros ilustrados como recursos al servicio de las ciencias, reforzando, asimismo, el papel de las imágenes como instrumentos de conocimiento.

En el campo de los estudios anatómicos, la publicación, en 1543, del tratado *De humani corporis fabrica libri septem*, de Andrea Vesalio, constituye el hito más importante y representativo de estas ideas y tendencias en torno a la dimensión epistémica de las imágenes y la relevancia de la cultura impresa en el Renacimiento. Impreso en Basilea por Johannes Oporinus, e ilustrado con más de doscientos grabados realizados mediante la técnica de la entalladura (grabado en madera a la fibra), el libro de Vesalio —del que una versión más compacta, el *Epitome*, fue publicada ese mismo año—

destaca no solo por sus importantes contribuciones a la medicina sino también por su propia fábrica, esto es, los factores materiales y técnicos que determinaron su producción.

Muchos de los elementos que hicieron de esta obra una aportación tan señalada están recogidos en el famoso frontispicio del libro, sin duda uno de los grabados más sugerentes y elaborados de todo el tratado [fig. 4]. La escena que se representa es la disección pública del cuerpo de una mujer, con el propio Vesalio, que dirige su mirada hacia el lector, como responsable de la acción. Este detalle es fundamental, pues expresa una de las ideas principales del libro y, a nivel más general, alude a una de las premisas centrales de la ciencia anatómica de esta época: por un lado, la importancia de la observación de primera mano y la experiencia directa obtenidas mediante la manipulación y el estudio de los cuerpos; por otro, la implicación, por parte del médico, en tareas asociadas al trabajo de cirujanos, barberos, embalsamadores o expertos en preparar reliquias. La presencia de la pluma, el tintero y el papel en la mesa de disección, junto a los instrumentos médicos, refuerza este mensaje, al tiempo que expresa la doble faceta de Vesalio como autor: él está al cargo de la disección y él es el autor del tratado donde se plasman tales procedimientos y conocimientos, ideas que también quedan reflejadas en el retrato de Vesalio que figura al comienzo del libro [fig. 5].

Volviendo al frontispicio, la importancia de la dimensión práctica del conocimiento se expresa igualmente a través de detalles como el del esqueleto: una alusión al interés de Vesalio por la osteología y una referencia sutil a su destreza a la hora de preparar cuerpos con fines didácticos. La presencia de figuras vestidas a la antigua es un guiño a los saberes médicos de la tradición clásica, cuyo representante más importante era el médico griego Galeno (129-216). El legado de esta tradición, junto con aportaciones de épocas posteriores, desempeña un papel central en los planteamientos de Vesalio, lo que no excluye que a lo largo de su tratado ponga



Fig. 4. Andrea Vesalio, *De humani corporis fabrica libri septem*. Basilea: Ioannis Oporini, 1543. BNE, R/34024 (frontispicio).



Fig. 5. Retrato del autor. Andrea Vesalio, *De humani corporis fabrica libri septem*. Basilea: Ioannis Oporini, 1543. BNE, R/34024.

especial énfasis en cuestionar y rectificar muchas de las propuestas defendidas por Galeno y otros autores. Un tema importante, en este sentido, es el del valor que en este contexto humanista se atribuye a los ideales clásicos de belleza, armonía y proporción asociados a la figura humana, representados por la estatuaria clásica; si bien uno de los desafíos más complejos al que habrán de enfrentarse todos los anatomistas será la cuestión de cómo dar sentido, desde estos presupuestos ideales, a la enorme diversidad de cuerpos y formas de ser humano. En

relación con esto, no debemos pasar por alto el detalle de que el cuerpo que está siendo diseccionado a la vista de todos es el de una mujer. Esto nos recuerda el enorme interés que en esta época suscitaba el interior del cuerpo femenino, en especial todo lo relacionado con la reproducción y el proceso de gestación. Ahora bien, este detalle ha de servirnos también para recordar y reivindicar otras formas y espacios de conocimiento del interior de los cuerpos, ejercidos por y sobre mujeres, coetáneos al de los «grandes nombres» y los principales centros del saber institucionalizado, como el trabajo de matronas y sanadoras en ámbitos urbanos y rurales, o las prácticas mortuorias llevadas a cabo en conventos. Finalmente, uno de los detalles más elocuentes del frontispicio es la presencia de un público numeroso que asiste a la disección. De nuevo, es un motivo que expresa la importancia de ser testigo

de primera vista. Al mismo tiempo, cabe interpretar este detalle como un recurso a través del cual Vesalio nos invita a nosotros, los lectores, a que nos sumemos a ese público asistente y seamos partícipes de la actividad que se va a desarrollar ante nosotros.

Con respecto a las celebradas imágenes anatómicas del *De humani corporis fabrica* y del *Epitome*, queremos detenernos en cuatro aspectos. En primer lugar, es fundamental tener en cuenta el papel de Vesalio como responsable de la síntesis de observaciones, experiencias y conocimientos que subyacen al diseño de estas figuras. Sin esta dirección intelectual, como han argumentado Martin Kemp y Sachiko Kusukawa, entre otros, las imágenes de Vesalio no podrían funcionar como recursos al servicio del saber anatómico. Nos encontramos, pues, ante unos innovadores artificios visuales diseñados para expresar conocimiento, cuya propia creación, fruto de incontables decisiones, es ya en sí misma una excepcional demostración de creatividad y saber experto [figs. 6 y 7]. En segundo lugar, es importante recordar que no se puede entender el papel de estas ilustraciones al margen de los textos. Ello explica, entre otros detalles del libro, el despliegue de un complejo sistema de referencias tanto en el cuerpo del texto y los márgenes como en las propias estampas, con el fin de vincular la información aportada en cada sección y facilitar al lector su consulta. Sabemos, por su propio testimonio, que Vesalio se preocupó mucho por garantizar la legibilidad de las diminutas letras y los números que figuran en estos grabados, una legibilidad que, desde el punto de vista técnico, exigiría una gran pericia tanto por parte de los grabadores de las entalladuras como de los responsables de su impresión. En tercer lugar, cabe destacar la dimensión colaborativa del proceso de producción de los grabados. Los sofisticados y, en algunos casos, monumentales diseños se han asociado tradicionalmente a artistas en la órbita de Tiziano, en especial al artista de origen alemán Jan Steven van Calcar (ca. 1499-1546), con quien Vesalio ya había colaborado en una publicación anterior: las *Tabulae anatomicae*





Fig. 6. Esqueleto meditando. Andrea Vesalio, *De humani corporis fabrica libri septem*. Basilea: Ioannis Oporini, 1543. BNE, R/34024 (p. 164)



Fig. 7. Andrea Vesalio, *De humani corporis fabrica libri septem*. Basilea: Ioannis Oporini, 1543. BNE, R/34024 (Libro II, tabla II, p. 174).



Fig. 9. Anónimo, *Dibujo de un esqueleto meditando sobre una calavera*, siglo XVI. BNE, DIB/16/35/2.



nuestro trabajo. Finalmente, debemos considerar el elemento de manipulación de cuerpos y, en muchos casos, el contexto de violencia que subyacen a estas imágenes, que de una manera muy efectiva quedan enmascarados a través de estrategias como recurrir a la estatuaría clásica para mostrar cuerpos mutilados, o la reanimación de esqueletos y cadáveres mediante poses imbuidas de movimiento y gracia [figs. 7 y 8]. No hay que olvidar que detrás de estas representaciones idealizadas, y de la propia práctica de la disección, hay cuerpos y sujetos reales: el cadáver incorrupto



Fig. 10. Andrea Vesalio. *De Humani corporis fabrica libri septem*. Basilea: Ioannis Oporini, 1543. BNE, R/34024 (fol. 170).



Fig. 11. Anónimo, *Copia del Prima musculorum tabula* de Andrea Vesalio, siglo XVI. BNE, DIB/18/1/3939.

de una persona religiosa, el cuerpo de un ajusticiado (como la mujer de la portada de la *Fabrica*) o los restos mortales de la víctima de un accidente. Estas imágenes evocarían también tópicos de la cultura visual de la época, igualmente marcados por la cuestión de la violencia ejercida sobre los cuerpos: desde las innumerables escenas de suplicios y muertes asociadas a la cultura clásica y a la iconografía cristiana, a la representación de escenas de canibalismo o de actos de violencia contra esclavos y nativos en la literatura sobre la conquista de América.

Por supuesto, Vesalio no fue el primer autor, en el contexto de la Edad Moderna, en apreciar el potencial de las imágenes como instrumentos de conocimiento al servicio de la ciencia anatómica. El caso de Leonardo da Vinci (1452-1519) es, sin duda, uno de los más conocidos. Sus investigaciones anatómicas, articuladas, en gran medida, a través de incontables dibujos y bocetos, constituyen uno de los testimonios más ricos de la fructífera relación entre el arte y la ciencia en este período. Al igual que Leonardo, numerosos artistas dedicaron especial atención al estudio de la constitución interna y externa del cuerpo humano, en muchas ocasiones a través de su participación en disecciones, como es el caso de Miguel Ángel, Alessandro Allori, Silvio Cosini o Bartolomeo Torri. Muchos de estos artistas también estudiaron las figuras de los libros de anatomía, en especial los tratados de Vesalio [figs. 9, 10 y 11].

Entre las primeras obras impresas que incluyeron imágenes de tema anatómico cabe mencionar las diversas ediciones del libro *Fasciculus Medicinae*, una recopilación de textos médicos de la tradición medieval, publicada por primera vez en latín en Venecia en 1491 y asociada a la figura de Johannes de Ketham. Destacan especialmente algunos de los grabados incluidos en la edición en italiano de 1493/1494, cuyo estilo se ha asociado al de los artistas Giovanni Bellini (1430-1516) y Andrea Mantegna (1431-1506). El ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España corresponde



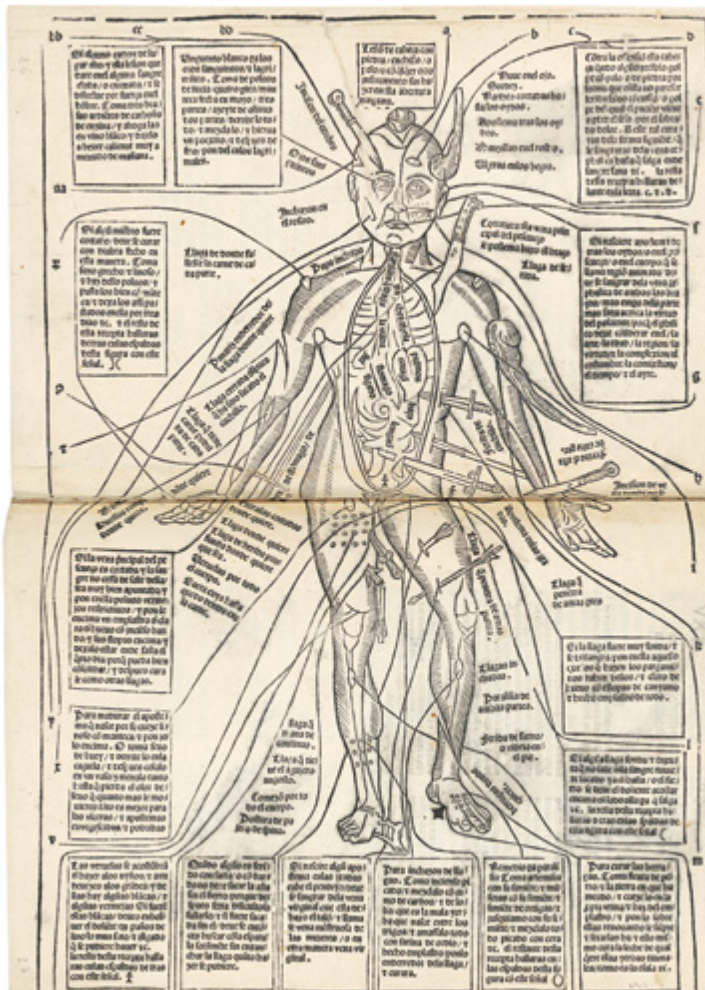


Fig. 12. Hombre herido. Johannes de Ketham, *Compendio de la salud humana*. Zaragoza: Pablo Hurus, 1494. BNE, INC/51 (fols. 24v y 25r).





Fig. 13. Lección de anatomía. Mondino de Luzzi, *Anothomia Mundini*. Génova, 1520. BNE, U/10657 (fol. 1v).

a una edición en castellano publicada en 1494 en Zaragoza; la imagen representa el motivo del «hombre herido», un tema frecuente en la iconografía médica medieval, que refleja el contexto de violencia ejercida sobre los cuerpos al que aludíamos antes [fig. 12].

Cabe mencionar, a continuación, un importante texto sobre anatomía escrito en el siglo XIV: la *Anothomia* del médico italiano Mondino de Luzzi (ca. 1270-1326), a quien tradicionalmente se atribuye la reinstauración de la disección en los estudios anatómicos. El tratado de Mondino fue un manual muy leído y se reeditó en numerosas ocasiones.

Se conocen varias ediciones con frontispicios que muestran una escena de disección, como la que ilustra la edición de 1520 [fig. 13].

Entrado ya el siglo XVI, una de las contribuciones más importantes de este periodo es la del médico italiano Jacopo Berengario da Carpi (ca. 1460-ca. 1530). En 1521, Carpi publicó *Commentaria cum amplissimis additionibus super anatomia Mundini*, una edición con comentarios del ya mencionado tratado anatómico de Mondino. La edición de Carpi amplía y actualiza la información en base a su extensa experiencia como médico. Posteriormente vio la luz una versión más sintética de este tratado, *Isagoge breves*, publicada en 1522, que gozó de una gran difusión a través de numerosas ediciones; la figura del desollado reproducida aquí pertenece a la de



Fig. 14. Figura de desollado. Berengario da Carpi. *Isagoge breues*. Venecia: Bernardinum De Vitalibus, 1535. BNE, INC/981(2) (p. 6).

1535. Un aspecto destacado de estas obras de Carpi es la incorporación de ilustraciones: grabados en madera que destacan por la novedad de su enfoque y factura. Son especialmente conocidas, por su gran fuerza expresiva, las representaciones de individuos levantando su propia piel para mostrar el interior de sus cuerpos [fig. 14]. Debido a la novedad de su contenido y la originalidad y funcionalidad de sus imágenes, estas publicaciones de Carpi, junto con las primeras ediciones ilustradas de obras de Galeno publicadas a partir de la década de 1530, o las contribuciones sobre la anatomía del cerebro de Johannes Dryander (1500-1560), se suelen considerar como uno de los episodios más relevantes en la evolución de los tratados anatómicos ilustrados antes de la publicación de la *Fabrica* de Vesalio.

Otra contribución importante, contemporánea de la obra de Vesalio, es el tratado *De dissectione partium corporis humani libri tres* (1545), del anatomista francés Charles Estienne (1504-1564), cuya edición en francés se publicó en el año 1546. Aunque la fecha de publicación es posterior a la de la *Fabrica* y el *Epitome* de Vesalio, se sabe que el tratado de Estienne estaba terminado a finales de la década de 1530, pero una disputa sobre las imágenes retrasó su publicación. En lo que concierne a las figuras anatómicas, todas ellas realizadas mediante la técnica de la entalladura, el libro constituye una aportación bien singular. Destacan algunos grabados en los que se combinan, por un lado, diseños extraídos de la serie de estampas *Los amores de los dioses* (1527), del grabador Giovanni Jacopo Caraglio (1500-1565), según diseños de Perino del Vaga (1501-1547) y Rosso Fiorentino (1495-1540), y, por otro lado, detalles anatómicos basados en diseños del anatomista Étienne de la Rivière (†1569) y grabados por el artista Jean «Mercure» Jollat (fl. 1530-1545) en pequeños tacos cuadrados, insertos en la matriz principal, cuya marca a veces puede apreciarse en la imagen impresa [fig. 15]. Estas imágenes ilustran un elemento característico de todos los tratados anatómicos de la época: la confluencia y fusión de diferentes temáticas, incluyendo,



Fig. 15. Anatomía de figura femenina. Charles Estienne, *De dissectione partium corporis humani libri tres*. París: Simonem Colinaeum, 1545. BNE, 3/54403 (p. 279).

en esta ocasión, la mitología, la erótica y la anatomía. La interrelación entre las dos últimas, en particular, será una constante a lo largo de este periodo, como demuestra también el género de las llamadas «Venus anatómicas» realizadas en cera. Cabe destacar la pose un tanto artificiosa y exagerada que adoptan las figuras del tratado de Estienne. El énfasis en mostrar el cuerpo humano entero, además de los elementos decorativos, los paisajes y, en ocasiones, un complejo sistema de notación a base de cartelas y líneas, resta espacio a los detalles anatómicos. Estos elementos, junto al recurso de la estatuaria para representar los cuerpos, son importantes para contextualizar las imágenes de la *Historia* de Valverde.

A continuación quisiéramos hacer un inciso y aludir brevemente al asunto de la técnica empleada para realizar estas ilustraciones. Todas las figuras en las primeras ediciones de los tratados de Vesalio, Carpi o Estienne fueron impresas mediante la técnica de la entalladura, pero en torno a estas fechas algunos autores y editores empezaron a trabajar con la técnica del grabado a buril sobre planchas de metal. Uno de los primeros fue el médico Giovanni Battista Canani (1515-1579), quien en su tratado *Musculorum humani corporis picturata dissectio*, publicado en torno a 1541, incluyó tablas anatómicas de varios conjuntos de músculos realizadas según esta técnica. Otro caso significativo es el del ya mencionado Bartolomeo Eustachio, aunque la mayoría de sus ilustraciones anatómicas no vieron la luz hasta el siglo XVIII. Un detalle interesante de las figuras de Eustachio es el uso de un marco reglado de coordenadas que permite localizar cualquier detalle de la imagen sin tener que recurrir a números, letras o flechas.

El ejemplo en el que nos gustaría detenernos, por el interés que tiene para comprender algunos detalles de la *Historia* de Valverde, es el tratado *Compendiosa totius Anatomie delineatio*, publicado por primera vez en Londres, en 1545, por el grabador flamenco Thomas Lambrit, bajo el seudónimo Thomas Geminus (1510-1562). Se trata de una edición de varios textos de Vesalio,

principalmente el texto latino del *Epitome*, acompañada de una selección de cuarenta ilustraciones. Basadas, con ligeras variaciones, en las figuras vesalianas publicadas apenas dos años antes, estas imágenes fueron realizadas mediante la técnica del grabado a buril, una novedad en el contexto editorial inglés. Además de esta primera edición del tratado de Geminus en latín, reimpressa en 1559, en 1553 apareció una versión en inglés. Vesalio, que en torno a estas fechas (1555) había publicado una segunda edición ampliada de su *Fabrica*, criticó duramente el uso que se hizo de sus imágenes en estas y otras publicaciones, aduciendo, entre otras quejas, su mala calidad. Pero lo cierto es que los grabados de Geminus, ejecutados por él mismo, son de una calidad sobresaliente, con lo que no sorprende que las planchas originales fueran reutilizadas en ediciones posteriores de la obra de Vesalio, como las publicadas por Andreas Wechel en París en la década de 1560 [fig. 16]. Cabe destacar, también, el trabajo de Geminus a la hora de seleccionar las figuras y reunir algunas de ellas en una misma plancha, posiblemente como una medida para facilitar su consulta y, de paso, aprovechar todo el espacio disponible y economizar en el uso de las matrices [fig. 17]. Este dato es importante, pues, como veremos más adelante, la selección y configuración de las figuras en la obra de Geminus sirvió de modelo a la hora de elaborar algunas de las tablas anatómicas de la *Historia* de Valverde.

En relación con el tema de la apropiación y reinterpretación de las imágenes vesalianas por parte de otros autores, no podemos dejar de mencionar un caso relevante para el contexto ibérico: el *Libro de la anothomia del hombre*, del médico español Bernardino Montaña de Monserrate (ca. 1480-1558). Impreso en Valladolid en 1551, es decir, cinco años antes de la *Historia* de Valverde, es el primer tratado de anatomía publicado en lengua castellana. Ajeno, en lo que concierne a su enfoque y contenido, a las contribuciones de Vesalio, el libro incluye, al final, un conjunto de doce tablas anatómicas, algunas de ellas

claramente deudoras de modelos vesalianos. Realizadas mediante la técnica de la entalladura, las figuras tienen una calidad inferior a la de los originales, quizás debido a la dificultad de encontrar en Valladolid un grabador capaz de emular la sofisticación de los artistas venecianos que trabajaron al servicio de Vesalio. En todo caso, es interesante advertir cómo Montaña de Monserrate, en las breves



Fig. 16. Figuras masculina y femenina como Adán y Eva. Andrea Vesalio, *Anatomes totius, aere insculpta delineatio cui addita est epitome*. París: Andream Wechelum, 1565. BNE, 2/43972.



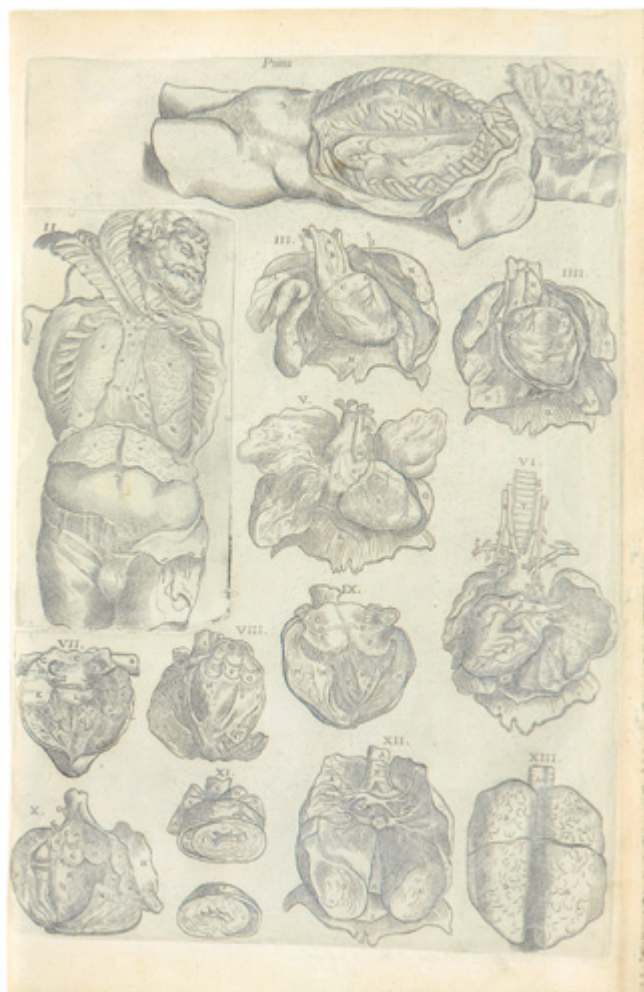


Fig. 17. Compendio de figuras anatómicas. Andrea Vesalio, *Anatomes totius, aere insculpta delineatio cui addita est epitome*. París: Andream Wechelum, 1565. BNE, 2/43972.





Fig. 18. Bernardino Montaña de Monserrate, *Libro de la anothomia del hof[m]bre*. Valladolid: Sebastián Martínez, 1551. BNE, R/3398 (fol. 130v).

descripciones que acompañan a los grabados, cualifica la funcionalidad y dimensión práctica de estas imágenes al tiempo que defiende la importancia de la observación directa de los cuerpos. Así, por ejemplo, en relación con la tercera representación del motivo del desollado, advierte al lector que «no ponemos figura ninguna de los otros músculos, porque lo que hace más al caso del cirujano para las incisiones es conocer los músculos primeros, y para el conocimiento de los otros conviene verlos como habemos dicho en la anatomía verdadera por vista de ojos» [fig. 18].

Concluimos este breve repaso haciendo alusión a un proyecto de tratado anatómico ilustrado que, desafortunadamente, no llegó a materializarse: se trata del libro que el maestro de Valverde, Realdo Colombo, quiso publicar en colaboración con Miguel Ángel. Colombo trabajó en este proyecto a lo largo de la década de 1540 y, según algunos testimonios, su intención era publicar un libro copiosamente ilustrado con grabados realizados a buril. Finalmente, acabó siendo publicado sin figuras en 1559, el mismo año de la muerte de su autor, bajo el título *De*



Fig. 19. Matteo Realdo Colombo, *De re anatomica libri XV*. Venecia: Nicolò Bevilacqua, 1559. Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid, BH MED 1146 (frontispicio).

*re anatomica libri XV*. La única imagen del tratado es su frontispicio, una magnífica entalladura que representa una escena de disección llevada a cabo por el propio Colombo, a quien acompañan varios individuos, entre los cuales se ha querido reconocer a Miguel Ángel [fig. 19]. Destaca el detalle del joven que, sentado junto a la mesa de disección, parece estar dibujando, así como la presencia, en el propio frontispicio, de un libro anatómico ilustrado. Se trata de una imagen sumamente sugestiva y elocuente, pues, al igual que el frontispicio de la *Fabrica* de Vesalio, en ella se recogen muchas de las ideas que han centrado nuestra atención en esta sección, en especial la insistencia en la importancia para la anatomía de la observación de primera mano de los cuerpos a través de prácticas como la disección y el papel desempeñado por las imágenes en la construcción y diseminación del conocimiento anatómico.

En este contexto de florecimiento de los saberes médicos, desarrollo de la cultura humanista, cultivo de las artes y expansión de la industria editorial se enmarca la publicación de la *Historia de la composición del cuerpo humano* de Juan Valverde de Amusco.

## LA PRIMERA EDICIÓN DE LA HISTORIA DE LA COMPOSICIÓN DEL CUERPO HUMANO

La *Historia de la composición del cuerpo humano* se publicó por primera vez en Roma en el año 1556. Muy pronto vieron la luz ediciones en italiano, latín y holandés, haciendo de la obra principal de Valverde de Amusco todo un fenómeno editorial en el ámbito de la literatura médica de la época. El tratado ha recibido mucha atención desde los más diversos ámbitos, incluyendo, por supuesto, la historia de la medicina y la historia del arte. Se ha incidido, sobre todo, en la cuestión de la relación del libro de Valverde con la obra de Vesalio, especialmente en lo concerniente a las imágenes. También se ha hecho un esfuerzo por situar la *Historia* en el contexto médico de la época y poner en valor las contribuciones de Valverde en áreas como el estudio de la circulación menor o la musculatura del ojo. Como señalábamos en la introducción, nuestro objetivo ha sido fijarnos en la *composición* del libro de Valverde, es decir, explorar el elenco de individuos, recursos técnicos y medios materiales que hicieron posible su publicación. Prestaremos especial atención al proceso de producción de las imágenes, pues en él se reconocen muchos de los aspectos centrales de la relación entre el arte y la anatomía en el Renacimiento.

Empezando por los motivos arquitectónicos, que evocan la noción de *fábrica* asociada al cuerpo humano y su construcción, el frontispicio de la primera edición introduce los temas principales que van a centrar nuestra atención [fig. 2]. Cabe destacar, en primer lugar, el título de la obra: *Historia de la composición del cuerpo humano*. En su dedicatoria a Juan Álvarez de Toledo, fechada el 13 de septiembre de 1554, Valverde señala, entre los motivos que le llevaron a escribir su tratado, la «gran falta que la nación nuestra tiene de hombres que entiendan la anatomía». Con respecto a las razones que le movieron a escribir el tratado en castellano, Valverde destaca varias, como el desconocimiento del latín por parte de los cirujanos españoles o la falta de claridad del texto de Vesalio, «que con dificultad puede ser entendido sino de aquellos que primero algunas veces han tenido el cuerpo delante de sus ojos y muy buen maestro que se lo declare». Valverde indica que su intención es ofrecer «una simple relación en manera de comentario» basada en su experiencia, sin entrar a considerar las diferencias de parecer entre autores y otras controversias. Ahora bien, a aquellos que no se conformen con esta *historia* que él propone les recomienda leer al mismo tiempo la obra de Vesalio, autor al que Valverde dedica elogios y más de un comentario crítico, y cuyas imprecisiones no perderá ocasión de reseñar.

En cuanto a la estructura y los objetivos concretos de la *Historia*, el trabajo de Valverde consiste en describir, de manera concisa, los elementos anatómicos más relevantes de cada una de las secciones o libros en los que está dividido el tratado: los huesos (Libro I); los músculos, incluyendo también la piel (Libro II); los órganos de la digestión y la reproducción (Libro III); los «miembros necesarios a la vida», en especial los pulmones y el corazón (Libro IV); los «miembros necesarios al movimiento y sentido», especialmente el cerebro y los órganos de la vista (Libro V); las venas y las arterias (Libro VI); y los nervios (Libro VII). Todos los libros adoptan el mismo formato, lo cual dota al tratado de una gran coherencia

interna. Cada libro consta de un texto principal, dividido en capítulos y acompañado de una serie de paratextos en los márgenes que remiten a las figuras. Estas se agrupan en una serie de tablas a toda página, situadas al final del libro y acompañadas de unos índices explicativos. El tratado también incluye un índice general de los libros y capítulos así como un índice de contenidos en el que Valverde incluye los términos en griego y latín empleados a lo largo de la obra.

Junto a los textos, las imágenes anatómicas son, sin duda, el componente fundamental del libro de Valverde. Un buen indicio de su relevancia lo encontramos en el frontispicio, en el motivo de los dos cuerpos que sostienen el escudo de armas de Álvarez de Toledo, uno de los elementos más llamativos de la composición por sus claras asociaciones con la obra de Miguel Ángel. La *Historia* de Valverde incluye cuarenta y dos tablas anatómicas. En algunos casos, la tabla incluye una única figura o motivo. En otros casos, la tabla consta de varias figuras o detalles. A este corpus hay que añadir ocho pequeñas figuras incluidas en los márgenes de los folios 28r (repetida en fol. 73v), 43v, 44r, 86v y 87v. Estas figuras pequeñas, al igual que las iniciales historiadas (algunas de las cuales muestran motivos relacionados con la temática del libro), son grabados en madera. En cambio, las tablas anatómicas, al igual que el frontispicio del libro, están «entalladas en cobre», como escribe el propio Valverde.

Como es bien sabido, la mayoría de estas imágenes están basadas en modelos vesalianos [figs. 20 y 21]. En este sentido, es interesante cómo en su dedicatoria al lector Valverde aborda sin preámbulos esta cuestión. Por un lado, afirma que, en lugar de ofrecer imágenes nuevas, decidió servirse de las de Vesalio para evitar confusiones y facilitar la identificación de las discrepancias entre sus aportaciones y las del médico bruselense. Por otro lado, reconoce que las figuras de Vesalio «están tan bien hechas» que le parecería una cuestión de envidia o maldad por su parte no



Fig. 20. Esqueleto meditando. Juan Valverde de Amusco, *Historia de la composición del cuerpo humano*. Roma: Antonio Salamanca y Antoine Lafréry, 1556. BNE, R/4731 (Libro I, tabla II).



Fig. 21. Juan Valverde de Amusco, *Historia de la composición del cuerpo humano*. Roma: Antonio Salamanca y Antoine Lafréry, 1556. BNE, R/4731 (Libro III, tabla IV).



aprovecharse de ellas. Es más, Valverde aduce que realizar nuevas ilustraciones de calidad sería mucho más difícil que enmendar en lo necesario las originales. Unas justificaciones que no debieron satisfacer a Vesalio, quien, como dijimos, fue muy crítico con el uso que Valverde y otros autores hicieron de sus imágenes.

Hemos aludido ya a la presencia, en el frontispicio, del escudo de armas del protector de Valverde, el cardenal Juan Álvarez de Toledo. Como señalábamos antes, entre las razones que pudieron motivar el patrocinio de la *Historia* cabría destacar una estrategia de autopromoción basada en el cultivo de las artes y las ciencias y materializada, en este caso, en una obra científica de exquisita factura y autoría española. Cabe introducir, a continuación, a los responsables de llevar a buen término la publicación del tratado de Valverde: Antonio Salamanca (1479-1562) y Antoine Lafréry (1512-1577), reconocidos editores e impresores, especializados en la publicación y comercialización de libros y estampas, y Antonio Blado (1490-1567), reputado impresor al servicio de la curia romana. El prestigio de estos profesionales del mundo de la cultura impresa daría cuenta de la envergadura del proyecto editorial auspiciado por Álvarez de Toledo. La colaboración entre Salamanca y Lafréry es especialmente interesante, pues en su trabajo pueden reconocerse elementos que ayudarían a contextualizar algunas de las innovaciones visuales de la *Historia* de Valverde. Ellos fueron responsables de la publicación de un amplio repertorio de obras impresas, entre las que destacan numerosas estampas de gran formato dedicadas a temas relacionados con la historia, la cultura clásica y la anticuaria, como las recogidas en los álbumes dedicados a las antigüedades de Roma conocidos como *Speculum Romanae Magnificentiae*. También sacaron al mercado estampas basadas en obras de artistas coetáneos, como Miguel Ángel [figs. 22 y 23]. La experiencia de Salamanca y Lafréry en el terreno de la estampa, tanto en sus aspectos técnicos como comerciales, bien podría haber determinado la cuestión de la técnica de grabado empleada en el tratado de Valverde, así

como la adopción de un formato de libro más compacto y manejable en comparación con las publicaciones de Vesalio. Quizás estos editores contribuyeron también a la decisión de imitar el modelo de Geminus a la hora de agrupar varias figuras en una misma tabla, aprovechando todo el espacio de la plancha.

Esto nos lleva a hablar, finalmente, de los individuos implicados en la realización de las imágenes. Como señalábamos en el capítulo dedicado a Vesalio y los tratados anatómicos del Renacimiento, la elaboración de este tipo de ilustraciones era un proceso complejo



Fig. 22. Niccolò della Casa, *Juicio Final*. Roma: Antonio Salamanca, 1548. BNE, INVENT/5029 (ESTAMPA 1).



Fig. 23. Michele Greco, *Juicio Final*, 1576. Roma: Antoine Lafréry. BNE, ER/1284 (148).



Fig. 24. Gaspar Becerra, *Copia parcial del Juicio Final de Miguel Ángel*, siglo XVI. Museo Nacional del Prado, D3.

que requería la intervención de varios especialistas. En el caso de la *Historia de Valverde*, la labor de ejecutar los diseños de las estampas se ha asociado tradicionalmente con la figura de Gaspar Becerra, que, como ya hemos visto, pertenecía al círculo de Álvarez de Toledo y gozaba del prestigio de haber sido colaborador de artistas como Vasari, Daniele da Volterra o Giulio Mazzoni. Entre los testimonios que avalan esta atribución destacan los elogiosos pasajes que los pintores y tratadistas Vicente Carducho (ca. 1576-1638), Francisco

Pacheco (1564-1644) y Antonio Palomino (1655-1726) dedican a Becerra en sus tratados, donde se hace hincapié en sus sobresalientes dotes para el dibujo anatómico y su afinidad con el estilo de Miguel Ángel [fig. 24]. Ahora bien, ¿fue Becerra el responsable de ejecutar *todos* los diseños, incluyendo las meticulosas adaptaciones de los modelos vesalianos, así como las aportaciones de aire miguelangelesco? ¿O nos encontramos ante un trabajo realizado por varios artistas? La respuesta no está clara. Se trata, sin duda, de un trabajo de gran finura, incluso en el caso de las ilustraciones que siguen de cerca los modelos de Vesalio, las cuales, contra lo que pudiera parecer, exigirían una gran pericia a la hora de reinterpretar los diseños originales. Lamentablemente, Valverde no aporta información concreta sobre este asunto, aunque sí alude de manera elogiosa a otro artista español afincado en Roma, Pedro Rubiales (1511-1582). De él y de Miguel Ángel escribe Valverde que «por haberse dado a la anatomía juntamente con la pintura han venido a ser los más excelentes y famosos pintores que grandes tiempos a se han visto». Sin embargo, la contribución de Rubiales a la *Historia*, defendida por algunos estudiosos, sigue siendo objeto de discusión.

Más fiable, aunque todavía queda mucho por explorar, es la información que tenemos acerca del proceso de elaboración de los grabados del libro de Valverde. Varias tablas anatómicas están firmadas por Nicolas Beatrizet (1507-1565), destacado grabador francés afincado en Roma. Estrecho colaborador de Salamanca y Lafréry, Beatrizet ejecutó una gran cantidad de estampas sueltas dedicadas a los más diversos temas, incluyendo asuntos relacionados con la cultura clásica [fig. 25]. Al igual que Becerra, Beatrizet fue un buen conocedor de la obra de Miguel Ángel, como demuestran las numerosas estampas basadas en diseños y composiciones de este último, incluyendo el *Juicio Final* de la Capilla Sixtina [fig. 26]. ¿Ejecutó Beatrizet *todos* los grabados de la *Historia* de Valverde, o se trataría, como en el caso de los diseños, de un trabajo a varias manos? No hay unanimidad en la respuesta, con lo que lo más



Fig. 25. Nicolas Beatrizet, *El Laocoonte*. Roma: Antoine Lafréry, 1575. BNE, INVENT/6742.



prudente es hablar, siguiendo a Andrea Carlini, de una autoría de carácter colectivo. Una autoría colectiva que, como en el caso de la obra de Vesalio y otros tratados discutidos hasta ahora, englobaría a todos los individuos implicados en el proceso de producción de las imágenes: desde los artistas encargados de realizar los diseños, trasladarlos a las planchas de cobre y ejecutar los grabados, hasta las personas responsables de preparar las planchas, el papel y la tinta para la impresión, y de llevar a cabo el propio proceso de impresión.

Introducidos todos estos elementos, a continuación quisiéramos detenernos en algunos aspectos interesantes de las imágenes de la *Historia* de Valverde y explorar algunos ejemplos concretos.



Fig. 26. Nicolas Beatrizet, *Detalle de El Juicio Final*, 1575. BNE, ER/1284 (Estampa 152).



Fig. 27. Juan Valverde de Amusco, *Historia de la composición del cuerpo humano*. Roma: Antonio Salamanca y Antoine Lafréry, 1556. BNE, R/4731 (Libro II, tabla I).



En primer lugar, cabe destacar la elegancia y sofisticación de algunas de las imágenes del tratado. El ejemplo más notable es, sin duda, la representación del hombre desollado que sujeta su propia piel, una de las imágenes emblemáticas de la ciencia anatómica del Renacimiento [fig. 27]. Nos encontramos ante una de las novedades visuales de la *Historia* de Valverde, pues, aunque deudora de los modelos de Vesalio en los detalles anatómicos, la imagen ofrece una interpretación del conocido motivo del *écorché* o desollado inédita hasta entonces. Por un lado, el diseño incorpora los códigos visuales de la estatuaría clásica, a través del diálogo con obras como el *Apolo Belvedere*, posiblemente su modelo más directo. Por otro lado, este desollado evocaría versiones contemporáneas de motivos iconográficos bien conocidos, como la historia del suplicio de Marsias o el martirio de San Bartolomé, asuntos abordados por muchos artistas en este periodo; de hecho, una de las hipótesis más convincentes es la que ha interpretado la imagen del tratado de Valverde como una referencia al san Bartolomé del *Juicio Final* de Miguel Ángel [fig. 26]. Finalmente, habría que tener en cuenta otras interpretaciones del tema del desollado por parte de artistas interesados en la representación del cuerpo humano, como Domenico del Barbieri, Giulio Bonasone o Agnolo Bronzino. Imágenes, todas ellas, en las que la crudeza del asunto, un cuerpo despellejado, queda matizada por la elegancia y poder persuasivo de su diseño y la maestría de su factura. Además de todo esto, no debemos olvidar la relevancia del tema del desollado en el contexto de la propia práctica anatómica. En el Libro segundo de su tratado, al que pertenece esta tabla, Valverde alude a este asunto continuamente en el marco de su discusión acerca de la piel, a cuya constitución y funciones dedica especial atención.

La imagen de la mujer embarazada representada según el modelo clásico de la *Venus pudica* constituye otra de las innovaciones visuales de la *Historia* de Valverde [fig. 28]. Se trata, de nuevo, de un grabado diseñado y ejecutado con gran finura, como demuestran



Fig. 28. Juan Valverde de Amusco, *Historia de la composición del cuerpo humano*. Roma: Antonio Salamanca y Antoine Lafréry, 1556. BNE, R/4731 (Libro III, tabla VI).

los sutiles trazos y sombreados que perfilan los contornos de la figura. En línea con los tratados de Vesalio, Estienne y otros autores, esta tabla anatómica pone de manifiesto el interés de Valverde y el resto de personas implicadas en la producción de su libro por adoptar una estética en diálogo con la cultura clásica y los círculos eruditos dedicados a su recuperación, promoción y estudio. Por otro lado, como ha propuesto Gonzalo Redín, el motivo de la *Venus pudica* en la obra de Valverde bien podría estar relacionado con una escultura del mismo tema incluida en el programa decorativo de un edificio romano, el Palacio Capodiferro, en el que Becerra estuvo implicado. En todo caso, nos encontramos ante una imagen que ilustra muy bien varios de los elementos más distintivos de la iconografía anatómica de Valverde, como la capacidad para adaptar y reinterpretar de manera imaginativa otros referentes visuales, o el despliegue de un sutil juego de ambivalencias entre lo animado y lo inanimado a través de modelos que adquieren rasgos más humanos y hasta cobran vida. Finalmente, por aludir, de nuevo, a cómo tras estas imágenes se esconden cuerpos e individuos reales, cabe señalar que Valverde, al describir la constitución del útero, alude al caso ya mencionado de la mujer condenada «para hacer anatomía» en Pisa; una historia que recuerda a la de la mujer cuyo cuerpo Vesalio está diseccionando en la portada de la *Fabrica*.

En segundo lugar, quisiéramos incidir en la dimensión funcional de las imágenes de la *Historia* de Valverde. Nuestro autor las considera como un elemento esencial de su argumento. A través de ellas, Valverde no solo desarrolla los puntos centrales de su *historia*; las figuras anatómicas le sirven también para ilustrar nuevos hallazgos, reafirmar su estatus como anatomista y marcar diferencias con respecto al legado de otros autores, en especial Vesalio. En este sentido, es importante acudir a los índices explicativos que acompañan a las tablas anatómicas y prestar atención a las breves descripciones con las que Valverde introduce cada una de las figuras. Así, por ejemplo, en el caso del desollado que sujeta su piel es interesante

leer cómo nuestro autor pone en valor las variantes introducidas en esta imagen: «Y es de saber que esta figura es diferente de las del Vesalio, en que en esta las sombras muestran el andar del hilo de la carne, según que en cada morcillo particularmente caminan».

El interés de Valverde por la dimensión práctica de las imágenes se refleja también en otra de las novedades visuales del tratado: la tabla I del Libro VI, que muestra dos vistas del sistema venoso del cuerpo humano [fig. 29]. Como indica nuestro autor, el objetivo de esta doble imagen es mostrar un conjunto particular de venas, «principalmente aquellas de que comunmente mandan sangrar los médicos, de las cuales he procurado poner los nombres todos que entre ellos tienen». Valverde indica expresamente que hace esto «por satisfacer a los barberos, a los cuales en estas dos figuras he querido complacer». Valverde también tiene gestos con los artistas, como el caso de la tabla III del Libro II, cuya figura busca representar «lo que un buen pintor suele mostrar en un cuerpo con pellejo y todo». Es interesante también constatar el uso de símiles mediante los cuales Valverde trata de ayudar al lector a entender las imágenes, como, por ejemplo, la comparación del redaño con un garniel o bolsa de cuero (Libro III, tabla I, figura IV). Por último, cabe señalar el hecho de que la mayoría de las imágenes de Valverde preservan los códigos alfanuméricos de cada uno de los detalles anatómicos destacados en las figuras de Vesalio y en sus correspondientes índices explicativos y paratextos. Esto permitiría al lector localizar y comparar el mismo detalle anatómico según la versión de Vesalio o la de Valverde. Considerando que la mayoría de las figuras de la *Historia* están invertidas con respecto a los modelos de Vesalio, cabe destacar el esmero con el que se hubo de reinterpretar estos códigos tanto en la fase de elaboración de los diseños como durante el proceso de grabado de las planchas.

A continuación, nos gustaría explorar uno de los aspectos más llamativos de las imágenes de la *Historia* de Valverde: la original reinterpretación que en el libro se hace de algunos diseños procedentes



Fig. 29. Juan Valverde de Amusco, *Historia de la composición del cuerpo humano*. Roma: Antonio Salamanca y Antoine Lafréry, 1556. BNE, R/4731 (Libro VI, tabla I).



Fig. 30. Juan Valverde de Amusco, *Historia de la composición del cuerpo humano*. Roma: Antonio Salamanca y Antoine Lafréry, 1556. BNE, R/6457 (Libro IV, tabla I).

de la obra de Vesalio. Empleando la terminología artística de la época, podríamos considerar estas intervenciones como *bizarrias*, es decir, extravagancias o rarezas producidas por el ingenio creativo de los individuos implicados en la adaptación de los modelos vesalianos. En primer lugar, cabe destacar las dos figuras principales de la única tabla anatómica perteneciente al Libro IV [fig. 30]. Se trata de una de las imágenes más impactantes de la *Historia* de Valverde: un individuo, cuyo tórax se muestra abierto para ilustrar el aparato respiratorio, abre a su vez el tórax de otro individuo muerto, cuyo cuerpo, incompleto, yace en posición horizontal. Aunque las dos figuras están basadas en grabados publicados en la *Fabrica*, la decisión de reunir las en una misma tabla parece justificarse por la reordenación de las imágenes vesalianas propuesta por Geminus en su edición de los textos de Vesalio. Ahora bien, y aquí radica la novedad, en la versión de Valverde las figuras han adquirido nuevos rostros, sus cuerpos se han modificado ligeramente, y los individuos se muestran interactuando. Nos encontramos, pues, ante una imagen que reinterpreta y sintetiza modelos vesalianos a través de un original recurso que dota a la escena de una gran expresividad, al tiempo que permite aprovechar de manera efectiva el espacio de la plancha. Cabe destacar, además, el aire miguelangelesco de estos añadidos, sobre todo en lo que concierne a los rostros, que recuerdan a modelos del *Juicio Final* [fig. 31].

Un segundo conjunto de *bizarrias* lo constituyen las tres figuras de medio cuerpo que aparecen en la tabla I, la figura XI de la tabla III y la figura XXVI de la tabla V, todas ellas pertenecientes al Libro III [fig. 32]. Los cuerpos originales de los modelos vesalianos, amputados, impersonales e inexpresivos, aparecen aquí transformados en cuerpos reales, «de carne y hueso» [figs. 8 y 33]. La introducción de estas variantes con respecto a la convención de representar los cuerpos según modelos escultóricos, y la incorporación de un repertorio de poses y gestos más dinámicos —que evocarían la naturalidad de los prototipos de Carpi y otros autores— ha

suscitado diferentes lecturas. Emily Monty, por ejemplo, interpreta estas modificaciones como una estrategia, por parte de Valverde, para reivindicar la centralidad de los cuerpos, no solo como objetos de conocimiento en el marco de la práctica anatómica, sino también como sujetos al cargo de estas mismas prácticas; un gesto que serviría para poner en valor la experiencia y el conocimiento de cirujanos, barberos y otros expertos en la manipulación y el estudio de los cuerpos, incluyendo figuras como el propio Valverde.



Fig. 31. Anónimo, *Fragmento del Juicio Final*, ca. 1550. BNE, DIB/18/1/3885.





Fig. 32. Juan Valverde de Amusco, *Historia de la composición del cuerpo humano*. Roma: Antonio Salamanca y Antoine Lafréry, 1556. BNE, R/4731 (Libro III, tabla I).



Fig. 33. Juan Valverde de Amusco, *Historia de la composición del cuerpo humano*. Roma: Antonio Salamanca y Antoine Lafréry, 1556. BNE, R/4731 (Libro III, tabla III).



Fig. 34. Juan Valverde de Amusco, *Historia de la composición del cuerpo humano*. Roma: Antonio Salamanca y Antoine Lafréry, 1556. BNE, R/4731 (Libro III, tabla II).

Finalmente, quisiéramos destacar la pareja de figuras que forman parte de la tabla II del Libro III, en las que los cuerpos escultóricos de las imágenes de Vesalio han sido sustituidos por dos corazas de estilo romano [fig. 34]. Se trata de una de las reinterpretaciones de los modelos vesalianos más ingeniosas de todo el tratado de Valverde. Si bien el contenido estrictamente anatómico apenas ha cambiado, la adopción de estos motivos afines a la cultura anticuaria de la época, ejecutados con notable maestría, dotaría a estas figuras de un gran atractivo visual y hasta un nuevo protagonismo.

Quisiéramos concluir esta sección incidiendo en un asunto que atañe no solo al aparato visual de la *Historia*, sino al tratado en su conjunto: nos referimos a las contribuciones de Valverde en el terreno del lenguaje médico. Como el propio autor indica en los preámbulos de su libro, la cuestión del idioma es un aspecto central de su proyecto: su intención al escribir en castellano es ofrecer un texto accesible y práctico para aquellos que no entienden el latín. El reto asumido por Valverde habría sido, pues, doble. Por un lado, ofrecer una síntesis de los contenidos de los textos de Vesalio, procediendo, como ha propuesto Cynthia Klestinec, a la manera de un editor humanista. Y, por otro lado, trasladar al castellano el vocabulario médico empleado por Vesalio y otros autores en sus tratados. Basta una consulta rápida a cualquiera de los libros de la *Historia* para darse cuenta de la complejidad de esta tarea, sobre todo en lo que concierne a la asimilación de los legados léxicos de la tradición clásica y medieval. El lenguaje se suma, pues, al elenco de instrumentos representados en una conocida ilustración de la *Fabrica* de Vesalio, que Valverde incorpora, sin apenas variantes, a su repertorio de imágenes [fig. 35]. Junto con las contribuciones de contenido anatómico, esta cuestión del lenguaje constituye un aspecto importante a la hora de poner en valor el libro de Valverde como una herramienta de conocimiento al servicio de la ciencia médica de su tiempo.



Fig. 35. Juan Valverde de Amusco, *Historia de la composición del cuerpo humano*. Roma: Antonio Salamanca y Antoine Lafréry, 1556. BNE, R/6457 (Libro V, tabla III).

## EL ÉXITO EDITORIAL DE LA HISTORIA DE LA COMPOSICIÓN DEL CUERPO HUMANO

La importancia de la *Historia* de Valverde en el terreno de la literatura médica de la Edad Moderna se explica, en gran medida, por la enorme difusión que tuvo la obra a través de varias ediciones en otros idiomas. En 1559, apenas tres años después de la publicación de la primera y única edición en castellano, vio la luz la primera traducción al italiano: *Anatomia del corpo humano composta per M. Giovan Valverde di Hamusco*. Publicada en Roma por Salamanca y Lafréry, la obra fue impresa en Venecia por Niccolò Bevilacqua, el mismo impresor responsable de publicar *De re anatomica libri XV* (1559), del recién fallecido Realdo Colombo. De esta primera edición en italiano, de la que en 1560 se publicó una segunda impresión, nos gustaría destacar dos aspectos. En primer lugar, es interesante constatar cómo Valverde aprovecha la dedicatoria de su libro —el destinatario es el rey Felipe II— para rebatir a los que habían considerado su *Historia* como una mera traducción al castellano de la obra de Vesalio. Valverde defiende, a su vez, la utilidad práctica de publicar su trabajo en italiano y justifica la reutilización de las planchas originales, que aún estaban a su disposición. Es más, nuestro autor afirma con orgullo que algunos *gentiluomini* italianos habían calificado sus imágenes como





Fig. 36. Juan Valverde de Amusco, *Anatomia del corpo humano*. Roma: Antonio Salamanca y Antonio Lafréry, 1560. BNE, R/39529 (frontispicio).

más «leggiadre & accomodate», es decir, más elegantes y adecuadas que las originales de Vesalio. En segundo lugar, cabe destacar la novedad que supone el frontispicio de esta edición [fig. 36]. Se trata de una composición en la que los motivos anatómicos, en especial los esqueletos y las calaveras, adquieren un notable protagonismo. Llamen la atención, también, las tres escenas representadas en el basamento, que aluden explícitamente a la práctica de la disección y al montaje de esqueletos. Por último, la presencia del mono y el cerdo es un buen recordatorio de la importancia y vigencia de la disección y la vivisección de animales en la investigación anatómica de la época.

Se sabe que en torno a estos años, en Amberes, el avezado impresor Christophe Plantin concibió la idea de publicar una edición del texto de Valverde en latín. El plan respondería a un doble objetivo: por un lado, ofrecer una versión de la *Historia* accesible a un público más diverso; por otro, demostrar su versatilidad como impresor, ya que esta edición fue su primera incursión en la publicación de libros ilustrados con grabados calcográficos. Tomando como referente la edición romana de 1559, Plantin encargó una traducción latina de la versión en italiano de algunas secciones del texto de Valverde, en concreto los índices explicativos de las tablas anatómicas. Plantin también incorporó una serie de materiales adicionales, entre ellos una versión del texto del *Epitome* de Vesalio con comentarios del médico y poeta Jacques Grévin (1538-1570) de reciente publicación (París, 1564). Al mismo tiempo, basándose en los prototipos de Valverde, Plantin encargó la realización de nuevas planchas con las que imprimir las tablas anatómicas de su edición. El tratado se publicó en el año 1566 con el título *Vivae imagines partium corporis humani aereis formis expressae*, que da cuenta de la centralidad del aparato visual del libro y la técnica empleada, esto es, el grabado en cobre. El énfasis en el naturalismo de las imágenes se refleja también en la elegante composición del frontispicio, en la que destacan las dos figuras, masculina y femenina





Fig. 37. Juan Valverde de Amusco, *Vivæ imagines partium corporis humani*. Amberes: Ex officina Christophori Plantini, 1566. BNE, R/34797(2) (frontispicio).

[fig. 37]. Gracias a la documentación conservada en el archivo del Museum Plantin Moretus, sabemos que la producción del libro, sobre todo las imágenes, supuso para Plantin una importante inversión de recursos humanos, técnicos y económicos, lo que da cuenta de los desafíos y riesgos que, en esta época, acarreamos la publicación de tratados ilustrados de las características de la *Historia* de Valverde. El ejemplar de esta primera edición plantiniana que aquí mostramos tiene un valor añadido, pues está profusamente anotado e incorpora numerosos dibujos de gran calidad, algunos a color, basados en figuras de tratados anatómicos como los de Giulio Cesare Casseri (1552-1616) y Adriaan van den Spiegel (1578-1625) [fig. 38]. Este ejemplar incluye, además, un par de rarezas bibliográficas: dos hojas sueltas, correspondientes a las tablas I y III de una edición en latín y alemán de las *Tabulae anatomicae* sex de Vesalio, posiblemente una de las ediciones pirata que tanto enfadaron al médico bruselense, en concreto, la edición de Augsburgo de 1539 de Jost de Negker. Aquí reproducimos la tabla III, basada en un dibujo del propio Vesalio, que muestra el corazón y la arteria aorta con sus ramificaciones [fig. 39].

La edición en latín de Plantin se reimprimió dos veces: en 1572 y en 1579. Antes, en 1568, el mismo impresor publicó una versión en holandés basada en la edición latina. Y, en torno a estos años, sabemos que también encargó una versión en castellano, que no llegó a publicarse, y cuyo manuscrito, listo para la imprenta, se conserva en el Museum Plantin Moretus [fig. 40]. Cabe señalar que las planchas de cobre empleadas en todas estas ediciones impulsadas por Plantin también se conservan en el citado museo. [figs. 41 y 42]. Estos objetos constituyen una fuente de información muy valiosa para profundizar en el tipo de cuestiones sobre procesos, técnicas y formas de conocimiento práctico que exploremos en este ensayo.

Volviendo al contexto italiano, en 1586 se publicó otra edición del libro de Valverde, *La anatomia del corpo umano composta da*



Fig. 38. Juan Valverde de Amusco, *Vivæ imagines partium corporis humani*. Amberes: Ex officina Christophori Plantini, 1566. BNE, R/34797(2) (fol. 30 bisv-31r).

## TABVLA L LIBRI II

31



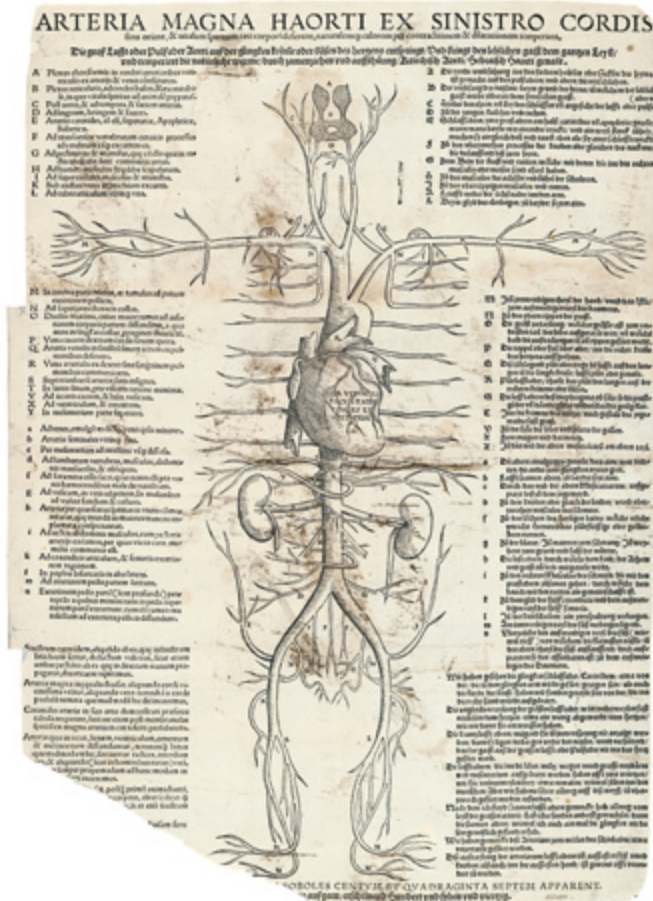


Fig. 39. Ain gar künstlichs allen Leyb und Wundärztzen auch andrer künsten Lyebhaben hoch-nutzlichs werck in sechs Figur gebracht. Augsburgo: Jost de Negker, 1539 (tabla III), según Andrea Vesalio, *Tabulae anatomicae sex* (1538). BNE, R/34797(1). Adjunta a Juan Valverde de Amusco, *Vivæ imagines partium corporis humani*. Amberes: Ex officina Christophori Plantini, 1566. BNE, R/34797(2).



Libro  
 ABCD El hueso del muslo.  
 B La cabeza del hueso del muslo, que entra, y se encaja  
 en la cavidad del hueso del axila.  
 CD Las cabezas bajas del hueso del muslo, que se unen  
 con el fémur mayor.  
 Tabla XV del libro II.



Fig. 40. Manuscrito. Juan Valverde de Amusco, *Vivas figuras de las partes del cuerpo humano*. Museum Plantin-Moretus, Amberes - UNESCO, World Heritage. MS 35 (fol. 58v).

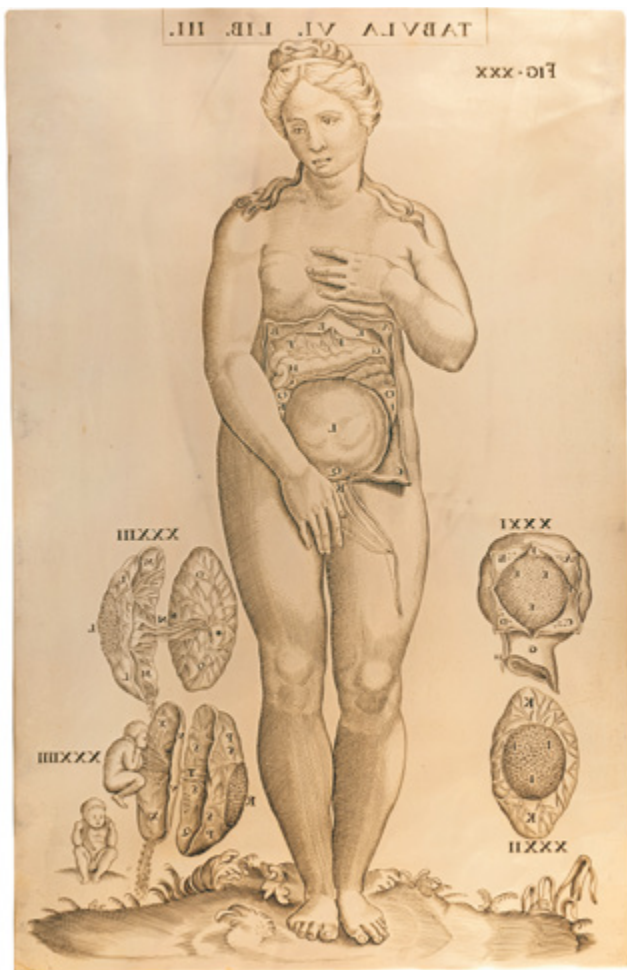


Fig. 41. Plancha de cobre para la impresión de Juan Valverde de Amusco, *Vivæ imagines partium corporis humani*. Amberes: Ex officina Christophori Plantini, 1566. Museum Plantin-Moretus, Amberes - UNESCO, World Heritage. MPM.KP.0254.C.



Fig. 42. Juan Valverde de Amusco, *Vivæ imagines partium corporis humani*. Amberes: Ex officina Christophori Plantini, 1566. BNE, R/34797(2) (Libro III, tabla V [VI], p. 99).





Fig. 43. Juan Valverde de Amusco, *La anatomia del corpo umano*, composta da M. Giovanni Valverde. Venecia: Stamperia de Giunti, 1586. BNE, R/40596 (frontispicio).



Fig. 44. Figuras de músculos. Juan Valverde de Amusco, *La anatomia del corpo umano*, composta da M. Giovanni Valverde. Venecia: Stamperia de Giunti, 1586. BNE, R/40596 (figura II).

M. Giovanni Valverde. *Nuovamente ristampata*, impresa en Venecia por la casa de los Giunti. Esta edición destaca por incluir varias novedades de orden visual. En primer lugar, el tratado cuenta con un nuevo frontispicio, en el que el detalle más llamativo es el motivo de la piel retorcida que sobrevuela el escudo con el título del libro; una probable alusión a la historia del suplicio de Marsias, si no al famoso desollado de la primera edición [fig. 43]. En segundo lugar, esta edición incluye un retrato de Valverde de Amusco, grabado por Beatrizet, la única imagen de nuestro autor de la que tenemos constancia [fig. 1]; esta plancha fue reutilizada en ediciones posteriores. Finalmente, el libro cuenta con cuatro nuevas tablas anatómicas, dedicadas a ilustrar los músculos del cuerpo [fig. 44].

Tres años después, en 1589, la casa de los Giunti publicó una traducción al latín del libro de Valverde, *Anatome corporis humani*, que en 1607 vio una segunda edición, aunque en esta última las imágenes anatómicas están invertidas, lo que indica que se emplearon nuevas planchas. Y en 1606 y 1608, la misma casa editorial sacó a la luz dos ediciones en italiano, la segunda también con las imágenes invertidas, pues se emplearon las planchas de la edición latina de 1607.

Podríamos seguir enumerando otras ediciones posteriores del libro de Valverde o mencionar ejemplos de otras publicaciones en las que se hizo uso de sus contenidos, en especial de las imágenes. Pero creemos que estas referencias son suficientes para dar cuenta del enorme interés que suscitó la *Historia de la composición del cuerpo humano* no solo como contribución a la medicina de la época, sino también como fenómeno editorial.

## ARTISTAS Y ANATOMÍA

Poco tiempo después de llegar a Florencia, Leon Battista Alberti (1404-1472) escribió uno de los libros más influyentes de la historia de la pintura europea, *De Pictura* (ca. 1435). Se trata de la primera sistematización teórica de la revolución artística que se produjo en la ciudad toscana gracias a la generación de Brunelleschi, Donatello y Masaccio. En él, Alberti trataba de dignificar la pintura proclamando su carácter liberal y, para ello, decidió aplicarle la sanción de la Antigüedad, propia del gusto de la época. Al no conocerse en ese momento pinturas romanas o griegas, se apoyó en la retórica grecolatina que, como buen humanista, constituía gran parte de su bagaje cultural. Es decir, aplicó a la pintura unas características literarias que la acompañaron durante los siglos siguientes.

Para ser considerada noble, la pintura debía ser legible y ordenada. Además, debía tratar los temas más elevados, es decir, la Historia, lo que incluía, naturalmente, la Historia Sagrada. El personaje protagonista, casi único de la pintura, debía ser, así, la figura humana, y a su conocimiento y exacta reproducción había de consagrar el artista sus mayores esfuerzos. Para su verdadera plasmación en el nuevo espacio tridimensional que proponía la perspectiva matemática, Alberti recomendaba el estudio de los



Fig. 45. Alberto Durero, *Adán y Eva*, ca. 1504. BNE, INVENT/29773.

músculos y los huesos para reproducir convenientemente el desnudo que, después, cubrirían o no los vestidos. Su contemporáneo, Lorenzo Ghiberti, también advertía en sus *Commentarii* (1447-1455) que el artista debía tener conocimientos de medicina y saber la ubicación de los huesos, los músculos y los tendones. La revolución artística del Renacimiento otorgaba al ser humano la medida de todas las cosas y, por ello, su anatomía tenía que ser conocida y estudiada en profundidad.

Tras el libro de Alberti, en el arte occidental nadie tuvo ninguna duda de que la pintura de Historia y la figura humana eran los protagonistas indiscutibles de las artes. Incluso si Leonardo da Vinci ofreció una concepción de la pintura radicalmente diferente. Donde Alberti había colocado a la Historia, Leonardo ubicó a la Naturaleza. Pero es elocuente que los tratados artísticos de ambos se editaran unidos posteriormente y fueran uno de los textos académicos de más peso hasta bien avanzado el siglo XIX.

Leonardo se definió como «hijo de la experiencia»: nada debía darse por aceptado sin la certificación del juicio de los sentidos. La pintura debía ser un espejo de la naturaleza y al pintor le correspondía conocerla en profundidad. En lo que sí coincidió con Alberti fue en la necesidad de estudiar al ser humano en profundidad, puesto que Leonardo lo consideraba la creación más perfecta de la naturaleza. Sus estudios anatómicos, realizados a través de disecciones de cadáveres, unen como no volvería a lograrse pericia artística y conocimiento científico. Desde al menos 1489, Leonardo pensaba en un libro sobre la anatomía humana. Era el comienzo de lo que sería su gran proyecto de elaborar una ciencia general para los pintores, pues consideró que, en las artes, la teoría siempre debía ir por delante de la práctica. Fue, indudablemente, el primer artista en lograr un conocimiento sistemático de la ciencia médica y produjo algunas de las más sofisticadas representaciones anatómicas de su tiempo. Especialmente significativos fueron sus dibujos del periodo 1509-1511, cuando estaba realizando disecciones

junto al médico Marcantonio della Torre (1481-1511), con quien quizá proyectase publicar un libro en el que mostrar sus dibujos anatómicos a través de la estampa.

Cuando el cardenal Aragón le visitó en la corte del rey Francisco I de Francia, en 1517, le describió así: «Este gentil caballero tiene muchos escritos de anatomía que ha ilustrado con numerosos dibujos de las partes del cuerpo, tales como los músculos, las venas o las marañas intestinales, y es esta una forma de comprender el cuerpo de los hombres y las mujeres que hasta ahora nadie había intentado». Entonces, Leonardo, ya anciano, buscaba poner algún orden entre sus escritos y dibujos, junto a su fiel ayudante Giovanni Francesco Melzi (1491-1570), con quien parece que ideaba obras independientes sobre la Anatomía, la Perspectiva y un Libro de Pintura que sería el único que se publicaría finalmente, bastantes años después, como recopilación del propio Melzi y en forma de tratado artístico. En él, Leonardo escribiría sobre la necesidad que tenía el pintor de aprender anatomía, pero también quiso advertirle de la importancia de las diferentes pasiones fisionómicas que motivan las acciones, pues eran tan trascendentes como el conocimiento del engranaje interno del cuerpo humano, ya que, de otro modo, los desnudos serían una exhibición de músculos rígidos, que más parecerían un manojo de rábanos o un saco de nueces.

Miguel Ángel Buonarroti fue otro artista que destacó por la profundidad de sus estudios anatómicos y por haber realizado disecciones desde muy joven. Hacia 1492, el prior del convento agustino del Santo Spirito de Florencia ya le proporcionaba cadáveres para que lograse un conocimiento completo del funcionamiento del cuerpo humano. Cuando era anciano, el artista había confesado a su biógrafo, Ascanio Condivi (1525-1574), que la realización de tantas disecciones le había producido un padecimiento del estómago. Condivi indicaba que Miguel Ángel «más de una vez ha tenido la idea, en servicio de aquellos que se ocupan de la escultura y la pintura, de hacer una obra que trate de todos los movimientos

del cuerpo humano y de los huesos, con una inteligente teórica practicada por él durante muchos años», y que había adquirido por su cercana relación con el citado médico Realdo Colombo, maestro de Valverde de Amusco. Buonarroti también realizó disecciones con Condivi, a quien supuestamente confirió la tarea de reunir sus dibujos anatómicos para publicar el citado tratado, que nunca vio la luz. El constante estudio de la figura humana y sus diferentes variantes fue el tema en el que Miguel Ángel más destacó y que mejor quedó plasmado en el fresco del *Juicio Final* de la Capilla Sixtina, una de las obras que más impacto provocó en los ambientes artísticos del siglo, como muestra la gran cantidad de dibujos y estampas que reprodujeron la pintura desde el desvelamiento del fresco en 1541 [figs. 22-26].

La fundación de la Accademia del Disegno de Florencia, que tuvo lugar en enero de 1563, nombró a Miguel Ángel príncipe de la misma, pues buscaba seguir el método desarrollado por este, cuya celebrada *maniera* descansaba en un profundo conocimiento de la anatomía. La nueva institución docente aunaba la práctica del *disegno* del vivo, con postulados intelectuales y científicos, y hacía suya la frase miguelangelesca por la que se pintaba más con el cerebro que con la mano. El estudio de la figura humana se convirtió en el objetivo principal del aprendizaje académico y, para el conocimiento científico de la anatomía, se institucionalizó la realización de disecciones humanas en el hospital del Santo Spirito, que tenían lugar durante los meses de invierno. De ahí que en estampas que retratan academias ideales de la época, como la representada por Pier Francesco Alberti (1600-1630), a los jóvenes que aparecen aprendiendo matemáticas, a dibujar o modelar, también se les sumen los que asisten a una disección de cadáveres [fig. 47]. Giorgio Vasari había indicado que a través de la disección podía el artista ver cómo funcionaban las distintas partes de la carne, y cómo cambiando el punto de vista resultaban distintos pliegues y ondulaciones, imposibles de comprender de otra forma.



Los artistas contemporáneos no solo se lanzaron a realizar dibujos de las disecciones que contemplaban, sino que buscaron contrastar sus noticias con las de los propios tratados médicos. Así, en *Il Primo libro de' ragionamenti delle regole del disegno*, del que solo se conservan fragmentos, del pintor Alessandro Allori, se pueden encontrar numerosas citas de los libros de Vesalio y Valverde. Igualmente, el escultor francés conocido en Italia como Pietro Francavilla (ca. 1553-1616), redactó otro tratado perdido sobre anatomía, que se basaba en reelaboraciones de la *Fabrica* de Vesalio. Estos intereses y métodos de estudio se expandieron por Europa, por lo que Karel van Mander (1548-1606) relató igualmente las disecciones llevadas



Fig. 47. Pier Francesco Alberti, *Accademia de' Pittori*, 1600-1630. BNE, INVENT/6647.

a cabo por artistas nórdicos, a veces legendarias, como la del pintor flamenco Aert Mijtnens (ca. 1541-1602), quien llegó a robar cuerpos del patíbulo para poderlos estudiar en disecciones privadas.

Uno de los artistas que más de cerca siguió la estética miguel-angelesca fue el jienense Gaspar Becerra, de quien se conservan varios dibujos del *Juicio Final* de Buonarroti [fig. 24]. y pudo colaborar en los grabados de Nicolas Beatrizet sobre el mismo tema [fig. 26]. Estas estampas u otras similares, donde se representaba el *Juicio Final* de Miguel Ángel, eran comunes en los obradores de los artistas españoles. En Madrid, las tenían artistas como Domingo Guerra Coronel, Francisco de Burgos Mantilla o Vicente Carducho, entre otros. Además, en la tratadística artística española del siglo XVII, se asumió que los nuevos grabados incorporados a la *Historia* de Valverde procedían de diseños de Becerra. Con estos precedentes, su fama en España fue extraordinaria y, a través de dibujos, estampas y las piezas anatómicas que se le atribuyeron, se valoró su gran solvencia como anatomista. Así, el tratadista Francisco Pacheco indicó en su *Arte de la Pintura* (1649) que los desnudos del *Juicio* que pintó en Roma eran los más ciertos músculos y la más segura anatomía [fig. 24].

En la Academia florentina también se intensificó la construcción de *écorchés* o figuras anatómicas, con las que los futuros pintores pudieran estudiar la composición del cuerpo humano. En el grabado *La Academia de Bellas Artes*, de Cornelis Cort, se puede encontrar una mesa inscrita con el nombre de 'ANATOMIA', donde un cirujano realiza la disección de un cadáver o señala una parte de una figura anatómica, que se sostiene colgada del techo por unas sogas, tal y como se colocaban estas figuras para el aprendizaje de los artistas [fig. 46]. Se aprecia que varios jóvenes la dibujan a su alrededor, junto a un esqueleto que cuelga a su lado y que sirve igualmente de modelo. Estas figuras, normalmente de un tamaño bastante menor al natural, estaban desprovistas de piel y mostraban, por lo tanto, sus músculos y venas. En general, estaban realizadas en cera o yeso, pero algunas se fundieron en bronce. Gracias



Fig. 46. Cornelis Cort, *La Academia de las Bellas Artes*, 1578. BNE. INVENT/38006.

a ellas, los alumnos podían practicar el dibujo y experimentar el conocimiento de la figura humana. Fueron varios los artistas que se especializaron en la realización de estas figuras, generalmente moldeadas alrededor de las academias, especialmente de la florentina. Además del citado Francavilla, que creó todo un set de figuras anatómicas para la Accademia del Disegno, fue también muy reconocido el toscano Ludovico Cigoli (1559-1613), quien, según su biógrafo Baldinucci, cayó enfermo mientras estudiaba y dibujaba cadáveres, por el avanzado estado de putrefacción de algunos cuerpos. Cigoli inició una gran relación con el médico francés Théodore Turquet de Mayerne, quien llevaba a cabo demostraciones de anatomía en el hospital de Santa Maria Nuova de Florencia. Así creó lo que Baldinucci denominó «la bella anatomía», pues la consideraba la figura anatómica más bella de Europa, y continuó sirviendo a los estudiantes hasta la segunda mitad del siglo XVII. Copiada extensamente, su fama logró que se llegaran a realizar modelos de bronce.

Estas figuras anatómicas eran conocidas por los pintores españoles. Tanto Vicente Carducho como Francisco Pacheco o Jusepe Martínez citaron las realizadas por Prospero Antichi, conocido como el Bresciano. Se trataba de un escultor que trabajó en Roma a partir del pontificado del papa Gregorio XIII, y que falleció allí en 1599. El pintor sevillano Juan de Uceda (1570-1631) llegó a legar una figura de bronce de Antichi. También se hace mención en varias fuentes de figuras anatómicas de Giambologna (1529-1608), aunque, en este caso, seguramente harían referencia a las realizadas por el citado Pietro Francavilla, quien trabajaba en su círculo. Por su parte, el maestro de Velázquez, Francisco Pacheco, poseía una «anatomía de plomo» en su obrador, es decir una figura anatómica de ese material.

Los artistas españoles también tenían piezas de figuras anatómicas en sus talleres, tales como brazos, piernas y cabezas, las más preciadas atribuidas a Gaspar Becerra, «que hizo tan gran demostración de lo que sabía de músculos», escribiría Pacheco. Antonio

Palomino explicó que conservaba la figura anatómica en barro de una pierna izquierda, obra de Becerra —«original suya»— que mostraba a los cirujanos para que con ella reconocieran la organización de sus músculos, tendones y nervios y les sirviese para curar enfermedades o realizar operaciones. También se conserva, en el Museo de la Universidad de Salamanca, el maniquí anatómico realizado en 1571 por el escultor Mateo de Vangorla, miembro del taller de Juan de Juni, que se utilizaba para la práctica de vendajes en la cátedra de Cirugía del profesor Andrés de Salazar de aquella universidad.

El movimiento vesaliano que defendía las disecciones de cadáveres humanos como fundamento de los saberes anatómicos y de su enseñanza se asentó muy pronto en España. Especialmente a través de la Universidad de Valencia, de donde procedían dos de los discípulos de Andrea Vesalio, Pedro Jimeno y Luis Collado. Estos llevaron el nuevo método de estudio de la anatomía a las universidades de Salamanca y Alcalá. La cátedra de Anatomía de Salamanca se creó en 1551 y la ocupó Cosme de Medina, discípulo de Collado. A través de los estatutos de esta universidad, se puede comprobar la exigente reglamentación que obligaba al catedrático a realizar numerosas disecciones de cadáveres, la mayoría de las cuales tenían lugar en el anfiteatro anatómico de la universidad, que fue uno de los más tempranos construidos fuera de Italia y el primero de carácter estable.

Testigo de vista de ese anfiteatro anatómico fue Juan de Arfe y Villafañe (1535-1600), uno de los grandes orfebres españoles del siglo XVI, o escultor y arquitecto de plata y oro, como gustaba denominarse. Fue autor de las grandes custodias de las catedrales de Ávila y Sevilla, entre otras obras de gran prestigio en su época. Sin duda, es uno de los artistas de nuestro país que mejor representa el espíritu renacentista, por unir a su extremada capacidad técnica la pasión por el trabajo intelectual y la curiosidad por el mundo científico. Tanto en la Corte como en Sevilla, fue amigo de escritores y hombres

de ciencia. A todo ello unió la adopción de los ideales de fama, reconocimiento y autopromoción personal propios de la época, y con ese objetivo redactó textos sobre sus propias obras, a la manera de los grandes arquitectos de la Grecia antigua. La visita a la cátedra de Anatomía de la Universidad de Salamanca es reseñada por Arfe en la *Varia Commesuracion para la esculptura, y architectura*, un tratado que redactó y publicó en Sevilla (1585-1587), uno de cuyos libros dedicó al estudio de la anatomía y la proporción para los artistas [figs. 52-53]. De hecho, puede ser considerado el primer tratado de anatomía artística publicado en Europa.

En la *Varia*, Arfe propuso un volumen en el que los artistas pudiesen encontrar los conocimientos elementales según la nueva poética renacentista: una base matemática asentada en la geometría euclidiana con la que se pudiese construir la pirámide de perspectiva y los órdenes arquitectónicos codificados en Italia. Además, se estudiaba igualmente la configuración de la figura humana, uniendo los saberes de la simetría y la anatomía. Y todo ello, Arfe lo desarrollaba con el lenguaje que estaba revolucionando los libros científicos y técnicos

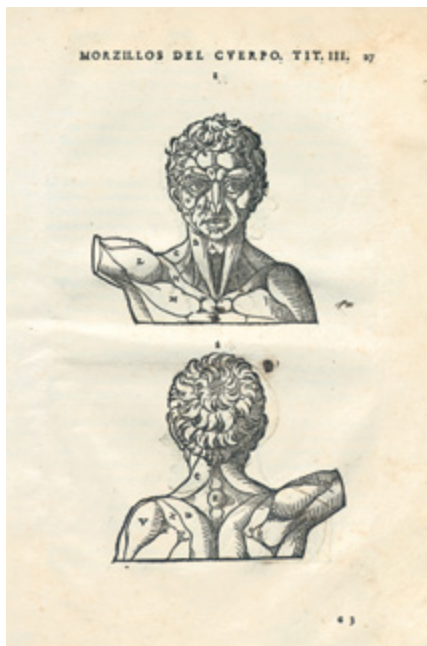


Fig. 52. Juan de Arfe y Villafañe, *De Varia Commesuracion para la esculptura, y architectura*, 1585-1587. BNE, ER/838 (Libro II, fol. 27r).



Fig. 53. Juan de Arfe y Villafañe, *De Varia Commesuration para la escultura, y arquitectura*, 1585-1587. BNE, ER/838 (Libro II, fol. 24v).

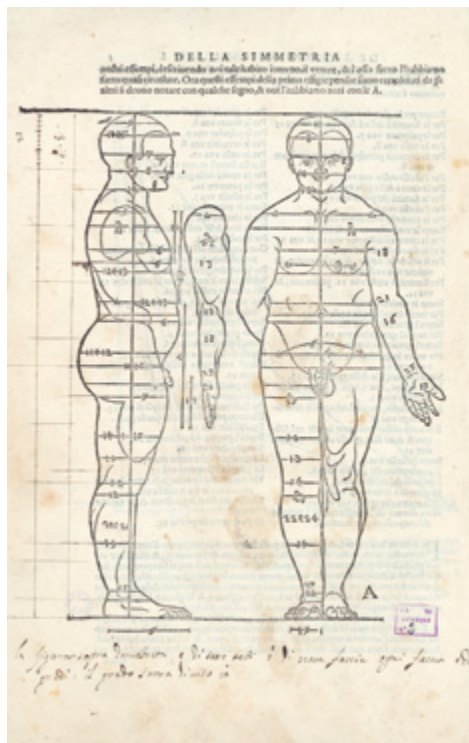


Fig. 51. Alberto Durero, *Della simmetria dei corpi humani*, 1594. BNE, ER/1005 (fol. 3v).

de la Europa del siglo XVI, es decir, gracias a un despliegue visual que hacía que incluso artífices iletrados pudieran entenderlo y crear obras en el paradigma artístico que los nuevos tiempos proponían. La *Varia*, en definitiva, resumía los tratados de Euclides (Geometría), Serlio y Vignola (Arquitectura), Durero (Simetría) [fig. 51]. y Vesalio y Valverde (Anatomía). La obra fue un auténtico *bestseller* y sus ediciones se multiplicaron hasta el siglo XIX, lo que demuestra su utilidad.

El espíritu pionero de Arfe, poco habitual en España, se desprende de su decisión de seguir las disecciones del doctor Cosme



de Medina en Salamanca, que, en todo caso, le parecieron poco adecuadas para el trabajo artístico, por lo que decidió adaptar las estampas de los tratados médicos para que pudieran ser usadas por los artistas a través de la *Varia*. En España, esa fue la tónica habitual y se dieron pocos casos de artistas que vieran por sí mismos disecciones de cadáveres —Jusepe Martínez citó el poco probable caso de Joan de Joanes— o que colaboraran con científicos. Podemos citar al médico Francisco Hernández (ca. 1515-1587), emprendedor de importantes empresas científicas y literarias, quien, por ejemplo, se convirtió en el primer traductor al castellano de la *Historia Natural* de Plinio el Viejo. En este texto nos habla de las disecciones de cadáveres con las que se formó en el hospital del monasterio de Guadalupe y, «por causas de experiencia», de la vivisección de los «nervios reversivos» de un perro, que llevó a cabo en Toledo, junto al arquitecto y escultor Nicolás de Vergara el Mozo (1540-1606). Asimismo, Hernández realizó disecciones en México, en el marco de su expedición naturalista a Nueva España entre 1570 y 1577. También tenemos el caso del artista neerlandés Jacob van der Gracht (1593-1652), quien encontró trabajo en Sevilla al servicio de Fernando Enríquez Afán de Ribera (1583-1637), III duque de Alcalá, al que acompañó a Nápoles durante su virreinato, y que publicaría su importante *Anatomie* para artistas en 1634, tras la lectura de la edición holandesa de la *Historia* de Valverde. Más extraordinario es el excelente trabajo de Crisóstomo Martínez (ca. 1638-ca. 1694) y su *Atlas anatómico*, para el que grabó dieciocho planchas en colaboración con el claustro médico de la Universidad de Valencia [fig. 60]. Igualmente, son destacables las colaboraciones del más tardío Matías de Irala (1680-1753), con varias publicaciones médicas, especialmente en la *Anatomía completa del hombre* (1728) de Martín Martínez, donde publicó su célebre *Amphiteatrum Matritense* [fig. 61].

Aunque los pintores españoles fueron incrementando los presupuestos intelectuales que consideraron necesarios para desempeñar



Fig. 6o. Crisóstomo Martínez, *Esqueletos y huesos*, 1680-1694. BNE, INVENT/8o48o.



Fig. 61. Martín Martínez y Matías de Irala. Portada de la *Anatomia completa del hombre*, 1728. BNE, 3/43913.

el arte de la pintura, fueron más tradicionales que sus colegas italianos en cuanto al estudio de la anatomía, y normalmente la llevaron a cabo a través de las estampas o del dibujo del natural de modelos vivos [fig. 58]. que podían adaptar a sus composiciones futuras [fig. 59]. Los tratadistas artísticos españoles, aunque nombraron la importancia de los libros médicos para el aprendizaje de la anatomía, siempre rehusaron una excesiva cercanía y distinguieron claramente sus objetivos del de cirujanos y doctores. Los intentos de formar academias en España, en su mayor parte, se quedaron en círculos en los que un grupo de artistas de determinada ciudad se reunía, generalmente por las noches, para practicar el dibujo alrededor de un modelo masculino «de buenas carnes». Por lo tanto, se trataba de encuentros en los que primaba el carácter práctico, como los celebrados en la Academia de Sevilla, fundada por los artistas de la ciudad en enero de 1660 y que contó con la presidencia de Bartolomé Esteban Murillo y Francisco de Herrera el Mozo en los primeros estatutos fundacionales.

La única academia en la que se menciona el interés por integrar el desarrollo práctico del oficio con los elementos teóricos y científicos de la pintura fue la que se quiso crear en Madrid. Tenemos noticias de una primera fundación madrileña en el convento de Nuestra Señora de la Victoria, junto a la Puerta del Sol, en 1603. La iniciativa debió de partir del círculo de artistas cortesanos que habían trabajado alrededor del Monasterio de El Escorial, muchos de ellos italianos, que traían el nuevo modo de entender la profesión artística en el país transalpino, donde estaba más aceptada su consideración como arte liberal y su carácter elevado e intelectual. La Biblioteca Nacional de España guarda un documento extraordinario de este proceso académico surgido en nuestro país. Se trata del *Memorial* que los pintores presentaron al rey Felipe III y que se ha datado alrededor de 1619, en el que por primera vez se proclamaba el carácter científico del arte de la pintura y la necesidad de unos conocimientos teóricos que se unieran a los propiamente



Fig. 58. José García Hidalgo, *Academia de dibujo*, ca. 1693. BNE, INVENT/12812.





Fig. 59. Juan Conchillos y Falcó, Estudio para crucifixión, 1694. BNE, DIB/18/1/1264.

Este memorial se dio al R<sup>o</sup> D<sup>o</sup> Felipe 3<sup>o</sup> 23232

Señor.



OS Pintores desta Corte dicen, que quan  
necellaria e importante sea la facultad y  
arte de la pintura, para la noticia, reserén  
cia, y alabanza de Dios, y de sus Santos,  
para los heroicos y divinos milageos he  
chos para nuestro bien, exemplo, y edifica  
cion para todas las historias divinas y humanas, que her  
moscan y adornan las republicas, y para la autoridad y co  
servacion dellas: está prouado bastantemente por muchos  
dichos de Santos, de Concilios, de Filósofos, de Poetas, e  
Historiadores, y en nuestros tiempos del ilustrísimo Car  
denal Paleoto en vn libro intitulado Reformation de las  
Imágenes. Nuestra madre la Iglesia por este medio, como  
por lenguaje comun y claro, y como por libro abierto se  
declara y da a entender mas claramente, en especial a mu  
geres y gente idiota que no saben, ni pueden leer. San  
Juan Damasceno dice, que el Espíritu santo se corrio la fla  
queza humana con el milagroso medio de la pintura, que  
el hombre en vn instante nos muestra y haze capaces de lo que por  
lectura era fuerza gastar mucho tiempo, y ojear muchos li  
bros, siendo en ellos dicho con multitud de palabras, con  
mucha erudition y Teología para declararle, y muy pos  
sible, despues de todo quedar menos entendido de mucha  
gente. San Basilio lo da bien a entender en estas palabras.  
Muevenme a contemplar en las Iglesias las flores de la pin  
tura, pues considero la fortaleza del martir, y me admiro  
de los premios de las coronas, y emulando de envidia, me  
abrasso y enciendo en viuas lamas de fuego, y prostrado y  
humilde vengo a adorar a Dios por el Martir, y alcanço la  
salud que deseo. Aludiendo a esto dize el Venerable Bede.  
El aspecto de las imágenes suele mouer mucho a compun  
cion a los que las miran, y a los ignorantes y rudos dan  
vna vna historia de Iesu Christo nuestro bien: y así es,  
porque quien con mas viveza y afecto imprime en nue  
stros coraçones la grauedad amable, la hermosura divina,  
y ma-



Juan Pa  
ma 157.

S. Basilio  
4<sup>ta</sup> m. 11.

Beda d. 7<sup>o</sup>  
p. 1. 1. 1. 1.  
e. y. 1. 1. 1.

Fig. 55. Memorial que se dio al Reino por los pintores, ca. 1619. BNE, Mss/2350.

prácticos [fig. 55]. Así se definía un programa de estudios perfectamente organizado, con una serie de materias y exámenes para que los artistas se convirtieran en verdaderos maestros del arte de la pintura. Se trataba de crear una academia donde se estudiase, ordenadamente, Matemáticas, Anatomía, Simetría, Arquitectura y otras artes y ciencias «que componen al perfecto pintor», y que debía incluir saberes librescos. Un programa que se asemeja al que se desarrollaba en la academia florentina y que ha sido atribuido a Vicente Carducho, por afinidad con lo avanzado en sus *Diálogos de la pintura* (1633). En ese programa académico se desarrollaba, como decíamos, el estudio de la Anatomía, y se indicaba que los días de fiesta no se debía dibujar del modelo vivo, sino que se debía acudir a las estampas de los tratados de Vesalio y Valverde para practicar en ellas el dibujo anatómico. Una vez realizados los cursos, para obtener el título, entre los ejercicios con los que satisfacer a los profesores, el artista debía dibujar y explicar al menos una anatomía y delinear figuras de hombres, mujeres y niños.

Como dijimos, en los tratados artísticos españoles de la época, a la hora de mencionar los estudios de anatomía que debían afrontar los pintores, se suelen citar la *Fabrica* de Vesalio y la *Historia* de Valverde como modelos. En esta última se señalaban las estampas atribuidas a Becerra, lo que convertía a la *Historia de la composición del cuerpo humano* en el volumen preferido por los artistas. Además, era un libro de dimensiones más pequeñas —al ser editado en folio— y, por lo tanto, más manejable y económico. Su lenguaje era menos académico y estaba escrito en castellano, por más que su mayor interés estuviese en sus imágenes. Los artistas poseían en sus obradores carpetas con un buen acopio de estampas, en las que no faltaban las de tema anatómico. Pero algunos de ellos también poseyeron cumplidas bibliotecas en cuyos inventarios aparecen también los tratados médicos. Por solo citar algunos ejemplos cortesanos, tanto el *Vesalio* como el *Valverde* se encontraban en la de Diego Velázquez y también en la de Pompeo Leoni,



donde se custodiaban entonces, 1609, gran parte de los dibujos anatómicos de Leonardo da Vinci, que ahora se encuentran en el denominado Códice Windsor. Mientras, la *Historia* de Valverde, más accesible y con más ediciones publicadas, como dijimos, también la poseían los arquitectos Juan de Herrera y Francisco de Mora, y el pintor Vicente Carducho. En la biblioteca de la torre dorada del Alcázar de Madrid, en tiempos de Felipe IV, también se conservaba una de las ediciones italianas del tratado de Valverde, la publicada en Venecia en 1586 [fig. 43].

Naturalmente, los artistas podían tener acceso a estos libros en otras muchas bibliotecas, por ejemplo, en las nobiliarias o las de las distintas órdenes religiosas. El de Vesalio se encontraba en la selecta biblioteca del monasterio de San Martín de Madrid, perteneciente a la orden benedictina. Allí se alojó en varias ocasiones uno de los artistas que más desarrolló la influencia de estos tratados médicos en España. Se llamaba fray Juan Andrés Ricci de Guevara (1600-1680) y fue pintor, monje benedictino y estudiante de teología en la Universidad de Salamanca. Hijo de un pintor italiano que vino a España a trabajar en El Escorial, participó del movimiento académico de principios del siglo XVII y en su madurez realizó un tratado teórico titulado *La Pintura Sabia* entre 1660 y 1662 [fig. 56]. En esta obra, fray Juan unió sus habilidades como pintor a sus años de estudio en los colegios benedictinos y la universidad. Creó un tratado que se ha conservado manuscrito y con el que pretendía ofrecer una formación completa a los artistas, que incluía el estudio de la geometría, la arquitectura y los órdenes arquitectónicos y, por supuesto, la simetría y la anatomía humanas. Todo ello explicado de forma visual a través de extraordinarios dibujos realizados a pluma. En la parte anatómica, Ricci utilizó con asiduidad la *Fábrica* y la *Historia* en su intento de indagar la representación anatómica, reinterpretando personalmente los estudios de osteología y miología y creando diseños de una gran singularidad. Además, una vez estudiado y visualizado el funcionamiento del





Fig. 57. Órganos de generación femeninos. Fray Juan Ricci de Guevara, *La Pintura Sabia*, 1660-1662. Museo Lázaro Galdiano. Madrid, n.º inventario 15649 (fol. 82r).

interior de los cuerpos, según los tratados médicos, ofrecía ejemplos de desnudos tanto masculinos como femeninos [fig. 57]. Esto último es especialmente singular ya que en las academias que tuvieron lugar en España siempre se optó por modelos masculinos y no se contó con mujeres. Son bastante conocidas las palabras de Francisco Pacheco, advirtiéndole de la inconveniencia de dibujar a mujeres desnudas y de que, si se necesitaba utilizar este motivo, se utilizaran estampas. De esta manera, a lo largo de las páginas dedicadas a la anatomía en *La Pintura Sabia* se realiza un detenido recorrido para dotar al futuro artista de un aprendizaje completo, mostrando el interior de los cuerpos y su funcionamiento, hasta su aplicación final en las figuras vivas.

Otra de las vías que se recomendaba a los artistas para el estudio de la anatomía era el dibujo de las esculturas de la Antigüedad. Se consideraba que los artistas griegos y romanos ya habían llevado a cabo un cuidadoso estudio de la anatomía de las diferentes figuras que representaban y que, como modelos de la admirada cultura grecolatina, constituían un ejemplo inigualable para los profesores [fig. 54]. Naturalmente, no eran tantos los profesores que podían tener acceso directo a las piezas del arte romano y que formaban colecciones escogidas. Lo más habitual era que los artistas



Fig. 54. Francisco Pacheco, *Torso*, 1595. BNE, DIB/13/1/65/1.



Fig. 48. Agostino Musi, *Academia de Baccio Bandinelli*, 1531-1562. BNE, INVENT/44609.

tuvieran acceso a copias de esculturas famosas, en ocasiones yesos de tamaño reducido que permitían a los pintores copiar directamente de un objeto en tres dimensiones, un ejercicio básico en su formación de dibujantes. Así por ejemplo se ve en la estampa de la Academia de Baccio Bandinelli, realizada por Agostino Musi [fig. 48]. También en España, los artistas poseían modelos de tamaño reducido de esculturas famosas. Por ejemplo, Carducho conservaba un buen número de modelos de esculturas clásicas, entre ellos dos ejemplares del famoso *Laocoonte* [fig. 25]. y otras



Fig. 49. François Perrier, Portada del *Segmenta nobilium signorum et statuarum*, 1638. BNE, ER/834.

«anatomías», además de un gran número de cabezas en diferentes posturas. En algunas ocasiones, se podía optar por el estudio de esculturas modernas que fueran consideradas como grandes modelos de anatomía. En Sevilla ocurría así con el *San Jerónimo* modelado por Pietro Torrigiano, en la actualidad en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, considerado un ejemplo sin igual de anatomía masculina.

Pero el modo más sencillo de acceder a ver y dibujar a las mejores estatuas de la Antigüedad seguía siendo con las estampas.





Fig. 50. Galo moribundo. François Perrier, *Segmenta nobilium signorum e statuarum*, 1638. BNE, ER/834 (estampa 91).

A través de la imprenta, las imágenes de la preciada Italia llegaban al resto de Europa o América. Uno de los repertorios más conocidos de esculturas antiguas y muy utilizado por los artistas fue el *Segmenta nobilium* de François Perrier (1638), donde los artífices podían encontrar las piezas más admiradas [fig. 49]. En ocasiones, incluso la copia de estas estampas podía confundirse con un dibujo realizado al vivo en una de las tantas academias que se formaron por toda Europa. Por ejemplo, el famoso *Galo moribundo* de los Museos Capitolinos no dejaba de ser un joven desnudo como los modelos «de buenos músculos» que se mostraban en dichas escuelas [fig. 50]. El ejemplo de las esculturas de la Antigüedad como modelo anatómico llegó al extremo del libro de Bernardino Genga, titulado *Anatomia per uso et intelligenza del disegno ricercata non solo su gl'osi, e muscoli del corpo humano, ma dimostrata ancora su*

*le statue antiche più insigni di Roma* (1691). Como su título indica, en sus estampas se explicaba la anatomía a través de las estatuas más conocidas de la Antigüedad, como verdaderos écorchés del *Hércules Farnesio*, el *Laocoonte* o el *Gladiador Borghese*.

Tradicionalmente, se ha considerado que el *Museo Pictórico y escala óptica*, el tratado que Antonio Palomino publicó en dos volúmenes entre 1715 y 1724, constituye un magnífico resumen del arte y el pensamiento artístico de la Edad Moderna en España [fig. 62]. En él, como era habitual, se analiza la figura humana a partir de la Anatomía y la Simetría, y se propone la *Historia* de Valverde como el libro de referencia para que los artistas pudieran hacer suyos estos conocimientos, que el autor cita, incluso añadiendo alguna estampa relacionada [fig. 63]. Si bien, como otros teóricos del Siglo de Oro, indicó que los artistas debían hacer suyos los saberes de los médicos para interiorizarlos y utilizarlos en su arte —muy diferente al oficio de los cirujanos—, y corregirlos a través del estudio del natural y la contemplación de las estatuas antiguas. Palomino también recogía la extraordinaria fama de Gaspar Becerra como excelente anatomista y, seguramente, esta influyó para que le atribuyese el conocido *Esqueleto* o figura de *La muerte* de tamaño natural que en la actualidad se conserva en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Sobre ella, Palomino escribió que «aún tocándola se duda de si es natural».

Esta escultura, procedente del convento de San Francisco de Zamora, donde se situaba en la capilla del deán Diego Vázquez de Cepeda, fue realizada, en realidad, por el escultor flamenco Gil de Ronza hacia 1522. Tras las desamortizaciones decimonónicas, la pieza perteneció a Pedro González Martínez (1785-1850), quien fue, a la vez, director general de la Academia de la Purísima Concepción de Valladolid y primer director del entonces Museo Provincial de Bellas Artes, antecedente del actual Museo Nacional vallisoletano. Lo interesante es que, en su testamento, legó esta escultura a la academia y no al museo, adonde llegaría





Fig. 62. Portada del tomo II de Antonio Palomino y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1724. BNE, ER/1014.

Lam<sup>a</sup> 9.

- A. el casco, ó Calavera.
- B. Mandíbula, ó quixada.
- C. Claviculas, ó axillaz.
- D. hueso sternal.
- E. Costillas fímes.
- F. Costillas falsas.
- G. hueso Del Espinazo.
- H. hueso sacro.
- I. Canillas.
- K. Choquequetas.
- L. brachial.
- M. Caderas.
- N. hueso Del vello.
- O. Artijos.
- P. Navicular.



J. a Palom. fecit.

Fig. 63. Antonio Palomino y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1724. BNE, ER/1014 (Tomo II, lámina V).

mucho después. Quizá pensó que una figura como esta todavía podía ser mucho más útil como fuente de estudio anatómico para los futuros artistas que como obra escultórica en un museo. La anatomía seguía siendo, en un pasado reciente y tras siglos de práctica continuada, un saber básico y necesario para los pintores académicos.

# BIBLIOGRAFÍA

BOLAÑOS ATIENZA, MARÍA (dir.). *La invención del cuerpo. Desnudos, anatomía, pasiones*. Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 2018.

CARLINO, ANDREA. *La fabbrica del corpo. Libri e dissezione nel Rinascimento*. Turín: Einaudi, 1994.

— «Tre piste per l'Anatomia di Juan de Valverde: Logiche d'Edizione, Solidarietà Nazionali e Cultura Artistica a Roma nel Rinascimento», *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée* 114, n.º 2 (2002): 513-541.

GUERRA, FRANCISCO. «Juan de Valverde de Amusco». *Clio Medica* 2 (1967): 339-362.

HARCOURT, G. (1987). «Andreas Vesalius and the Anatomy of Antique Sculpture», *Representations* 17: 28-61.

KEMP, MARTIN, Y MARINA WALLACE. *Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now*. Londres: Hayward Gallery, 2000.

KLESTINEC, CYNTHIA. «Juan Valverde de (H)Amusco and Print Culture: the Editorial Apparatus in Vernacular Anatomy Texts», *Zeitsprünge: Forschungen zur Frühen Neuzeit* 9 (2005): 78-94.

KORNELL, MONIQUE. *Flesh and Bones. The Art of Anatomy*. Los Ángeles: Getty Publications, 2022.

KUSUKAWA, SACHIKO. *Picturing the Book of Nature. Image, Text and Argument in Sixteenth-Century Human Anatomy and Medical Botany*. Chicago: Chicago University Press, 2012.

LAURENZA, DOMENICO. *Art and Anatomy in Renaissance Italy: Images from a Scientific Revolution*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2012.

LÓPEZ PIÑERO, JOSÉ MARÍA. *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*. Barcelona: Labor Universitaria, 1979.

MANDRESSI, RAFAEL. *La mirada del anatomista. Disecciones e invención del cuerpo en Occidente*. México: Universidad Iberoamericana, 2012.

MEYER, A. W., Y SHELDON K. WIRT. «The Amuscan Illustrations», *Bulletin of the History of Medicine* 14, n.º 5 (1943): 667-687.

MONTY, EMILY. «Illustrating the Vernacular Body : Juan Valverde de Amusco and the Art of Embodied Anatomy», en Ruth S. Noyes (ed.), *Reassessing Epistemic Images in the Early Modern World*. Ámsterdam: Amsterdam University Press, 2023, 243-264.

OKHOLM SKAARUP, BJØRN. *Anatomy and Anatomists in Early Modern Spain*. Farnham: Ashgate, 2015.

PARK, KATHERINE. *Secrets of Women. Gender, Generation, and the Origins of Human Dissection*. Nueva York: Zone Books, 2006.

PIMENTEL, JUAN Y PACO PIMENTEL. «Nosce te ipsum. La Historia de la composición del cuerpo humano de Juan Valverde de Amusco». Serie documental *Tesoros y fantasmas de la ciencia española*, Temporada 1, Episodio 2. 2021.

REDÍN MICHAUS, GONZALO. *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*. Madrid: CSIC, 2007.

ROBERTS, K. B., Y J. D. W. TOMLINSON. *The Fabric of the Body. European Traditions of Anatomical Illustration*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

SAN JUAN, ROSE MARIE. *Violence and the Genesis of the Anatomical Image*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2023.

SAUNDERS, J. B. DE C. M., Y C. D. O'MALLEY. *The illustrations from the works of Andreas Vesalius of Brussels : with annotations and translations, a discussion of the plates and their background, authorship and influence, and a biographical sketch of Vesalius*. Nueva York: Dover Publications, 1950.

SAWDAY, JONATHAN. *The body emblazoned. Dissection and the human body in Renaissance culture*. Londres: Routledge, 1996.



Catalogación en publicación de la Biblioteca Nacional de España

---

**García López, David**

Arte y anatomía en el Renacimiento: Juan Valverde de Amusco y la historia de la composición del cuerpo humano / textos, David García López, José Ramón Marcaida López, Sergio Ramiro Ramírez. – Madrid : Biblioteca Nacional de España, 2024

116 páginas; ilustraciones (blanco y negro); 17 cm.

(Tesoros de la Biblioteca Nacional de España, 11)

Publicado con ocasión de la exposición homónima que se celebra en la Biblioteca Nacional de España del 28 de noviembre de 2024 al 1 de marzo de 2025

Bibliografía: páginas 114-116

NIPO: 191-24-022-5 (PDF). 191- 24-021-X (impreso).– ISBN: 978-84-92462-97-1

1. Valverde Hamusco, Juan (s. XVI), autor. 2. Anatomía artística. 3. Cuerpo humano-En el arte I. Valverde de Hamusco, Juan (s. XVI). II. Marcaida López, José Ramón, autor. III. Ramiro Ramírez, Sergio, autor. IV. Biblioteca Nacional de España, entidad responsable.

61 Valverde de Hamusco, Juan

7.041.2





