

de Lévis, que atribuye a Luis XVI un «exterior menos imponente<sup>120</sup>» que el de sus predecesores, encubre sin duda una realidad física pero también, y más aún, una realidad cultural.

Podemos decir que los panfletos acerca del cuerpo del rey tienen en los últimos decenios del siglo una fuerza que no habían tenido antes. Antoine de Baecque mostró muy bien su orientación claramente política y su calculada finalidad: la supuesta impotencia del monarca, los comentarios sobre su «imbecilidad», las alusiones al «rey-sueño» o al «cornudo real<sup>121</sup>» añaden a la desacralización del cuerpo un cuestionamiento frontal de las formas mismas del poder. Los revolucionarios explotarían como nunca la imaginaria sexual oponiendo el cuerpo impotente del rey al cuerpo fecundo y vigoroso de los ciudadanos, extremado ataque simbólico, desde luego, y una búsqueda nueva y confusa de formar un cuerpo: «Es la potencia de procrear la que cambia de constitución: la fecundidad borbónica se ha perdido, corrrupta y luego eliminada por los placeres infructuosos de la corte; he aquí sin embargo la potencia seminal del patriota, única capaz de hacer nacer un nuevo cuerpo, una nueva Constitución<sup>122</sup>». Nada menos que los lazos mantenidos entre la simbología del poder y la del cuerpo, y el abandono de toda referencia al cuerpo de uno solo.

La historia del cuerpo del rey es también la historia del Estado.

## 10

# La carne, la gracia, lo sublime

DANIEL ARASSE

Plantear una «historia del cuerpo» de los siglos XVI al XVIII a través de las imágenes del cuerpo que la historia del arte nos ha transmitido durante ese mismo periodo implica una cierta reflexión previa. La historia del cuerpo, tanto en sus diversas partes como en sus prácticas (sociales o políticas, públicas, privadas o íntimas), puede basarse y se basa ya en gran medida en otros documentos, sobre todo textuales, que no son las imágenes artísticas. Lejos, pues, de contentarnos con confirmar o matizar (ilustrar, en el sentido tradicional del término) lo que la historiografía textual del cuerpo elabora, las imágenes, con los discursos teóricos y críticos que las acompañan, deben aportar informaciones específicas y contribuir así a una historia del cuerpo que no descuida los documentos que constituyen en sí mismos los productos de la actividad artística. La historia del cuerpo a través de las imágenes que lo representan no debería oponerse a las demás formas de análisis histórico: ¿cómo podría hacerlo, si esas imágenes han sido producidas y utilizadas por los mismos actores cuya historia del cuerpo nos han permitido construir otros documentos? Pero, en tanto que representaciones figuradas, las imágenes comportan riesgos e implicaciones propios. Su manera de enunciarse, no verbal, sus diversas funciones (conmemoración, edificación, placer, etcétera), sus esferas de recepción (pública, privada, íntima) no tienen como resultado solamente testimonios reflejos de situaciones y de prácticas ya existentes: sirven también de modelos y de contramodelos, desempeñan el papel de *proposiciones* a las cuales pueden ser llamadas a conformarse las

prácticas; y autorizan proyecciones e implicaciones cuyo rastro no encontramos en los demás tipos de documentos. La historia de estas representaciones, desde el siglo XVI al XVIII, es la que vamos a intentar esbozar en las páginas que siguen, una historia en la que las imágenes artísticas se consideran como vectores de desafíos específicos, ya sean políticos, sociales o culturales, colectivos o individuales.

De hecho, esta historia no será lineal. Aunque esa opción no habría sido ilegítima. Si el periodo de que hablamos, de 1500 a 1800, es fruto de un recorte inevitablemente arbitrario con respecto a la continuidad de los procesos históricos —y cuyos márgenes nos veremos obligados, pues, a evocar—, no deja de tener una coherencia global desde el punto de vista de la historia de las artes. Del apogeo del Renacimiento en Italia a la llegada del neoclasicismo europeo, estos tres siglos marcan lo que puede llamarse la época clásica de la representación, entendiendo el término «clásico» en un sentido amplio pero preciso. De Rafael a David, pero también de Tiziano o Miguel Ángel a Goya o Füssli, la práctica de las artes se legitima por medio de un aparato teórico cuyas variaciones no pueden enmascarar una continuidad fundamental. De las tres «artes del dibujo» (arquitectura, pintura y escultura), es sin duda la pintura la que muestra más claramente esta continuidad, porque acerca de ella se escribe el mayor número de textos, críticos y teóricos, y porque, ya en 1435, el *De pictura* de Leon Battista Alberti elaboraba un programa teórico y práctico que siguió estando de actualidad en la enseñanza de las futuras academias y cuyo impacto sobre la imagen del cuerpo es fundamental. Fundada sobre una teoría de la imitación que distingue la copia que pretende la verdad de la representación y la imitación propiamente dicha que trasciende a esa verdad en belleza, la práctica clásica de la pintura supone igualmente una valorización jerárquica de la «nobleza» o «grandeza» de las obras en función de los temas que representan. (Esta jerarquía, estrictamente clasificada y fijada por André Félibien en 1676, que distingue seis tipos de temas, desde la pintura de objetos inanimados a la alegoría<sup>1</sup>, fue esbozada por Alberti cuando declaró, en dos ocasiones, que la «gran obra» del pintor no es pintar un coloso, sino una *historia*, es decir, una composición de figuras humanas que llevan a cabo una acción.) La práctica clásica está además atravesada por grandes opciones artísticas, la más determinante de las cuales en lo que se refiere a la imagen del cuerpo es evidentemente la que articula y a veces opone al dibujo y al color como fundamento tanto de la verdad como del efecto de la representación: la alternativa ini-

ciada en el siglo XVI en Italia a través del contraste entre las concepciones florentina y veneciana (y condensada en la oposición Miguel Ángel/Tiziano), cristaliza a finales del siglo XVIII cuando el neoclasicismo, en particular el davidiano, reafirma la primacía del dibujo sobre las seducciones del color. La historia de la pintura clásica se ve finalmente ritmada por la confrontación recurrente entre la «idea» clásica (que está evolucionando también) y su alternativa «anticlásica», ya se trate del manierismo en el siglo XVI, del barroco en el XVII o de lo sublime en el último tercio del siglo XVIII.

Se podría, pues, concebir una historia lineal de las representaciones del cuerpo: del contraste entre la *grazia* de Rafael y la *terribilità* de Miguel Ángel a la oposición entre David y Goya, se pasaría por las diversas expresiones barrocas del cuerpo que encuentran su coherencia en lo que las distingue de su figura clásica. Semejante historia mostraría por ejemplo cómo el «estilo» en el que es tratada la imagen del cuerpo puede estar estrechamente unido a desafíos ideológicos o sociales. Celebrada por sus contemporáneos y sus sucesores hasta el punto de convertirse en una referencia durante siglos, la «gracia» de los cuerpos rafaelitas no ejercía solamente una función de modelo de configuración para el comportamiento civilizado en el seno de una sociedad de corte; manifestaba también la confianza «humanista» en la armonía de las formas y, a través de ella, la del «individuo en las fuentes del poder». Las paradojas que caracterizan después la configuración del cuerpo en el primer manierismo, sus «disonancias estéticas» y su «lirismo punzante» pueden ser desde entonces consideradas como una expresión del «caos político y espiritual» que conoce Italia antes de que la «congelación» del segundo manierismo no manifieste que se ha encontrado una solución a la crisis, la «sumisión al absolutismo»<sup>2</sup>. Del mismo modo, la crítica de los artífices de la «Manera» en su conjunto y, en particular, el rechazo de los grotescos por parte de las autoridades de la Contrarreforma se ven justificados explícitamente por una utilización ideológica de la pintura al servicio de la Iglesia romana<sup>3</sup>. También del mismo modo se podría demostrar cómo, lejos de ser una ruptura con su tiempo, el «realismo» de los cuerpos de Caravaggio y de sus seguidores se adapta, en el ámbito de la pintura religiosa, a la valoración contemporánea de la «espiritualidad de lo individual»<sup>4</sup>.

Sería, pues, posible una historia lineal de la representación figurativa del cuerpo y permitiría entender, a través de la continuidad de cierto número de cuestiones, la evolución del gusto y las transformaciones de las prácticas sociales que rodean al cuerpo. Pero por dos razones no tomaremos este ca-

mino. Primero, si la imagen del cuerpo es indisociable del «estilo» que la configura (se distingue así un dibujo anatómico renacentista de un dibujo anatómico barroco o sublime), si el estilo, en su formación, se inscribe en una sucesión de estilos, hecha de sedimentación y de elección (los cuerpos de Caravaggio por ejemplo siguen utilizando, con todo su «realismo», configuraciones típicas de la «Bella Manera»), el tiempo de las formas y de la historia de las artes no es un tiempo lineal. Es «una superposición de presentes ampliamente extendidos [...] un conflicto de precocidades, de actualidades y de retrasos<sup>5</sup>»; una historia lineal de las configuraciones artísticas reposa, pues, sobre una operación de interpretación previa, sobre una teoría de la historia sumamente discutible. De hecho, si volviéramos a trazar la historia del cuerpo como figura artística en el seno y en función de una historia general del arte y de los estilos, perderíamos toda oportunidad de obtener las informaciones específicas que la historia de las artes puede aportar a una historia del cuerpo. Pues considerada estilísticamente, la imagen del cuerpo no es más que uno de los elementos del conjunto formal que elabora tal estilo o tal otro; no es más que uno de los materiales manipulados por la configuración estilística, en el mismo plano que la arquitectura, el espacio, etcétera, y si, como tal, puede aclarar algunos de los datos implícitos del estilo considerado, no podría aportar informaciones particulares sobre el modo en que tal época o tal otra ha podido elaborar una construcción determinada del cuerpo, ya sea imaginaria, social o científica.

Pero son esas construcciones y los compromisos que implican lo que constituye el objeto de una historia del cuerpo. Lejos de toda cronología lineal, pues, trataremos de formular, a partir de ciertas problemáticas continuas a la larga, los desafíos cuyas representaciones visuales del cuerpo son el lugar desde el momento en que éste tiene un estatus privilegiado y ocupa un lugar fundamental en lo que un día se llamará el sistema de las bellas artes.

## I. LA GLORIA DEL CUERPO

El cuerpo humano no es solamente la figura central de la representación clásica, es también su misma base. Esta situación excepcional, que constituye por sí misma una ruptura decisiva con el arte del final de la Edad Media, está explícitamente declarada en el texto que funda, a partir de 1435, la teoría clá-

sica de la pintura, el *De pictura*, del florentino Leon Battista Alberti. Cuando éste declara, en el capítulo 19 del libro I de su tratado, que la primera operación del pintor consiste en trazar sobre la superficie que hay que pintar un cuadrilátero que es una «ventana abierta», no pretende que esa ventana dé al mundo (contrariamente a lo que se repite a menudo), sino sobre la *historia*; es un límite a partir del cual se puede contemplar la historia<sup>6</sup>, un borde donde se funda la autonomía de la representación<sup>7</sup>. Pero —y el antropocentrismo albertiano se manifiesta aquí en todo su esplendor— la construcción de esta «historia» empieza por la determinación de «la talla que [el pintor desea] dar a los hombres en [su] pintura»: a partir de esta talla (dividida por tres) se construye el plano de base de la representación, así como la profundidad ficticia de su espacio geométrico, puesto que el punto de fuga de la perspectiva (el «punto central» para Alberti) no debe estar situado «más arriba que el hombre que se quiere pintar» de manera que «los que miren y los objetos pintados parezcan encontrarse sobre un suelo igual<sup>8</sup>».

La coherencia de la posición albertiana queda explicitada por la referencia que hace, un capítulo antes, a Protágoras («cuando decía que el hombre es la medida y la regla de todas las cosas») y se confirma cuando, en el libro II y a propósito de la «composición», Alberti define el principio que debe guiar al pintor en la «composición» de la *historia*: «La obra principal del pintor es la historia, las partes de la historia son los cuerpos, la parte del cuerpo es el miembro, la parte del miembro es la superficie. Las primeras partes de una obra son, pues, las superficies, porque de ellas están hechos los miembros, de los miembros los cuerpos y de los cuerpos la historia, que constituye el último grado de terminación de la obra del pintor<sup>9</sup>». Ciertamente, como lo ha subrayado Michael Baxandall, esta metáfora y su desarrollo están tomados de la retórica antigua y, en particular, de la descripción ciceroniana del periodo oratorio<sup>10</sup>. Pero esta metáfora corporal no se deja reducir a esta dimensión retórica. Pues, en su concepción del espacio, Alberti sigue siendo aristoteliano: para él, el espacio es la suma de todos los lugares ocupados por cuerpos, y el lugar mismo es esta parte del espacio cuyos límites coinciden con los del cuerpo que lo ocupa. Como lo demuestra de hecho su concepción del movimiento de las figuras, la teoría albertiana del espacio es una teoría del lugar (o de las posiciones en el espacio<sup>11</sup>) y ese contexto proporciona todo su alcance a la metáfora corporal que inspira la composición de la *historia*. Del mismo modo que el cuerpo humano sirve de base a la medida y a la construcción del lugar figurativo de la *historia*, ésta está concebida

como el cuerpo que ocupa el lugar global que le ha asignado la ventana abierta por medio del gesto inaugural del pintor.

La fuerza de esta metáfora es tal que siguió estando de actualidad durante varios siglos: para el arte clásico, la unidad orgánica del cuerpo es el modelo de la unidad artística de la obra de pintura. En 1708, Roger de Piles no necesitó pensar en Alberti para concebir esa unidad —que él llama el «conjunto»— «como una máquina cuyas ruedas se prestan una ayuda mutua, como un cuerpo cuyos miembros dependen unos de otros»<sup>12</sup>. Si la primera comparación sufre de una modernidad muy cartesiana, la segunda se sitúa en la línea recta de la teoría «humanista» de la pintura que encuentra su fuente en Alberti. Sin duda éste tiene predecesores. Después de todo, la versión italiana de *De pictura* evoca entre otros, en su dedicatoria a Brunelleschi, al escultor Donatello y al pintor Masaccio: los *San Jorge*, *David*, *San Juan Bautista*, *Santa María Magdalena* del primero y, entre otros, el *Adán y Eva expulsados del Paraíso* del segundo convertían en héroe al cuerpo humano, hasta en su visión trágica. Desde el siglo XIV, de hecho, pintores y escultores habían prestado una atención renovada a la representación del cuerpo humano, tanto en su detalle anatómico como en sus capacidades expresivas. El propio Alberti cita aún *La Navicella*, realizada por Giotto en Roma hacia 1310, como un modelo de pintura de las expresiones, «dejando ver cada uno sobre su rostro y en todo su cuerpo el signo de la turbación de su alma, de tal suerte que los movimientos diferentes de los afectos aparecen en cada uno»<sup>13</sup>. En 1381-1382, en su *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*, el humanista florentino Filippo Vanni había sido, por su parte, el primero que utilizó la fórmula «*Ars simia naturae*» para hacer el elogio de un pintor, Stefano, «capaz de imitar tan bien la naturaleza que, en los cuerpos que representaba, las venas, los músculos y todos los pequeños rasgos se relacionaban con tanta exactitud como si hubieran sido representados por médicos»<sup>14</sup>.

Volveremos sobre la importancia de esta asociación, que promete tener un gran futuro, entre el arte de la pintura y el de la medicina. Es importante subrayar en primer lugar que, a pesar de esos precedentes, el texto de Alberti sigue siendo una bisagra decisiva. En el programa que propone a los artistas y a sus comanditarios, el cuerpo humano no es ya solamente el soporte privilegiado de la verdad o de la expresión de las pasiones: es el *fundamento*, la medida y el modelo de la unidad de la representación en su conjunto. Esta extraordinaria valorización funda lo que se suele llamar la «modernidad» en arte y se inscribe en un movimiento general que reposa en

la confluencia de dos tradiciones, antigua y cristiana, antagonistas de hecho en muchos aspectos.

La primera adquiere una actualidad y un relieve particulares a finales del siglo XV a través de la difusión impresa de los *Diez libros de arquitectura* de Vitruvio. Al principio de su libro III, éste hace efectivamente de las medidas del cuerpo humano el origen de las proporciones que convierten a una arquitectura en armoniosa y, en un pasaje destinado a tener un impacto extraordinario sobre la cultura europea en su conjunto, «demuestra» cómo, en su perfección, ese cuerpo se inscribe en el interior de dos formas geométricas perfectas, el círculo y el cuadrado. Los artistas dan diversas figuras a este cuerpo ideal y, dejando aparte la cuestión de las proporciones que veremos más tarde, el prestigio del texto vitruviano suscita múltiples proposiciones en las que el cuerpo humano se convierte también en el modelo de la racionalidad en la construcción arquitectónica, desde las proporciones de la columna asimiladas a las del cuerpo hasta el diseño de escaleras interiores, cercano al circuito de la circulación sanguínea, y a la concepción del organismo urbano en su conjunto, ya se trate de dibujos en los que el plano de una ciudad ideal sigue la configuración del cuerpo humano o de dibujos célebres de la ciudad proyectados por Leonardo cuyos canales subterráneos deben permitir la evacuación invisible de los desperdicios<sup>15</sup>.

La tradición cristiana juega con otro registro, y convierte en dialéctica la concepción de la armonía y de la belleza del cuerpo humano. Creado a imagen de Dios, el hombre es la más bella de las criaturas, y en particular, el cuerpo de Cristo, hombre-Dios, encarna la idea de la belleza perfecta; por el contrario, la deformidad del cuerpo diabólico proporciona una figura, por su monstruosidad, a la negación del orden que la Creación introdujo en el caos para hacerlo un cosmos (según Denys le Chartreux, en pleno siglo XV, la primera pena de los condenados es, pues, su afeamiento *post mortem*, su deformidad cuya vista recíproca aumenta su dolor<sup>16</sup>). Pero, a través de la perfección del cuerpo del hombre-Dios, la tradición cristiana proporciona también todo su peso a la dualidad del sentido unido al término «cuerpo»: *corpus*, parte material del ser animado, pero también, tras la muerte, lo que queda del vivo, su cuerpo, el cadáver, y por tanto, mientras está vivo, el cuerpo, lugar de esa muerte prometida que el pecado introdujo en la Creación<sup>17</sup>. Al encarnarse, el Dios cristiano se destina a morir —lo que deja entender el latín *incorporari*— y la belleza de su cuerpo hace sentir tanto más el escándalo del momento en el que, en la cruz o en la tumba, no es más que

un muerto, un cuerpo. Para el Maestro Eckhart, en el que quizá pensó Hans Holbein para concebir su *Cristo muerto*, el Cristo vivo era el hombre más bello que se había podido ver nunca, pero durante los tres días de su muerte, fue sin duda el más feo<sup>18</sup>. Por ello mismo, el Dios encarnado asume en su carne la terrible paradoja del cuerpo cristiano: imagen de la perfección creada, testigo de la corrupción y de la abyección de la muerte.

A esta doble tradición antigua y cristiana, el pensamiento analógico del Renacimiento añade una tercera determinación que lleva al máximo el prestigio del cuerpo: es el microcosmos que, en el centro del mundo, es el reflejo y el resumen del macrocosmos, del mundo. Por medio de él, la criatura humana, cuerpo y alma no separados, participa del conjunto del mundo y se encuentra unido a los reinos animal y vegetal, a la Tierra y al cosmos<sup>19</sup>. El éxito de esta concepción queda comprobado por la variedad de las imágenes del hombre-microcosmos y su capacidad de adaptación a diversos contextos teóricos. Así, entre otros, mientras que el hombre zodiacal de los hermanos Limbourg (1410-1416) inscribe simplemente los signos del zodiaco sobre las partes del cuerpo sobre las que se supone que influyen, el grabado que ilustra al hombre planetario en la *Anatomía* publicada por Charles Estienne en 1533 presenta de manera más científica una anatomía de los órganos interiores, relacionados entre sí por flechas que van hacia los siete planetas, que los gobiernan. En 1617, el frontispicio del *Utriusque cosmi, majoris scilicet et minoris, metaphysica, physica atque technica historia* de Robert Fludd, muestra, por su parte, al hombre vitruviano inscrito en el círculo del microcosmos (cuyos círculos interiores comprenden los cuatro elementos y los signos del zodiaco), mientras que los círculos exteriores del macrocosmos contienen la esfera de las estrellas fijas, los siete planetas, el Sol y la Luna: el cuerpo proporcionado del hombre, a imagen de la perfección divina, colocado por Dios en el corazón del cosmos, condensa su poder<sup>20</sup>.

Esta extraordinaria valoración diversificada del cuerpo humano es indisociable de la afirmación de la «dignidad del hombre» sobre la que trabajó el humanismo florentino en el transcurso del siglo XV. Efectivamente, antes de que a finales de siglo, Giovanni Pico della Mirandola lo exaltara en términos neoplatónicos en su célebre *Oratio de dignitate hominis*, el tema había sido planteado por el canciller de la República Coluccio Salutati en la apología de Hércules por la cual respondía a las críticas que el dominico Giovanni Dominici dirigía a los admiradores de la poesía antigua y, a mediados de siglo, el humanista Antonio Manetti había replicado *a posteriori*

al *De contemptu mundi* de Bonifacio VIII con su *De dignitate hominis*, cuyo primer libro elogiaba, de manera significativa, los «notables dones» del cuerpo humano. Se puede sin duda encontrar en Dante y su elogio del *officium hominis* uno de los orígenes de esta corriente de pensamiento<sup>21</sup>, pero es más importante, en lo que nos concierne, constatar que una vez más Leon Battista Alberti articula la afirmación de la dignidad humana con una valoración explícita del cuerpo. En el tercer libro de los *Libri della famiglia* (redactados entre 1432 y 1434), afirma efectivamente que el hombre posee tres «cosas» que le pertenecen y de las que debè hacer buen uso: su alma (o espíritu), el tiempo y su cuerpo. Pero en este pasaje capital para la definición de la antropología humanista llama la atención que, en sus consejos con respecto al uso del cuerpo, Alberti insiste en el «ejercicio» gracias al cual se puede conservar el cuerpo «largo tiempo sano, robusto y hermoso»; este último término no es en absoluto indiferente, puesto que reaparece con insistencia al final del pasaje que asocia juventud y belleza, caracterizada ésta en particular por el «buen color y la frescura del rostro<sup>22</sup>».

Volveremos sobre la importancia histórica de este texto en el que se esboza este corte entre el alma (o espíritu) y el cuerpo que funda la modernidad del cuerpo occidental; cuenta aquí puesto que confirma cómo, para el Renacimiento, la valoración del cuerpo era indisociable de la exaltación de su belleza física. Ésta adopta formas múltiples. Retendremos solamente dos en la medida en que se sitúan en el centro de los problemas fundamentales que sostienen, del siglo XVI al XVIII, la teoría y la práctica de la representación del cuerpo humano. La primera se refiere a las proporciones del cuerpo humano, cuyo sistema adquiere en el siglo XVI un «prestigio inaudito<sup>23</sup>» pero frágil. La segunda se refiere al reconocimiento y la explotación de los «efectos de afecto» que la representación de esa belleza ejerce sobre su espectador a través de un fenómeno social y cultural de una importancia capital, la erotización de la mirada por medio de la difusión de las imágenes artísticas.

### *Las proporciones del cuerpo*

El Renacimiento no inventa la reflexión sobre las proporciones del cuerpo humano, pero aporta a la tradición medieval dos modificaciones decisivas. En primer lugar, transforma lo que constituían prescripciones pedagógicas y técnicas que debían permitir a los pintores dibujar fácilmente cuerpos o caras correctamente construidas en una verdadera teoría de la belleza del cuerpo humano, investida de un alcance metafísico. Pues, para los teóricos

del Renacimiento y en la línea de algunos pensadores medievales, las proporciones del cuerpo reflejan la armonía de la Creación divina y la relación entre el microcosmos y el macrocosmos. Es así como pueden realizarse visualmente, para Francesco Giorgi (1525), las proporciones numéricas que rigen la armonía musical<sup>24</sup>. Pero un análisis, incluso rápido, de los textos y de las imágenes dedicadas al estudio de las proporciones muestra la distancia que separa sobre ese punto la investigación de los artistas y las afirmaciones de los escritores, una distancia que explica también la fragilidad del prestigio metafísico del que disfrutó la teoría de las proporciones. Pues ni en Leonardo da Vinci ni en Dürero, los dos artistas que más lejos llevaron las investigaciones sobre este tema y que, al menos en el caso de Dürero, más influyeron en la práctica artística de las proporciones, no se encuentra rastro alguno de esta dimensión metafísica.

La reflexión sobre las proporciones ocupa numerosas páginas de los manuscritos de Leonardo y da lugar a múltiples dibujos. Pero, con raras (y muy rápidas) excepciones, lejos de buscar o de fijar una norma que estableciera las proporciones ideales del cuerpo en su conjunto —práctica habitual de Vitruvio a Alberti—, Leonardo da Vinci destaca las proporciones entre partes del cuerpo desprovistas de relaciones funcionales o anatómicas y sus cálculos de proposiciones acaban en ecuaciones a menudo sorprendentes, si no inquietantes<sup>25</sup>. La racionalidad que busca Leonardo no es sin embargo la que habría realizado en secreto, en el cuerpo humano, la Creación divina; aplica de hecho el mismo sistema a las proporciones del cuerpo del caballo. Hay que reconocer más bien su modo de pensamiento morfogenético que trata de identificar en la forma de los organismos naturales —animados o no— una geometría biológica de lo vivo<sup>26</sup>. De hecho, y con una lógica muy cercana, Leonardo se interesa especialmente por los movimientos del cuerpo, y por tanto por situaciones donde se encuentra inevitablemente alterada visualmente la perfección ideal de las proporciones matemáticas<sup>27</sup>. El logro que constituye el famosísimo *Hombre vitruviano* dibujado por Leonardo hacia 1490 ilustra paradójicamente este punto: para inscribir simultáneamente al hombre en el círculo y en el cuadrado, Leonardo transformó sus proporciones de una figura a la otra. Como lo indica efectivamente un pasaje del *Tratado de la pintura*, al separar las piernas, la figura ha perdido una cuarta parte de su altura; el rostro no es ya pues una décima parte de la altura total del cuerpo (que es el canon vitruviano), pero es la condición necesaria para que el ombligo del «hombre del círculo» se encuentre «en me-

dio entre los extremos de los miembros separados<sup>28</sup>. Es decir, en el centro del círculo, el centro del cuadrado correspondiente al sexo del «hombre del cuadrado». No hay que equivocarse: con la demostración de las proporciones vitruvianas —cuyo artificio brillante es confirmado *a contrario* por la adaptación torpe que de ellas hace Cesare Cesariano en 1521—, Leonardo se interesa siempre por el movimiento de la figura, ese movimiento que recorre el mundo y que hace que, citando las *Metamorfosis* de Ovidio de las que Leonardo poseía un ejemplar, «toda forma es una imagen errante<sup>29</sup>». Al alba misma de la era clásica, el clasicismo de Leonardo da Vinci no comparte la fe neoplatónica en la estabilidad de las formas ideales, y no es un azar que, al inventar, antes que Miguel Ángel, la «figura serpentina», Leonardo proponga una configuración del cuerpo que, exacerbada, se convertirá en un *leitmotiv* manierista. Fundada en datos extraños a los de los teóricos literarios, la reflexión de Leonardo muestra en realidad la arbitrariedad y la fragilidad de la concepción metafísica de las proporciones.

Se conoce la importancia de los estudios de las proporciones del cuerpo humano en la obra teórica de Dürero. A partir de 1497, publica las *Instrucciones sobre la manera de medir* y, tras su segunda estancia en Venecia, en 1505-1507, emprende la redacción de los *Cuatro libros de las proporciones humanas*, terminados en 1524. De Vitruvio a Leonardo pasando por Alberti, sus *Cuatro libros* constituyen una tentativa de modernización sistemática de sus propuestas, ya se trate de los *exempla* albertianos (libro II) o de la investigación leonardina sobre el efecto del movimiento sobre las proporciones (libro IV). Pero, como subrayó Nadeije Laneyrie-Dagen, la originalidad y la importancia histórica de los *Cuatro libros* están en otra parte<sup>30</sup> y consisten en primer lugar en que «Dürero analiza, por primera vez y de una manera sistemática, las proporciones de la mujer además de las del hombre»; rompe así con la tradición que pretendía que el cuerpo de la mujer, creado a partir de una costilla del hombre, fuera menos perfecto que el de Adán, creado directamente por Dios y «a su imagen<sup>31</sup>». Poniendo en el mismo plano teórico las proporciones del hombre y de la mujer, Dürero desplaza «la cuestión de la belleza de la mujer del campo de la metafísica al de la estética». Por otro lado, y de manera igualmente fundamental, Dürero propone, desde su libro I, cinco tipos de proporciones (femeninas y masculinas) unidas a la morfología (gruesa, esbelta...) del cuerpo a tratar y, en el libro II, completa esta serie con otros trece tipos que dan lugar a su vez a otras variantes en el libro III. Lejos, pues, de proponer una figura ideal, reflejo mi-

crocósmico de la perfección de la Creación divina, las proporciones de Durero pretenden rendir cuentas racionalmente —es decir, geoméricamente— de la diversidad de las configuraciones naturales del cuerpo humano.

Pero por eso mismo, en el momento en el que la teoría de las proporciones del cuerpo gozaba de un prestigio filosófico considerable, los dos artistas que le dedicaron la reflexión más profunda dan una versión radicalmente diferente, en la que la metafísica no entra en consideración. Las imágenes del cuerpo proporcionado no se ciñen a lo que dicen los textos: lejos de buscar una configuración ideal investida de una especie de verdad ontológica, ponen en evidencia la variedad natural de los cuerpos. Este punto de vista se confirma por el hecho de que Leonardo y Durero proponen también una serie de variaciones sobre la fealdad de los cuerpos, y que cada uno lleva a cabo esta investigación con el mismo espíritu que el que orienta su definición de las proporciones. En Leonardo, las «cabezas grotescas»<sup>32</sup> (que contribuyeron tanto a su prestigio en el siglo XVII) son inseparables de los numerosos perfiles «perfectos» de adolescentes o de hombres jóvenes que dibuja a lo largo de toda su vida y que él enfrenta a veces explícitamente a los rostros deformes de ancianos: de los primeros a los segundos, lo que aflora es, bajo el choque del contraste, el efecto del tiempo y la continuidad biológica y morfológica de la transformación de los rasgos que metamorfosea la belleza en fealdad. En Durero, sin embargo, la desfiguración de la belleza se obtiene por medio de variaciones sistemáticas sobre la cuadrícula geométrica que asegura las proporciones fundamentales del rostro bello. Los dibujos de Leonardo y de Durero no son «caricaturas»; el género no aparece hasta finales del siglo XVI alrededor, al parecer, del taller de los Carracci. Pero es significativo que en 1788 el inglés Francis Grose pudiera parecer haberse inspirado en ellos en su tratado sobre las *Reglas para dibujar caricaturas*<sup>33</sup>: tal como es practicada en origen por los artistas, la investigación teórica de las proporciones del cuerpo humano no tiene segundo plano metafísico e implica, como su revés, una investigación equivalente sobre la infinita variedad de la «fealdad ideal».

La historia posterior de la teoría de las proporciones tal como es practicada por los artistas confirma hasta qué punto la imagen del cuerpo perfecto es ante todo una cuestión de arte, así como se trata de construir artísticamente el cuerpo como objeto artístico. La diversidad de los sistemas de proporciones propuestos por los artistas confirma que no se trata tanto de «verdad» como de concepciones de estilos individuales. Tras haber subrayado la gran

variedad de tipos de proporciones en el primer libro de su *Tratado de la pintura*, el milanés Gian Paolo Lomazzo considera de hecho, en su *Idea del templo de la pintura*, que las proporciones ideales de los dioses deben ser moduladas en función de la «manera» según la cual cada artista manifiesta su temperamento artístico<sup>34</sup>. Pero no sabríamos ver, con Erwin Panofsky, en ese «quiasmo entre la teoría y la práctica», la victoria del «principio subjetivo»<sup>35</sup>, pues si la idea de norma que fija absoluta y objetivamente las proporciones del cuerpo bello no pretende tener ya trascendencia alguna, se mantiene en el siglo XVII desplazando a su modelo de referencia; no es ya la idea del cuerpo-microcosmos que refleja la perfección de la Creación, sino la realidad visible de las estatuas antiguas. En la segunda mitad del siglo XVII se empiezan a medir minuciosamente estas estatuas; a principios del siglo XVIII, a la vez que se subraya la extrema diversidad de las «proporciones particulares que contemplan principalmente los sexos, las edades y las condiciones», Roger de Piles indica, en su *Curso de pintura por principios*, que «sólo lo antiguo [...] puede servir de ejemplo y formar una sólida idea de la bella diversidad»<sup>36</sup>; y, progresivamente, el número de esos ejemplos perfectos tiende a reducirse: en 1792, Watelet no cuenta ya más de «cinco o seis» que merezcan ser «propuestos de generación en generación para la observación, el estudio y la imitación de pintores y escultores»<sup>37</sup>.

Ese deslizamiento del cosmos divino hacia el mundo del arte marca *a posteriori* el desmoronamiento de la noción de cuerpo-microcosmos cuya anatomía también había preparado, como veremos, su disolución; marca igualmente el triunfo del sistema académico y de su concepción normativa de la belleza; marca en fin hasta qué punto, tras haber perdido su fundamento metafísico, la glorificación de la belleza ideal del cuerpo físico permanece en el centro de la representación clásica, soporte de retos ideológicos diversos. Es notable constatar, por ejemplo, el gran parecido que acerca, a más de un siglo de distancia, la configuración del cuerpo en obras de inspiración y de estilo tan diferentes como *El alma bienaventurada* de Guido Reni (hacia 1640-1642, Roma, Capitolio) y el *Glad Day* (1780, Washington), en el que William Blake celebra su participación en la revuelta de los *Gordon Riots*<sup>38</sup>. El contexto alegórico (en el que el cuerpo humano tiene como función representar lo invisible) contribuye sin duda a explicar el parentesco entre las dos imágenes. Pero hay algo más, que ilumina el origen formal del *Glad Day*. Tras haber acercado la figura de un grabado en el tratado de arquitectura de Vincenzo Scamozzi que ilustraba, en una variación

bastante torpe del *Hombre vitruviano* de Leonardo, las proporciones del hombre, Anthony Blunt identificó de manera más certera la fuente de la imagen de Blake: la pose de la figura está tomada de un grabado que representaba a una estatuilla de un fauno descubierta en Herculano y que ilustraba uno de los volúmenes (publicado en 1767-1771) de las *Pitture antiche d'Ercolano e contorni*. Esta precisión, y la duda del especialista, no son insignificantes. Al mostrar primero cómo la vuelta (inesperada) de una forma antigua se superpone a una tradición más reciente y la sustituye, confirman hasta qué punto una cronología lineal de la historia de las formas es simplificadora e ilusoria. De hecho, y sobre todo, permiten comprender, tras la desaparición de la legitimación metafísica del estudio de las proporciones, hasta qué punto la belleza física del cuerpo constituye, para el arte clásico, un valor estético en sí mismo, casi una condición necesaria (si no suficiente) para la exaltación del concepto representado.

Sin duda, nada lo demuestra mejor que la representación clásica del cuerpo de Cristo muerto, tal como lo pintó, entre otros, Velázquez (Prado). Al renunciar a la desfiguración mística que inspiraba a Holbein (o a Grünewald), el arte clásico tiende a borrar los estigmas del sufrimiento y, al renunciar también al erotismo ambiguo que no había dejado de sugerir la «Bella Manera» de Rosso, el cuerpo clásico del Cristo muerto —ese cuerpo en el que Cristo no es más que cuerpo, cadáver— permanece bello en la muerte, apolíneo.

### *El efecto de las carnes*

Del siglo XVI al XVIII, la figura del cuerpo humano proporcionado, ya sea masculino o femenino, es una figura geométrica cuyo efecto de demostración reposa sobre el dibujo y la precisión del trazo: incluso cuando, de manera original, Durero la presenta de perfil, es ostensiblemente una figura con dos dimensiones cuyo prestigio tiene más que ver con el teórico (artista o no) que con el práctico, el que la ha encargado o el destinatario de la obra en general. Referente a «la perfección de las diversas partes del cuerpo de la mujer», una cita (incluso incompleta) de la *Teoría de la figura humana*, publicada en 1773 pero atribuida a Rubens, bastaba para demostrar hasta qué punto, más allá incluso de las cuestiones de gusto, la imagen artística del cuerpo tenía otros puntos de interés:

Redondez moderada, carne sólida, firme y blanca, tez de un rojo pálido, como el color que participa de la leche y de la sangre, o formada por una mezcla

de lirio y de rosas; rostro gracioso, sin arruga, carnoso, torneado, blanco de nieve, sin pelo [...] la piel del vientre no debe estar floja, ni el vientre caído, sino blando y de un contorno suave y descendente desde el saliente más grande hasta el bajo vientre. Las nalgas redondas, carnosas, de un blanco de nieve, respingonas y en absoluto colgantes. El muslo orondo [...] la rodilla carnosa y redonda. Pies pequeños, dedos delicados y hermosos cabellos, como los alaba Ovidio<sup>39</sup>.

De hecho, el Renacimiento da lugar, en lo que se refiere a la representación del cuerpo, a un fenómeno de una amplitud considerable, más duradero que la reflexión sobre las proporciones; la presencia del cuerpo desnudo, ya sea masculino o femenino, en las pinturas, los grabados, las esculturas e incluso la arquitectura. Esta multiplicación artística del desnudo se funda evidentemente sobre un proceso general del Renacimiento que Erwin Panofsky ha descrito como la «síntesis reencontrada» de los motivos formales y de los temas tratados. Apoyada por la magnificación de los asuntos abordados, por el crecimiento cuantitativo de las obras producidas y por la variedad de sus destinos, esta síntesis recuperada de los motivos y de los temas multiplica las posibilidades ofrecidas a la representación del desnudo. Hasta el siglo XIX, dioses, diosas, héroes, ninfas y sátiros de la mitología permiten reproducir el cuerpo desnudo. Pero no deberíamos reducir este fenómeno sólo a consideraciones iconográficas. Así, ya presente en la alegoría (la Fuerza y, en menor medida, la Caridad), la desnudez física conquista en el siglo XVI un lugar sorprendente, del que da abundantes testimonios, en 1593, *La iconología* de Cesare Ripa, destinada a convertirse en un manual europeo de los pintores durante casi dos siglos. El retrato desnudo hace también su aparición en el siglo XVI, bien sea alegórico, y presenta al modelo bajo los rasgos de un dios o de un héroe antiguo (Andrea Doria como Neptuno, Cosme I de Médicis como Orfeo, etcétera), o fundamentalmente erótico, según una idea inventada por Leonardo da Vinci y abundantemente retomada por la escuela de Fontainebleau<sup>40</sup>. Es sin duda en el dominio del arte religioso donde la amplitud paradójica de esta invasión de la desnudez es más llamativa. Tradicionalmente reservada a las escenas de la creación de Adán y Eva, del Cristo crucificado y del castigo de algunos condenados en el infierno, la representación de la desnudez entra en varias escenas del Antiguo Testamento (Susana y los viejos, Betsabé en el baño, David y Goliat, Judith con la cabeza de Holofernes, etcétera), las escenas de martirio (santa Ágata, san Sebastián) e incluso la representación de santas o santos fuera de



contexto narrativo, como santa María Magdalena penitente o san Juan Bautista en el desierto.

El fenómeno es paradójico dentro de la medida en que, lejos de incitar a la devoción como podía hacerlo antes, el tratamiento artístico «moderno» del cuerpo desnudo suscita, en el fiel o el devoto, un efecto que desvía la imagen de su función. Así, según Giorgio Vasari, hubo que retirar un *San Sebastián* de fray Bartolomeo de la iglesia donde había sido colocado porque las mujeres reconocían en confesión «haber pecado al mirarlo a causa de su belleza y de la imitación lasciva de la vida que le había dado la *virtù*» del pintor; colocado en la sala capitular, el cuadro altera sin duda también a los monjes, puesto que no se queda mucho tiempo antes de ser vendido y enviado al rey de Francia<sup>41</sup>. Tolerada en los cuartos de baño, la presencia de imágenes de cuerpos desnudos, turbadores hasta el punto de incitar a la lascivia, es aceptada (e incluso deseada) en los dormitorios, pues su espectáculo puede ser benéfico para la concepción y la gestación de niños. Es más inesperada en los lugares religiosos; pero se introduce con éxito a lo largo del siglo XVI, siendo evidentemente el ejemplo más impresionante el *Juicio final* pintado por Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. No falta la hipocresía cuando el Aretino condena la presencia de esas pinturas dignas de un cuarto de baño en ese lugar santo del catolicismo. Pero está participando de una corriente de pensamiento bien establecida, como lo demuestran las numerosas críticas dirigidas contra el fresco, el riesgo que corre de ser destruido y su «corrección» por parte de Daniele da Volterra.

Se conoce la condena virulenta de esos «excesos» por parte de la Contrarreforma, sus cardenales y sus obispos<sup>42</sup>, pero hay que señalar que esa condena tiene principalmente como objetivo la desnudez del cuerpo y el carácter «lascivo» de los pensamientos que puede suscitar. La sensualidad de las imágenes religiosas sigue siendo un hecho y, en el siglo XVII, lo que se podría llamar su «sexualización» llega incluso a un paroxismo en las pinturas y esculturas de éxtasis: reactivando la sensualidad de Correggio y orquestándola literalmente por la síntesis de las artes y de los temas en el campo del *bel composto*, la obra muy oficial de Bernini es ejemplar de esta actitud: su *Santa Teresa* puede desfallecer físicamente de amor divino sin suscitar malos pensamientos; igual que la muerte de amor de *La bienaventurada Ludovica Albertoni*, que no provoca ninguna reserva por parte de las autoridades. Muy al contrario. La puesta en escena teatral de los afectos espirituales a través de su manifestación física está en el centro de la estrategia barroca, que organiza

a través de todas las artes la gestión del cuerpo (individual y colectivo) de los fieles. El cuerpo del cristiano, «necesariamente *desastroso*<sup>43</sup>», es salvado, redimido por el ejemplo de esos cuerpos santificados por la sublimación de sus pulsiones. En su explotación religiosa, el cuerpo barroco se convierte así en el índice de la intervención sobrenatural. Cuando ésta es el hecho de Dios y de su amor, el cuerpo del elegido o elegida se *transfigura*, su transporte amoroso toma al pie de la letra las metáforas sexuales que permitieron a los éxtáticos transmitir sus experiencias; la postura del éxtasis divino adquiere los gestos del éxtasis físico. Cuando la intervención sobrenatural se debe al demonio, el cuerpo se convierte en el índice fenomenal de ese acto diabólico: se desfigura, el desorden de sus gestos y de su mímica facial manifiestan el caos al cual, siempre, el Maligno quiere hacer recaer al cosmos divino. En *Les Démoniaques dans l'art*, Charcot no deja de reconocer en esas representaciones figuradas de posesión demoniaca los «accidentes exteriores de la neurosis histérica<sup>44</sup>», pero hay que subrayar que las numerosas imágenes a las que se refiere para apoyar su demostración datan, con muy raras excepciones, de finales del siglo XVI y del XVII; el efecto de realidad de la representación permite al médico de la Salpêtrière establecer un diagnóstico de manifestación histérica, pero hay que esperar a mediados del siglo XVIII y a la larga epidemia (1727-1760) de las «convulsivas de Saint-Médard» para ver puesta públicamente en duda la presencia del demonio en esas manifestaciones de posesión demoniaca<sup>45</sup>. Y dejando a un lado las razones políticas y religiosas de esa duda por parte de las autoridades (los milagros se producen sobre la tumba de un diácono defensor de las doctrinas jansenistas), el rechazo de la hipótesis diabólica se acompaña de una conciencia nueva, turbadora, de las potencias del cuerpo. En el artículo «Convulsiones» de su *Dictionnaire philosophique*, Voltaire afirma que «el prodigio convulsivo no es un milagro, es un arte», pero esta constatación le conduce también, en el artículo «cuerpo», a estimar que «igual que no sabemos lo que es un espíritu ignoramos lo que es un cuerpo<sup>46</sup>». Lo que se prepara entonces, en ese rechazo del oscurantismo que quiere seguir haciendo creer en la acción del Príncipe de las Tinieblas en los asuntos del mundo, es el reconocimiento del oscuro poder del cuerpo para suscitar en sí mismo, artificioosamente, afectos visualmente persuasivos; es la aparición del cuerpo «sublime» que, como veremos, anuncia a finales del siglo XVIII una crisis decisiva de la racionalidad clásica.

Puede parecer hoy, después de más de tres siglos, simplemente lógico que las autoridades eclesiásticas rechazaran la presencia en los lugares de

culto de desnudeces eróticamente turbadoras: lo que podía admitirse en una esfera privada de recepción (reservada a una élite cultivada) no debería serlo en la esfera pública. Pero esa constatación no debe esconder que el rechazo era en sí mismo la consecuencia de un proceso histórico y antropológico de una importancia considerable: la erotización de la mirada que surge con el Renacimiento. Como ha destacado Carlo Ginzburg<sup>47</sup>, el estudio de los manuales para confesores y penitentes muestra a la vez que, hacia 1540-1550, la lujuria sustituye a la avaricia como pecado más abundantemente tratado y que, conjuntamente, la vista «emerge lentamente como sentido erótico privilegiado, inmediatamente después del tacto<sup>48</sup>». Se puede seguir a Carlo Ginzburg cuando calcula que esta erotización va «unida a circunstancias históricas específicas como la difusión de las estampas» y a la circulación de imágenes mitológicas (en las que la desnudez erótica está muy presente) fuera de los medios cultivados que habían sido sus destinatarios tradicionales. Si podemos decir pues, con Jean-Luc Nancy, que «no hemos puesto el cuerpo al desnudo: lo hemos inventado, y él es la desnudez [...]»<sup>49</sup>, si esta invención de la desnudez es indisociable de la conciencia cristiana del cuerpo desnudo (fue con el pecado cuando, al tomar conciencia de su desnudez, Adán y Eva se avergonzaron de esa desnudez y de esa conciencia; y la Iglesia, como sabemos, vuelve siempre sobre la prohibición de ver y, peor aún, de mirar nuestras «partes pudendas»), también hay que subrayar que la erotización de la mirada en las sociedades europeas es un fenómeno histórico que tomó el relevo de la difusión en el Renacimiento de la imaginería mitológica fuera de sus círculos tradicionales de recepción.

La observación es decisiva, pues invita a precisar las condiciones en las que se pusieron a punto, en el siglo XVI, modalidades precisas de la representación erótica del cuerpo que, más allá de las variaciones de moda o de gusto, fijan constantes a largo plazo en el seno de las prácticas artísticas y sociales del cuerpo. Este proceso de erotización de la representación está particularmente claro en la invención, en el siglo XVI, de un motivo principal de la imaginería erótica europea hasta el siglo XIX, el cuerpo desnudo de una mujer que se presenta recostado, aislado (si no inactivo), fuera de todo contexto narrativo, ofrecido solamente a la mirada. Es en el contexto sociocultural del matrimonio (que legitima la sexualidad) donde aparece el motivo: los primeros desnudos femeninos acostados, presentados fuera de contexto narrativo, de la pintura europea fueron pintados en el interior de las tapas de los lujosos cofres de matrimonio (*cassoni*) que el futuro esposo ofrecía a

su novia y que ella transportaba, con su dote, a su nuevo hogar al término a veces de prestigiosos cortejos públicos. La colocación de esas pinturas implicaba un destino propiamente íntimo, reservado a la novia y futura esposa en el espacio privado del dormitorio. Parece ser que fue en Venecia, con la *Venus dormida* de Giorgione, cuando el motivo sale por primera vez de ese lugar secreto y se convierte en tema de un cuadro pictórico. De destino evidentemente privado, pintada hacia 1507-1508 con ocasión de una boda<sup>50</sup>, la *Venus dormida* legitima su desnudez al menos de tres maneras: por su contexto matrimonial, por la presentación de la figura en la naturaleza (que hace de ella una «ninfa» o, como sugiere su título moderno, una «Venus»), y finalmente por su sueño (no es consciente de estar expuesta a las miradas). Deliberadamente erótica, la imagen no deja de llevar la marca del contexto cultural que hizo posible su realización, igual que, al evocar la pose de la *Ariana dormida* antigua recientemente descubierta en Roma, la disposición de su brazo derecho acerca a la figura al «código cultural y estilísticamente elevado» (el código mitológico) según el cual se formulaban la mayoría de imágenes eróticas con destino privado<sup>51</sup>. La *Venus dormida* dará lugar a numerosas repeticiones y variaciones, pero no es hasta 1538 cuando Tiziano se inspira en ella para dar pie, con la *Venus de Urbino*, a una auténtica estrategia de erotización de la representación visual del cuerpo femenino de la que la pintura europea no se alejará durante tres siglos.

Al presentar la figura desnuda recostada sobre una cama en lo que parece ser un palacio contemporáneo<sup>52</sup>, Tiziano vuelve aleatoria toda referencia mitológica, hasta el punto de que se ha podido ver (al precio de una simplificación abusiva) el equivalente de una *pin-up* moderna<sup>53</sup>. El contexto matrimonial tradicional está evocado sin duda por los dos cofres que están en el fondo y el recipiente de mirto, pero no se llega a establecer de manera convincente el matrimonio con ocasión del cual se habría pintado el cuadro. De hecho, si el motivo pictórico de la mujer desnuda encontró su origen (y su legitimación) en ese contexto matrimonial, su éxito lo convirtió, en 1538, en autónomo con respecto a ese tipo de justificación: la legitimación mitológica evocada por el título de *Venus de Urbino* es moderno; para el que la encargó, y como lo indica su correspondencia sobre el tema, el lienzo representaba, como él deseaba, una *donna ignuda*, una mujer desnuda. De hecho, Tiziano despertó a la figura dormida de Giorgione y, dotándola de una mirada que nos contempla frontalmente, hace de ella una figura muy consciente de ser ofrecida a nuestra mirada. El gesto de su mano

izquierda adquiere al mismo tiempo un valor preciso que no tenía en Giorgione. El contexto médico y religioso contemporáneo no deja duda alguna: la figura se masturba para que el acto sexual para el que se prepara tenga más posibilidades de acabar en un orgasmo<sup>54</sup>. Finalmente, de manera muy coherente con ese programa erótico, Tiziano ha transformado de manera precisa la gestualidad de la *Venus dormida*: mientras que la figura de Giorgione tenía el brazo derecho levantado, mostrando una axila depilada, Tiziano baja ese mismo brazo y la cascada de cabellos (que se ha vuelto rubia) recubre la axila; mientras que, en Giorgione, la mano izquierda dejaba ver un pubis igualmente depilado, Tiziano ha colocado allí una sombra profunda (que nada justifica anatómicamente) y, uniendo el pulgar y el índice, constituye un intersticio sombrío donde Giorgione había separado los dedos, impidiendo cualquier sugestión demasiado «impúdica». Así, de un cuadro al otro, la gestualidad de la figura se transforma para entregarse a una operación de enseñar y ocultar que pone en juego y en escena la pilosidad íntima de la figura. Giorgione la había excluido simplemente de la representación; Tiziano erotiza la sugestión al precio de un «desplazamiento» (los cabellos rubios en lugar de la axila escondida) y de una «elaboración secundaria» (la sombra en el pubis)<sup>55</sup>.

Al elaborar muy conscientemente la transformación de su modelo (en cuya realización había colaborado en su juventud), Tiziano puso a punto, en su primera *donna ignuda* acostada fuera de contexto narrativo, un arquetipo de la imaginaria erótica europea. El detalle, aparentemente secundario, de las dos sirvientas contribuye a construir ese arquetipo erótico. Marginal y de nuevo muy discretamente, Tiziano inventa efectivamente allí una idea que tendría un largo porvenir: ocupadas en ordenar (o buscar) los vestidos de la *donna ignuda*, las dos figuras hacen del cuerpo desnudo que ocupa el primer plano un cuerpo *desvestido*. Connotando así la desnudez ofrecida a la mirada como espectáculo socialmente prohibido, reservado a la esfera íntima, Tiziano inaugura una puesta en escena retórica del desnudo que, a través de múltiples variaciones (pensemos solamente en las dos versiones de la *Maja* de Goya, vestida y desnuda), constituye un *leitmotiv* de la representación erótica del cuerpo, hasta convertirse en un objeto de escándalo para el muy puritano siglo XIX<sup>56</sup>.

La *Venus de Urbino* es como un proyecto que plantea los principios fundamentales de la concepción clásica del desnudo femenino erótico; y no es casualidad si, entre el montón considerable de imágenes que tenía a su dis-

posición, Manet volviese a ésa, más de tres siglos más tarde, para elaborar su *Olimpia*. Es también el primer desnudo femenino acostado aislado de Tiziano y el último que pintó de ese tipo. A continuación reintrodujo el contexto narrativo y mitológico que legitimaba culturalmente la pintura del desnudo. La puesta en escena retórica de la desnudez se desplaza entonces para concentrarse en el trabajo pictórico de lo que los teóricos clásicos llamarían las *carnes* y que es de hecho la *piel* de la figura. Progresivamente, la pintura del cuerpo desnudo (masculino o femenino) se convierte en Tiziano en un auténtico cuerpo a cuerpo con la pintura misma, magníficamente descrito en 1674 por el veneciano Marco Boschini: «Recubría sus quintaesencias de capas superpuestas de carne viva, hasta que sólo el aliento parecía faltarles [...] Daba el acabado a los últimos retoques frotando varias veces con el dedo los pasos de las partes claras a los semitonos [...] Otras veces, siempre con los dedos, ponía una mancha de negro en un rincón, o bien con una punta de rojo realizaba una encarnación como de una gota de sangre<sup>57</sup>».

Si el crítico veneciano puede ser sensible hasta ese punto a la «última manera» de Tiziano y es capaz de sintetizar en pocas palabras su técnica y su espíritu, es que en un siglo la mirada y el discurso se acostumbraron a la práctica de los «coloristas», ya fuesen italianos o nórdicos. Rubens es el más célebre de estos últimos y, en él, la representación del cuerpo se convierte en una auténtica celebración de las carnes: al pintar la piel, la pintura llega, hablando con exactitud, al máximo en la medida en que hace visualmente sensible lo que le falta, lo que le resulta imposible y prohibido de alcanzar, el volumen tridimensional de un cuerpo vivo, que da la sensación de una vida palpitante bajo la piel, del calor de la sangre. Hablando de una de las *Bacantales* de Rubens, Roger de Piles se deja llevar: «La encarnación de esta sátira y la de sus hijos parecen tan auténticas que nos imaginamos fácilmente que si acercáramos la mano, sentiríamos el calor de la sangre<sup>58</sup>». Pero de inspiración que se ha vuelto profundamente «barroca» puesto que la reencontramos hasta en ciertos mármoles de Bernini, esta búsqueda implica desafíos cuya amplitud sobrepasa ampliamente el campo exclusivo de la práctica artística y que formula, a finales del siglo XVII, Roger de Piles.

Como ha dicho Jacqueline Lichtenstein<sup>59</sup>, lo que se pone en su lugar a través de la «disputa del color» que agita a la Academia de pintura y de escultura alrededor de la década de 1670 es considerable. Aparte del trastorno de las jerarquías teóricas que, al afirmar la supremacía del dibujo sobre el color, legitimaban la dignidad de la pintura como arte liberal, Roger de Piles propo-

ne una transformación radical del modelo retórico que, desde el humanismo florentino del siglo XV, se imponía en la práctica y la teoría clásicas de la pintura. De las tres funciones tradicionales de la retórica —*docere* (enseñar), *delectare* (gustar) y *movere* (conmover)—, Roger de Piles privilegia, en la línea de Cicerón, el *movere*; define la retórica de la pintura en términos de efectos, a partir de la elocuencia de su colorido, y puede afirmar que «la finalidad de la pintura no es instruir sino impresionar<sup>60</sup>». Pero al hacer esto, Roger de Piles propone también un nuevo modelo de espectador, el «hombre honesto», «no ya el entendido sabio que se complace ante el juego infinito de los desciframientos, sino el aficionado que encuentra placer al contemplar un cuadro<sup>61</sup>», un espectador cuyo cuerpo experimenta una articulación sensorial nueva que lleva a su extremo la erotización de la mirada. Ello debía mucho a la práctica artística del Renacimiento y a la difusión de sus imágenes, según demostró Carlo Ginzburg. Desde las últimas pinturas de Tiziano, la retórica turbadora de las *carnes* coloristas da lugar a los más fuertes efectos estéticos, a emociones y descripciones de lo más entusiastas. No es casualidad. Naciendo del espectáculo de la carne, el placer del color «se expresa para empezar bajo la forma de un deseo de tocar», un tacto, hay que añadir a continuación, que no es «más real que la carne que produce el deseo». Lo que el cuerpo del espectador experimenta es «una sensibilidad en cierto modo alucinatoria: la vista se vuelve entonces *como* un tacto». Colmo de una pintura convertida efectivamente en «libertina» en el sentido más fuerte del término<sup>62</sup>, el cuerpo colorista lleva a término la erotización de la vista haciendo de ella el equivalente de un tacto: «Delante de los cuadros de los grandes coloristas, el espectador tiene la impresión de que sus ojos son dedos<sup>63</sup>. Más allá de las estrategias de seducción propias de la pintura erótica, la exaltación pictórica del cuerpo funda una erótica de la pintura.

## II. CONTROLES DEL CUERPO

La glorificación del cuerpo en su representación clásica, tanto en sus carnes como en su ideal proporcionado, es históricamente indisociable de dos prácticas sociales nuevas en las cuales los artistas participan a menudo los primeros, de principios del siglo XVI hasta los últimos decenios del XVIII. Aparentemente extrañas al campo específico de las artes figurativas, estas dos prácticas construyen una nueva representación del cuerpo individual: la cien-

cia anatómica trastorna la definición física del organismo humano y la institución de reglas de comportamiento o «urbanidad» fija, a través del control del comportamiento, una nueva representación del cuerpo socializado.

A primera vista, estas prácticas no pueden estar más alejadas la una de la otra: la anatomía trata, como ciencia médica, de establecer las estructuras objetivas del cuerpo y trabaja para poner al día una interioridad física invisible; la urbanidad, ciencia social del saber vivir, se empeña en establecer las reglas de una retórica de la conveniencia que trata exclusivamente de las manifestaciones exteriores, visibles, del cuerpo. La contemporaneidad de su desarrollo histórico invita sin embargo a considerarlas como prácticas complementarias la una de la otra, construyendo simultáneamente una conciencia «moderna» del cuerpo en su estructura física y en su sociabilidad. Se las puede acercar aún más cuando se ven surgir muy rápidamente contradicciones internas que señalan la ambigüedad en la que se encuentra la mutación en curso. Mientras que se supone que la escuela de la urbanidad enseña a manifestar exteriormente las buenas disposiciones interiores, la calidad moral del individuo, se convierte rápidamente en una escuela del disimulo de los sentimientos; mientras que la anatomía no quiere sacar a la luz más que los resortes de la máquina física, las representaciones que se dan de ellos, del siglo XVI al XVIII, demuestran cómo la difusión de su práctica hace surgir una interrogación que se ocupa menos de su legitimidad que de lo que supone su banalización progresiva. Las imágenes anatómicas acusan de falsedad a la concepción dualista que hace del cuerpo un objeto, claramente distinto de la conciencia que definiría, sola, al sujeto pensante; acusan de falsedad el célebre pasaje de la *Meditación segunda* en la que Descartes designa «con el nombre de cuerpo» «toda esta máquina compuesta de huesos y carne, tal como aparece en un cadáver<sup>64</sup>».

De hecho, el desarrollo conjunto de la anatomía y de la urbanidad corresponde a una articulación decisiva en el pensamiento de la relación entre el cuerpo y la persona. En los dos casos, el cuerpo es el envoltorio de la persona, pero si la posibilidad misma de la ciencia anatómica supone una distinción radical, ontológica entre los dos, el saber vivir de la urbanidad implica por el contrario la simbiosis de lo uno y de lo otro. Y la anatomía, como la urbanidad, se apoyan sobre la hipótesis, nueva en muchos aspectos, de que el individuo humano no *es* un cuerpo (con el que podría identificarse) sino que *tiene* un cuerpo (del que es físicamente dependiente y socialmente responsable). Esta distinción funda sin duda la «modernidad» antropológica del cuerpo<sup>65</sup>,

pero, desde el siglo XVI al XVIII, las imágenes muestran hasta qué punto esa «modernidad» no se ha adquirido y cómo, aún a finales del XVIII, la resistencia a la idea no es solamente el hecho de una discrepancia sociocultural entre élites cultivadas y cultura popular.

### Anatomías

No solamente la invención y el desarrollo de una concepción moderna de la anatomía son rigurosamente contemporáneos de la exaltación de la belleza y de la erotización del cuerpo humano (ya sea masculino o femenino), sino que son a veces los mismos artistas lo que desempeñan un papel fundamental en el origen de este doble proceso. Esta constatación confirma la relación compleja que existía entre esas dos prácticas de la representación del cuerpo y que, como veremos, puede incluso, en ciertos casos, entremezclar los dos puntos de vista.

Pensamos naturalmente en Tiziano que, en el momento en el que pinta la *Venus de Urbino*, está dibujando seguramente algunas de las planchas anatómicas grabadas a continuación sobre madera para ilustrar el *De humani corporis fabrica* publicado por Vesalio en Basilea en 1543<sup>66</sup>. Pero el florentino Rosso, uno de los maestros de la erotización perversa que caracteriza uno de los aspectos del manierismo, también había preparado un tratado de anatomía cuyos dibujos fueron grabados por Agostino Veneziano y Domenico del Barbieri; y el caso de Leonardo da Vinci es más ejemplar aún. Gran pintor de la desnudez femenina con la *Leda*, en la que trabaja a partir de 1503 y que goza de un éxito considerable, promotor de un erotismo de la ambivalencia sexual e inventor del retrato erótico cuyo prototipo elabora con *Monna Vanna*, que, pintada por encargo de Juliano de Médicis hacia 1513, inspiraría a la vez a la *Fornarina* de Rafael (y Giulio Romano) y los numerosos «retratos desnudos» de la primera escuela de Fontainebleau<sup>67</sup>, Leonardo es también el artista que, a principios del siglo XVI, revoluciona el concepto de la anatomía y de la ilustración anatómica<sup>68</sup>. Cierta número de sus dibujos llevan, es cierto, el rastro de ese pensamiento por analogía que caracteriza al conjunto de conocimientos del Renacimiento: a pesar de su extraordinaria modernidad y su efecto de la realidad, el célebre dibujo que representa *El feto y la pared interna del útero* asocia así a un feto humano y un útero bovino apoyándose en la fe de la analogía entre todos los mamíferos. Otros dibujos, como los célebres *Órganos de la mujer* (Castillo de Windsor) contienen groseros errores que revelan que Leonardo no duda en

inventar «anatomías probables» para satisfacer la necesidad de representación aunque la observación no haya sido posible. Otros dibujos ilustran, negando la observación, la concepción científica de tradición libresco contra la cual Leonardo precisamente afirma el valor pedagógico de sus «demostraciones» visuales. Pero esas anatomías ficticias no deben esconder lo esencial. Leonardo no se contenta con inventar técnicas de representación gráfica particularmente eficaces, sino que basa en general sus dibujos en la observación directa<sup>69</sup>, hasta el punto de que los especialistas modernos no dudan en considerar que la «anatomía moderna» nació en Milán hacia 1510, cuando Leonardo trabajaba junto al médico Marcantonio della Torre<sup>70</sup>.

El interés de Leonardo por la anatomía sigue siendo excepcional entre los artistas contemporáneos. Su curiosidad científica y su punto de vista sistemático sobrepasan con mucho la práctica habitual de los pintores, que se solían quedar en la anatomía muscular y en el estudio del esqueleto y de sus articulaciones. Pero esta excepción se veía fomentada por la teoría y la práctica «humanistas» de la pintura. En el *De pictura*, Alberti ya había recomendado a los artistas que construyeran sus figuras partiendo del esqueleto, progresivamente recubierto de músculos y de piel<sup>71</sup>. Marcaba también con ello la ruptura con el punto de vista de la Edad Media, tal como se expresaba por ejemplo en Cennino Cennini cuando afirmaba que el hombre posee una costilla menos que la mujer, precisamente la que sirvió para crear a Eva<sup>72</sup>. Parece ser que la recomendación de Alberti precedió a la práctica de los pintores puesto que, según Giorgio Vasari, el florentino Antonio Pollaiuolo en el último cuarto del siglo XV, habría «desollado a numerosos hombres para ver su anatomía interna» y habría sido «el primero en mostrar la manera de buscar los músculos para que tengan orden y belleza en las figuras<sup>73</sup>»; y el propio Rafael, poco susceptible sin embargo al interés científico en ese campo, indica su preocupación en el célebre dibujo preparatorio para el *Descendimiento Borghese*. Y no es indiferente que en este contexto, en el comentario de su primera plancha, Vesalio considerase a los artistas como los destinatarios naturales de su *De humani corporis fabrica*<sup>74</sup>.

El papel de los artistas en la constitución de la anatomía moderna no debe sorprender. Corresponde al hecho de que, como las ciencias preferidas en el Renacimiento eran sobre todo descriptivas, es decir, ciencias en las que la ilustración constituye en sí misma una demostración, el saber hacer gráfico tiene una función decisiva en la transmisión de la información científica; y el término de «demostración» que emplea Leonardo a propósito de sus di-

bujos anatómicos debe tomarse en el sentido más fuerte. Pero la modernidad de los dibujos de Leonardo reside en otra parte, concretamente en la neutralidad objetiva con la cual presentan (o se supone que deben presentar) la comprobación gráfica de una observación visual. Como lo demuestran suficientemente ciertos dibujos en los que las cuerdas sustituyen a los músculos para hacer comprender mejor el mecanismo que hace funcionar la estructura ósea, los dibujos anatómicos de Leonardo no están recorridos por ninguna emoción particular; constituían, bajo el ojo del ingeniero, la transcripción gráfica de un análisis de la estructura y del funcionamiento de un cuerpo concebido sobre el modelo de una máquina. Este punto de vista objetivo, esta ausencia de toda retórica emotiva, distingue radicalmente a Leonardo de sus sucesores, cuyas imágenes son por tanto más representativas de una actitud difusa. Durante tres siglos, la ciencia anatómica es indisoluble de su representación artística y esta última hace aflorar otros retos que no son los propiamente científicos o, al menos, retos referidos a las relaciones imaginarias cada vez más complejas que suscitan el desarrollo y la banalización de la práctica anatómica.

Más que Leonardo (cuyos dibujos no fueron vistos sino por unos pocos y por tanto no ejercieron influencias, a pesar de su reputación escrita), el gran iniciador de la anatomía moderna fue Vesalio, y la publicación en 1543 de su *De humani corporis fabrica* constituye una articulación decisiva en la historia de la construcción científica del cuerpo, exactamente contemporánea, en el registro del microcosmos, de la que lleva a cabo, para el macrocosmos, el *De revolutionibus orbium coelestium* de Copérnico. Pero la obra debe en gran parte su éxito europeo a sus ilustraciones grabadas que ponen en escena de manera notable los resultados de la observación científica. Tras una serie de detalles, el primer libro, dedicado al esqueleto, se acaba con tres figuras enteras presentadas a toda página, cuya puesta en escena es de inspiración moral y cristiana: un esqueleto adopta una pose de desesperación que evoca la del *Adán expulsado del Paraíso* de Masaccio en la capilla Brancacci; otro se apoya sobre una pala de enterrador, con los «ojos» elevados hacia el cielo; el tercero (es la imagen más famosa) medita sobre la muerte y evoca al Hamlet shakespeariano<sup>75</sup>. En el libro II, la serie de desollados es más compleja. Comienza por la figura de un hombre joven desollado, visto de frente, y continúa con el despojamiento progresivo de los músculos en el transcurso del cual la figura se muestra progresivamente incapaz de sostenerse sola; la serie constituye un conjunto continuado, unificado por el pai-

saje que le sirve de fondo. La idea encuentra manifiestamente su origen en la tradición de las danzas macabras, pero la monumentalidad de las proporciones, la elocuencia de los gestos, la atmósfera general de alusión a la estatuaria antigua dan sentido también a las imágenes proporcionando una *dignitas* y una vida singular a las figuras. Esta referencia al arte antiguo es explícita en algunas ilustraciones de detalle: el *Torso de Belvedere* sirve de base a varios análisis de vísceras y, en la vigésimo quinta plancha del libro V, por ejemplo, la representación de los órganos femeninos está insertada en una silueta que evoca el busto (fragmentado) de una Venus antigua; el contraste es tanto más fuerte cuanto que el estado patológico de los órganos internos es el de una adulta al final de su vida reproductora mientras que el cuerpo es el de «una joven y seductora diosa»<sup>76</sup>.

Esta asociación del detalle científico y de un contexto natural y artístico no es propio de Vesalio. Ya el *De dissectione partium corporis* de Charles Estienne (publicado en 1545 pero preparado desde principios de la década de 1530) colocaba a sus figuras en paisajes (o interiores) a la antigua y les hacía adoptar poses manifiestamente «artísticas»<sup>77</sup>. El éxito de Vesalio hizo que ese estilo se retomara, pero la tradición remonta a los *Commentaria [...] super anatomia Mundini* publicados por Berengario da Carpi en 1521 en Bolonia y a sus *Isagogae breves* de 1522. Esta amalgama tuvo muy probablemente la misión de legitimar, cultural y moralmente, una ciencia naciente cuya práctica, a pesar de la autorización de la Iglesia, tenía hasta hacía poco una connotación algo negativa: la puesta en escena artística o moral del cuerpo anatomizado contribuye, paradójicamente, a proclamar «la autonomía de una nueva ciencia del cuerpo»<sup>78</sup>. No hay duda de que el clasicismo de las ilustraciones de Vesalio, el equilibrio que se abre paso entre la información científica y su «decoro» cultural, la calidad artística misma de las ilustraciones, contribuyeron a ese reconocimiento.

Pero la puesta en escena artística de la anatomía abría también *ipso facto* posibilidades alusivas que podían oscurecer esa intención primera, y llegarían progresivamente a contradecirla. La elección del modelo artístico de referencia puede así suscitar turbadoras asociaciones de ideas. Para ilustrar su *De dissectione partium corporis*, Charles Estienne puede sin duda inspirarse en gran medida en obras conocidas de artistas italianos llamados a Francia por Francisco I. Pero, cuando retoma ocho composiciones de la serie erótica de los *Amores de los dioses* grabada por Jacopo Caraglio sobre dibujos de Perino del Vaga y de Rosso, la lascivia de algunas poses da un aspecto extra-

ño a la ilustración científica. Pero no se trata de una perversión individual: en su *De humani corporis fabrica libri decem*, publicado en Venecia en 1627, Adrianus Spigelius (Adriaan Van den Spieghel) retoma el cuerpo femenino de Venus en el grabado de Caraglio que representa a *Venus sorprendida por Mercurio* para ilustrar la anatomía masculina del pene y la musculatura anal; y la imagen volverá a aparecer en la *Myographia Nova or a Graphical Description of all the Muscles in the Humane Body* publicado por John Browne en Londres en 1698. Del mismo modo, si una de las estrategias para legitimar por medio de la imagen la práctica anatómica consiste, muy pronto, en representar al cadáver anatomizado presentando él mismo sus órganos, esa elección acaba rápidamente en imágenes de énfasis incontrolable. Cuando, en 1545, para representar la anatomía del útero de una mujer embarazada, Charles Estienne sienta a su «modelo» sobre una cama y le hace igualmente levantar con la mano izquierda las dos placentas para ofrecer una vista más clara de los fetos gemelos, inaugura una puesta en escena que gozaría de un largo porvenir. Reencontramos este dispositivo en la *Anatomia del corpo humano* publicada por Juan Valverde en Roma en 1556<sup>79</sup>, en el *De humani corporis fabrica* de Spigelius (1627) y en la *Myographia Nova...* de John Browne (1698). El tono general de estas imágenes muestra figuras que, al ayudar amablemente al espectador a ver mejor el resultado de la anatomía, alejan el posible malestar. Gracias a su urbanidad, las figuras socializan la anatomía. Le quitan su posible salvajismo y esa aura religiosa que tenía aún en 1523, con Berengario da Capri, en el grabado en el que, de pie delante de un nimbo de rayos luminosos, un hombre levantaba con la mano derecha su piel para enseñar su busto anatomizado: por su puesta en escena, este grabado hacía aún del cuerpo el templo del alma, y de la anatomía, «un acto sacramental e incluso un sacrificio<sup>80</sup>». Pero es precisamente esta connotación la que pretende excluir la convención de la «autopresentación» del cuerpo anatomizado, implicando activamente este último en la experiencia científica. Pero la estructura reflexiva de la representación suscita, por sí misma, una opacidad del signo y puede desarrollar «efectos de tema» igualmente cargados de futuro<sup>81</sup>. Repitiendo el procedimiento, la plancha de Juan Valverde que podríamos titular «el anatomista anatomizado» muestra, desde mediados del siglo XVI, el efecto fantástico que puede suscitar esta puesta en escena mientras que trata de acercarse al anatomista y al cadáver sometiendo imparcialmente sus dos figuras al mismo modo de investigación científica. Hacia 1618, Pietro da Cortona (que era entonces

uno de los pintores y arquitectos romanos más apreciados) da sin duda la versión más espectacular de este dispositivo. En uno de sus dibujos (publicados en 1741), la figura anatomizada adopta una pose dramática muy compleja, del orden de la súplica, en la pintura de la historia, y presenta al espectador un detalle agrandado de su garganta abierta, ofrecida a la atención del espectador como un cuadro-dentro-del-cuadro, en un marco firmemente sujetado por la mano derecha, mientras que la mano izquierda agarra lo que parece ser un bastón de mando. La teatralidad barroca da a la representación un impacto artístico que se pone sin duda por delante de su eficacia científica: la imagen evoca más bien la teatralidad turbadora de un mártir cristiano que la observación neutra de una anatomía clínica. La implicación imaginaria que revelan las ilustraciones anatómicas puede tomar otros caminos. Publicada en Ámsterdam en 1685, la *Anatomia humani corporis* de G. Bidloo está ilustrada con planchas grabadas basadas en los dibujos de Gérard de Lairese. Algunas imágenes se inspiran aún en puestas en escena vesalianas, pero otras sugieren una crueldad extraña, o al menos así se supone, al punto de vista científico<sup>82</sup>. Sin evocar las ceras anatómicas del siglo XVIII (a cuyos singulares efectos nos referiremos más adelante), los grabados en color de Jacques-Fabien Gautier d'Agoty (*Essai d'anatomie en couleur*, 1745-1746; *Myologie complete en couleur*, 1746) están imbuidas de una extraña cualidad espectral y, en su *Nouveau recueil d'ostéologie et de myologie dessiné d'après nature* publicado en 1779, el pintor Jacques Gamelin lleva especialmente lejos la interpretación fantástica de la ilustración anatómica: su «esqueleto de perfil derecho extendido sobre una losa mortuoria» se presenta con una iluminación trágica que hace destacar el espantoso e impensable grito que parece surgir de las mandíbulas abiertas. Sin duda se trata de una de las primeras «anatomías artísticas» destinadas a gozar de un gran éxito en el siglo XIX, pero no se debe achacar el impacto emotivo a la sola intervención de una mentalidad de artista en un medio exclusivamente científico. De hecho, esas imágenes aseveran la dificultad de la anatomía para banalizarse, para convertirse en una ciencia «como las demás». Tras haber intentado «civilizar» la práctica anatómica como ciencia autónoma, su puesta en escena figurativa hace destacar por el contrario lo que puede sugerir que el cuerpo no es un «objeto científico» indiferente, que el ser humano es indisoluble de su cuerpo. Las dos «lecciones de anatomía» pintadas por Rembrandt son ejemplares desde este punto de vista. En la primera, la *Lección de anatomía del doctor Tulp*, pintada en 1632 para el gremio de ci-

rujanos de Ámsterdam, Rembrandt adopta un punto de vista «neutro»: presenta a un grupo de médicos que siguen la demostración del primero de ellos sin que ninguna alteración emotiva distraiga la atención científica<sup>83</sup>. En la *Lección de anatomía del doctor John Deyman*, pintada en 1656 para el mismo gremio, Rembrandt adopta un punto de vista y una iluminación radicalmente diferentes; su efecto se ve reforzado, es cierto, por el estado incompleto del lienzo que concentra la atención sobre la relación entre el ayudante y el cadáver. Presentado dramáticamente en escorzo, perpendicular al plano del lienzo, el cuerpo constituye quizá una alusión directa al *Cristo muerto* pintado por Mantegna hacia 1480 y, en cualquier caso, la figura central posee «el dramatismo y la solemnidad de una *Pietà*<sup>84</sup>», reforzados por el hecho de que el ayudante no observa el cerebro sobre el que se dispone a intervenir el escalpelo del doctor Deyman, sino que, con la parte de arriba del cráneo en la mano, perdido en sus pensamientos, mira fijamente el abdomen y la caja torácica previamente vaciados<sup>85</sup>.

Así, contra la distinción dualista que, al separar claramente el cuerpo y la persona, ha autorizado la práctica anatómica<sup>86</sup>, las imágenes indican, de manera cada vez más clara a medida que pasa el tiempo, una resistencia difusa con respecto a las tranquilizadoras afirmaciones de dualismo, en nombre de lo que podría llamarse un «ser del cuerpo» del ser humano. Los retos de esta resistencia se marcan también en la transformación de las representaciones de los «teatros anatómicos», en los que la disección de cadáveres adoptaba una forma social y espectacular especial.

El frontispicio del *De humani corporis fabrica* de Vesalio constituye, en 1543, un auténtico manifiesto a favor de una ciencia nueva y prestigiosa. Instalada en una arquitectura noble que evoca el patio de la Universidad de Padua<sup>87</sup>, la demostración de Vesalio es objeto de una dramatización particularmente cuidada. Aunque no contradice fundamentalmente las condiciones espectaculares en las que se desarrollaban entonces las lecciones de anatomía<sup>88</sup>, la puesta en escena sugiere también el programa científico que inspira la nueva anatomía. El perro y el mono presentes en los dos extremos de la imagen evocan así a la vez el recurso de Vesalio a las disecciones de animales para «ilustrar» una explicación del cuerpo humano y los errores de Galeno que, sobre la base de la analogía, fundamentaba sus análisis del cuerpo humano en disecciones de monos<sup>89</sup>. El rasgo más notable de esta puesta en escena y su novedad más radical se refieren a la proximidad física entre el anatomista y el anatomizado, una proximidad reforzada por el he-

cho de que el cadáver, el de una mujer, tenga la cabeza vuelta hacia Vesalio y parezca mirarle. Así, poniendo prácticamente al anatomista y al cadáver en un plano de igualdad y presentando al primero mientras opera, el grabado es una de las primeras representaciones del científico como esa «figura heroica» que exaltará Bacon en el siglo XVII<sup>90</sup>. Esta presentación borra toda alusión al carácter todavía punitivo que podía tener la anatomía a finales del siglo XV ya que los cadáveres solían ser los de criminales colgados el día antes de la «lección<sup>91</sup>», y el compromiso físico del anatomista contradice también la práctica tradicional de la anatomía, en la que el anatomista comentaba de lejos, a veces con el libro en la mano, las operaciones de disección llevadas a cabo por un barbero o un carnicero. Como esta práctica está ilustrada en el frontispicio del *Fasciculus medicinae* de Johannes de Ketham publicada en Venecia en 1493 (en la que el anatomista desde un púlpito domina de lejos la mesa de operaciones), se puede pensar que el esqueleto que ocupa este lugar en el frontispicio de Vesalio representa irónicamente al anatomista que sigue la tradición de Galeno<sup>92</sup> y refuerza la idea de modernidad unida a la nueva práctica anatómica.

Esta claridad laica y este optimismo científico desprovisto de segundas intenciones religiosas no duraron mucho. A partir de la segunda edición de Vesalio (Basilea, 1555), una hoz sustituye a la vara magistral en la mano derecha del esqueleto, que se convierte así en un indudable *Memento mori*. En la (muy mediocre) portada del *De re anatomica libri XV* publicado en Venecia en 1559 por Realdo Colombo, el dibujo anatómico del cadáver (masculino) expuesto sobre la mesa de operaciones es muy aproximativo pero su brazo derecho, que cuelga verticalmente de esa misma mesa, retoma el gesto habitual del brazo derecho de Cristo muerto y da a la escena una connotación religiosa, de una manera torpemente ambigua. Pero son los dos grabados que representan (en 1640 y 1644) el teatro anatómico permanente de Leiden, creado a finales del siglo XVI según el modelo de Padua, los que muestran con mayor esplendor el mantenimiento de una pretensión sagrada y de una conciencia religiosa en el seno (y alrededor) de la práctica anatómica aplicada al cuerpo humano<sup>93</sup>. Instalado en una iglesia aún parcialmente consagrada, el teatro de Leiden tenía un decorado significativo. Y no es sólo que, entre los múltiples esqueletos (humanos y animales) que adornaban las bovedillas, los de Adán y Eva ocupaban el lugar de honor<sup>94</sup>, sino que la lección se ponía en escena como un servicio religioso. Mostrando el libro con la mano derecha, el anatomista está de pie en el eje central de la



imagen, detrás de la mesa en la que está extendido el cuerpo; se encuentra así colocado en el centro de un dispositivo que asocia a Adán y a Eva y, detrás del anatomista y encima de él, un gran compás que evoca el atributo tradicional de Dios. Como subraya Jonathan Sawday, esta imagen es un ejemplo particularmente extravagante de propaganda artística al servicio de la ciencia: en el contexto protestante de Leiden, la escena evoca una comunión más que una misa y el grabado sugiere que el cuerpo, abierto sobre la mesa-altar, ha sido santificado y no violado.

Esos grabados refuerzan y estructuran considerablemente el contexto religioso de la lección de anatomía con respecto a su representación en el frontispicio de las *Primitiae anatomicae de humani corporis ossibus* publicadas en Leiden en 1615 por Pieter Paauw, fundador del teatro anatómico de la ciudad: allí, sólo un esqueleto alegórico domina la escena y recuerda al *Memento mori*. Esa preocupación por una legitimación que de ser científica pasa a ser religiosa, deja entender que el éxito considerable de los espectáculos de pago de los teatros de anatomía no atraía solamente a espíritus ávidos de saber, sino a un público ávido de distracciones sensoriales y turbadoras, en particular en el momento de los regocijos carnavalescos en los que el cuerpo grotesco triunfa aún sobre el cuerpo moderno<sup>95</sup>. Si, en el frontispicio de su *Nouveau recueil d'ostéologie...*, publicado en 1779, Jacques Gamelin da una versión sublime de la fascinación que ejercía el espectáculo del cuerpo humano disecado, corresponde a Hogarth el haber evocado el horror arcaico que podía suscitar siempre el despiece del cuerpo humano en nombre de la ciencia. En *The Reward of Cruelty*, publicado en 1751, la lección de anatomía no se limita a la presentación medieval en la que el anatomista reina en su púlpito, lejos del cadáver entregado a los buenos oficios de dos desolladores; la imagen subraya también el carácter salvajemente punitivo de la ceremonia al mostrar en el cuello del muerto la cuerda con la que fue colgado. La escena, cuarto y último episodio de los *Four Stages of Cruelty* que representaban las etapas de la vida de un criminal, desplaza el ejercicio de la «crueldad»: ya no es la del criminal sino la de sus verdugos *post mortem*, lo que asimila la lección de anatomía a una escena de carnicería humana. Sólo el perro come una víscera, pero su acto indica siniestramente la limpieza de los intestinos y más aún el caldero en el que hierven los huesos (destinados a montar un futuro esqueleto pedagógico). Ese resabio de canibalismo se ve reforzado por la expresión del criminal-víctima: con un trépano clavado en el cráneo para mantenerlo a la altura adecuada, chillaba de dolor mientras el desollador le corta el ojo derecho.

A su manera, que es la de la caricatura, Hogarth muestra que, lejos de haberse convertido en el vestigio inerte de un «desaparecido», lejos de ser percibido solamente como una máquina material distinta del alma y al servicio del espíritu, el cuerpo se resiste aún a las certezas de la Razón, por muy iluminada que sea. Veremos cómo ese sentimiento, en el último tercio del siglo XVIII, hará nacer una nueva representación del cuerpo, el cuerpo «sublime».

### *Urbanidad y retóricas del cuerpo*

Paralela y conjuntamente a esta construcción de una representación científica nueva del cuerpo como máquina física, los textos y las imágenes evidencian la construcción de una nueva representación cultural del cuerpo como soporte de las relaciones sociales. Es la época de la aparición y multiplicación de los manuales de «urbanidad». El fenómeno, que se inicia en 1530 con la publicación de *La urbanidad pueril [De civilitate morum puerilium]* de Erasmo, adquiere, según ritmos diversos, una amplitud considerable en todos los países europeos, marcado entre otras cosas por el hecho de que el manual de urbanidad publicado después de muchos otros en 1711 por el padre Jean-Baptiste de La Salle (*Les Règles de la Bien-séance et de la Civilité chrétienne, divisé en deux parties, à l'usage des Écoles chrétiennes*) consta al menos de trescientas páginas, mientras que la obra fundadora de Erasmo no era sino un opúsculo de unas sesenta páginas<sup>96</sup>.

Erasmo no inventó la idea del saber vivir ni la de la literatura sobre urbanidad. La tradición se remonta a la Antigüedad (los *Disticha de moribus ad filium* de Dionysius Caton se habían impreso varias veces a finales del siglo XV y el propio Erasmo había hecho dos ediciones, en 1519 y 1520) y el humanista Maffeo Vegio publicó en Milán en 1491 su *De educatione liberorum et eorum claris moribus libri sex*. *La urbanidad pueril* también renovó profundamente el género; la obra inaugura una nueva cultura de bienestar y se convierte durante tres siglos en el modelo incontestable de ese tipo de literatura. Pero la novedad más llamativa del texto de Erasmo consiste en que hace del cuerpo el tema central de su tratado. Empezando por la mirada, el primer capítulo («De la decencia y de la indecencia de la compostura») se presenta como una especie de «blasón del cuerpo civilizado» que, de la cabeza a los pies, pasa revista al cuidado cívico de cada parte del cuerpo<sup>97</sup>; esta categoría excepcional acordada al cuerpo se confirma con la definición que Erasmo da al vestido, que considera, al principio del segundo capítulo,

como «en cierto modo el cuerpo del cuerpo». Y en los capítulos siguientes los preceptos sobre el comportamiento cívico en la iglesia, en la mesa, con ocasión de un encuentro, en el juego y en la cama se refieren siempre a la compostura, es decir, al dominio de la actitud corporal. De hecho, de manera más precisa y meticulosa que *El cortesano* de Baldassare Castiglione, Erasmo establece una «cultura del cuerpo» en el seno de la cual es el cuerpo (civilizado) el que ofrece «el aspecto más inmediato de la personalidad»<sup>98</sup>.

Si se hace destacar al cuerpo en la definición de las buenas maneras es, por supuesto, para mantener a distancia y controlar sus manifestaciones naturales, funcionales, propiamente corporales. El cuerpo civilizado constituye un modelo cuyo contramodelo sería, en esa época, el cuerpo grotesco o carnavalesco<sup>99</sup>. Las cuestiones relativas a esta construcción social del cuerpo ya han sido ampliamente descifradas, en particular a través del concepto de «proceso de civilización» que, según demostró hace tiempo Norbert Elias, implicaba una represión de las expresiones físicas del cuerpo y que los buenos modales consistían, en gran medida, en una interiorización de esas represiones<sup>100</sup>. Pero es fundamental subrayar que los «buenos modales» forman también «un lenguaje o un discurso que crea —más que contentarse con regularlas— las categorías de la percepción y de la experiencia corporales»; a este respecto, los buenos modales constituyen «una retórica eficaz que afirma, defiende y legitima un estatus social»<sup>101</sup>. Como lo muestra suficientemente el origen del término «urbanidad», los buenos modales revelan la primacía de una cultura urbana —ya sea de corte o burguesa— y de sus valores en los que las nociones tradicionales de linaje y de valor son suplantados por las del honor individual y de la educación<sup>102</sup>. Como lo indican de hecho las comparaciones en las que Erasmo, muy imitado sobre este punto por sus sucesores, asimila el comportamiento grosero al de un animal o de un individuo de rango social inferior, esta retórica esconde un desacuerdo social sobre la metáfora de la oposición entre animalidad y humanidad. Volvemos a encontrar así, en la literatura de los buenos modales y en el registro de la representación social del cuerpo, el corte decisivo que la modernidad introdujo entre «ser» y «tener» un cuerpo: en su comportamiento, tanto el zafio como el animal no son sino un cuerpo, el hombre civilizado tiene un cuerpo cuya expresión civilizada domina.

Pero en el seno de este proceso múltiple, las imágenes artísticas pudieron desempeñar un papel de modelo que los historiadores de las costumbres han descuidado un poco, y son portadoras de información que no repiten

las que proporcionan los textos y otros documentos. De hecho el propio Erasmo, a propósito de la mirada y de su control, evoca las «viejas pinturas» que «nos enseñan que en otros tiempos era signo de una modestia singular el tener los ojos medio cerrados», igual, añade, que «sabemos también, gracias a los cuadros, que los labios juntos y apretados pasaban otrora por ser indicio de rectitud»<sup>103</sup>. Y llama la atención comprobar que, en su libro *El cortesano*, Baldassare Castiglione iba aún más lejos. En el célebre pasaje en el que define la *sprezzatura*, esa desenvoltura despreocupada que, huyendo de la afectación, «esconde el arte y [...] muestra que lo que se ha hecho y dicho nos ha llegado sin esfuerzo y casi sin pensar» y proporciona así al comportamiento esa «gracia» que es el ideal de la sociabilidad de la corte, Castiglione toma dos veces el gesto del pintor como modelo: la anécdota pliniana de la crítica de Apeles por parte de Protógeno «porque no sabía levantar las manos de su cuadro» introduce la crítica de los que no saben «levantar las manos de la mesa» y el conjunto del pasaje se acaba proponiendo como modelo de gracia obtenida por medio de la *sprezzatura* a la «pincelada dada cómodamente, de manera que parezca que la mano, sin ser guiada por ningún estudio ni arte, vaya por sí misma a su objetivo siguiendo la intención del pintor»<sup>104</sup>. Castiglione piensa sin duda en Rafael, modelo de gracia en pintura y en comportamiento social. Pero el motivo de la referencia a la pintura como modelo de los «buenos modales» tiene otras razones más generales y más profundas. No es por casualidad si, en el Libro II, tras haber declarado que el cortesano debe velar «por no ser jamás discordante, sino [formar] un solo cuerpo con todas sus buenas cualidades», Castiglione explicita lo que quiere decir haciendo una comparación con el empleo de la sombra y de la luz en «los buenos pintores»<sup>105</sup>. Este prestigio excepcional de la pintura marca ciertamente la victoria teórica, en la cultura de corte, de este pensamiento humanista que, desde Alberti, subrayaba que los más grandes hombres de la Antigüedad habían practicado la pintura<sup>106</sup>. Pero esta victoria no deja de tener sus razones históricas y sociales: la civilización de corte y el importante papel que desempeñan las artes para construir el marco (permanente o efímero) del fasto principesco convirtieron a los artistas, a partir del siglo XV, en los mayores organizadores del aparato del príncipe, los que, sobre todo con ocasión de las fiestas de corte cuyo decorado, trajes y a veces hasta gestos coreográficos concebían, eran los que fijaban las reglas de la representación en el teatro de la corte, incluyendo comportamiento y elegancia<sup>107</sup>.

Arte del cuerpo, la cultura del cuerpo que aparece a principios del siglo XVI toma como modelo el teatro de la vida de corte en el seno del cual «la esencia de lo cortesano consiste en buscar no en un contenido, sino en una forma<sup>108</sup>». Y esa «forma de vida» adopta a su vez como modelo las obras en las que las diferentes artes, ornamentos del príncipe, proponen a su imitación el espejo de una elegancia y de una gracia sin igual en la realidad. Este carácter determinante del arte en la definición de los comportamientos elegantes se ilustra de manera especial en la página en la que Firenzuola describe cómo debe sonreír una mujer: «elevar fugitivamente y entreabriéndola una comisura de la boca mientras se mantiene la otra cerrada<sup>109</sup>». El artificio arbitrario de esta prescripción y la extrema dificultad (si no imposibilidad) de ponerla en práctica con *sprezzatura* no deben esconder su carácter revelador: muy probablemente, Firenzuola se inspiró aquí en la sonrisa de *Monna Lisa* que, sin que se percibiera el turbador misterio que proyectaron en ella los románticos, estaba considerada, desde el siglo XVI, como un ejemplo perfecto de gracia elegante<sup>110</sup>.

Las imágenes, pues, precedieron a los textos en la definición de los modelos de comportamiento cívico y son por tanto portadoras de informaciones que, en determinados puntos, matizan y enriquecen los preceptos explícitos y puntuales de los manuales.

El axioma sobre el que reposa la construcción del cuerpo como representación social de uno mismo y artefacto civilizado quiere que, gracias al porte y a los movimientos, el cuerpo «dé una idea de las disposiciones del espíritu<sup>111</sup>». Con esto, los tratados retoman un principio de base de la pintura humanista y de su retórica expresiva: como los seres humanos en acción constituyen, desde Aristóteles, el tema de la pintura, las figuras pintadas deben manifestar visiblemente el movimiento de su alma y, como continúa diciendo Alberti, el pintor quiere «expresar los afectos del alma por medio de los movimientos de los miembros<sup>112</sup>», pues gracias a esos «movimientos expresivos» del cuerpo la pintura afectará a su vez al espectador. Pero —y es significativo que esta tensión aparezca desde principios del siglo XVI—, si el cuerpo manifiesta la disposición del espíritu, la pintura muestra que puede también manifestar la invisibilidad (exterior) de esta disposición (interior).

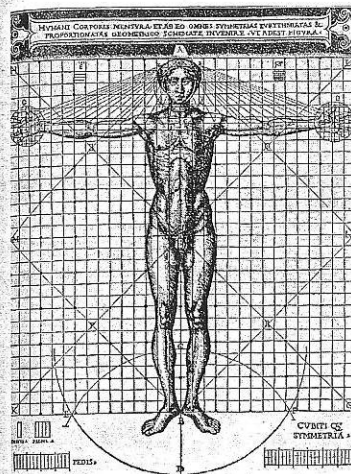
Es en el terreno del retrato (como género autónomo) donde se expresa más claramente esta idea: implicando en su principio una ausencia de acción (o una suspensión de la acción en la que se encontrara inmersa la figura), suponiendo al principio y en la mayoría de los casos la tranquilidad de

la figura (es decir, un «grado cero» de la pasión y por tanto de su expresión<sup>113</sup>), el retrato funda su eficacia y su prestigio en su capacidad para presentar un parecido «rasgo a rasgo» que sea también capaz de transmitir la disposición interna estable del modelo (es decir, en términos de la época, su «temperamento», o el equilibrio de base de sus humores<sup>114</sup>), recurriendo eventualmente a la analogía fisiognómica con el reino animal para hacer percibir la calidad moral dominante de ese mismo modelo. En ese género en curso de definición, el siglo XVI aporta dos innovaciones principales que fijan unas bases de la práctica del retrato que se seguirán utilizando durante los siglos siguientes. El modelo es presentado en la totalidad de su cuerpo y, más aún, la figura se encuentra inmersa en un movimiento expresivo. Muy raros en los siglos XIV y XV, los retratos que muestran la figura entera, de pie o sentada, se hacen frecuentes en el siglo XVI y, al destacar la vestimenta de la figura, esta presentación permite articular, a veces con mucha precisión, la construcción social de su apariencia física, gracias al tipo de ropa, de los colores de las telas, de los adornos honoríficos u ornamentales, etcétera. Es, pues, especialmente revelador comprobar que las vestiduras pueden servir igualmente para neutralizar los signos de la situación social del modelo y/o de manera más notable aún, para sugerir su «disposición interior», que puede presentarse a menudo como impenetrable. En el *Retrato de un gentilhomme* atribuido a Bartolomeo Veneto, por ejemplo (Cambridge, Fitzwilliam Museum), el motivo principal del jubón es un laberinto (cuyo centro está escondido por la mano derecha del modelo, adornada por dos anillos —¿en forma de ojos?— y que sujeta la empuñadura de la espada), que debe ser interpretado con bastante probabilidad como un emblema de silencio y de reserva, indicando que el modelo guarda en secreto sus planes y sus pensamientos<sup>115</sup>. A otro nivel, pero de manera igualmente significativa, esta estrategia de enseñar/esconder se encuentra en la práctica del retrato masculino desnudo: mientras el modelo es mostrado «sin ningún artificio», éste sirve de soporte a la alegorización de la figura, y por tanto a la distanciamiento de la intimidad que supone su desnudez, como los retratos de Andrea Doria como Neptuno y el de Cosme I de Médicis como Orfeo, ambos pintados por Bronzino. Estos dos ejemplos confirman el carácter *a contrario* muy excepcional del doble retrato desnudo (de espaldas y de frente) que aparece en el *Libro de los trajes* de Matthäus Schwarz. El momento escogido por Matthäus Schwarz para despojarse de todo signo de pertenencia a un grupo social no es fortuito: en un libro que constituye una autobiografía

fía a través de la presentación en serie de los diversos trajes que llevó desde su nacimiento, el banquero de Augsburgo se hace pintar desnudo justo después de haber salido del luto que llevó tras la muerte de Jacob Fugger, del que era director contable y financiero. En palabras de Philippe Braunstein<sup>116</sup>, «no es a la escritura a quien confía su emoción, sino a la imagen» y, si la desnudez de su cuerpo significa su «desnudez» moral y la ilusión de los artificios que sin embargo su libro entero conmemora, al hacerse representar sin complacencia, tal cual es, «convertido en rechoncho y gordo», Matthäus Schwarz revela una conciencia íntima del cuerpo como verdad última, moral y física, de sí mismo.

Esta imagen es efectivamente excepcional y fue posible gracias al carácter íntimo de la obra, exactamente lo opuesto del doble retrato desnudo (también de espaldas y de frente) del enano de la corte de Florencia, realizado por Bronzino, cuya función era, en un espíritu en parte lúdico, celebrar una de las «curiosidades» de la naturaleza cuya posesión contribuía a la gloria del príncipe. Pero ese testimonio singular fue también posible gracias al surgimiento difuso de una conciencia del cuerpo como lugar y receptáculo de la interioridad espiritual, y es precisamente en el entorno del retrato donde se manifiesta esta conciencia nueva, en particular a través del movimiento expresivo atribuido a la figura. Si algunos retratos presentan a la figura abierta hacia el espectador y ofreciéndose a la comunicación, si otros la presentan en una postura que expresa su temperamento —como el admirable *Retrato de hombre joven* de Moretto de Brescia (Londres, National Gallery inv 299) en el que la acumulación lujosa de materiales y objetos tiene como función destacar el rango del modelo pero también su abandono (matizado de *sprezzatura*) a su melancolía amorosa—<sup>117</sup>, numerosos retratos utilizan esta postura física para manifestar el secreto interior o la reserva de la figura. Es el caso de los grandes retratos de corte, en particular los que Bronzino realiza en Florencia, en los que el tema de los arcanos principescos puede legitimar la impenetrabilidad manifiesta de la figura. Es sobre todo el caso de un tipo original de presentación, surgida en Venecia alrededor de Giorgione y con posibilidad de múltiples variaciones: el *ritratto di spalla* o retrato de espaldas. Presentado de medio cuerpo, de tres cuartos desde atrás, la figura vuelve animadamente el rostro hacia el espectador (Múnich, Alte Pinakothek inv 524). El giro (más o menos marcado) del cuerpo sugiere que el modelo ha sido como sorprendido por la presencia del espectador, hacia el cual se muestra, con gracia, disponible. Pero la pose garantiza también una parte de

## La carne, la gracia, lo sublime

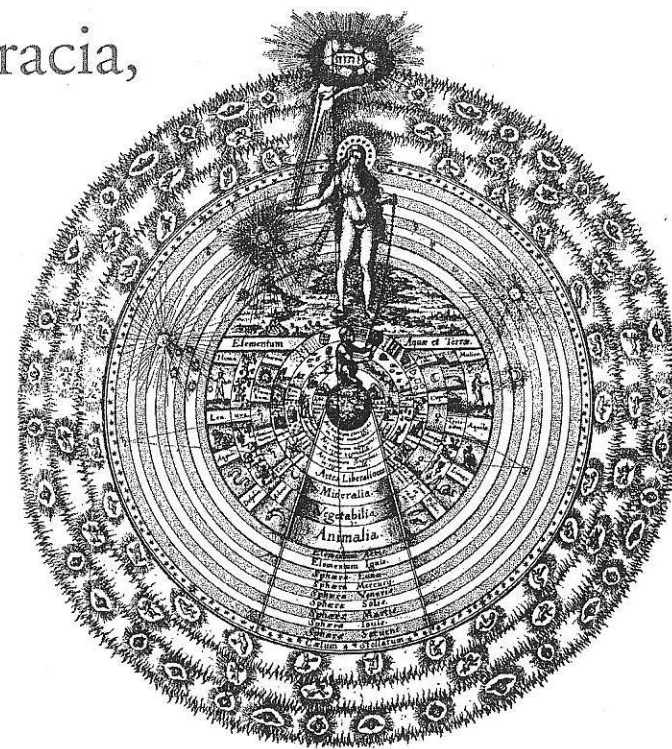


1. Cesare di Lorenzo Cesariano, Las proporciones ideales, según Di Lucio Vitruvio Pollione de *Architectura libri dece*, por Gotardo de Ponte Como, 1521, col. part.

El ideal del cuerpo en el Renacimiento se basa en las proporciones perfectas reflejadas por los círculos y los cuadrados.

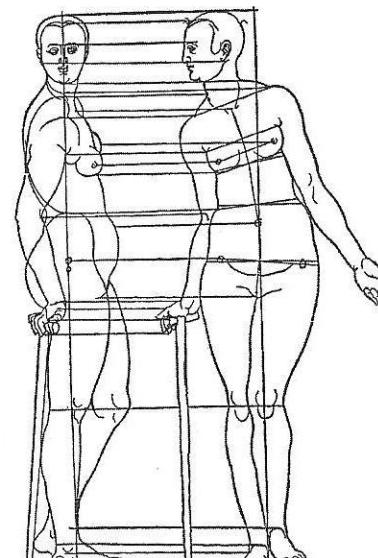
2. Alberto Durero, *Figuras femeninas en movimiento con líneas de construcción*, 1528.

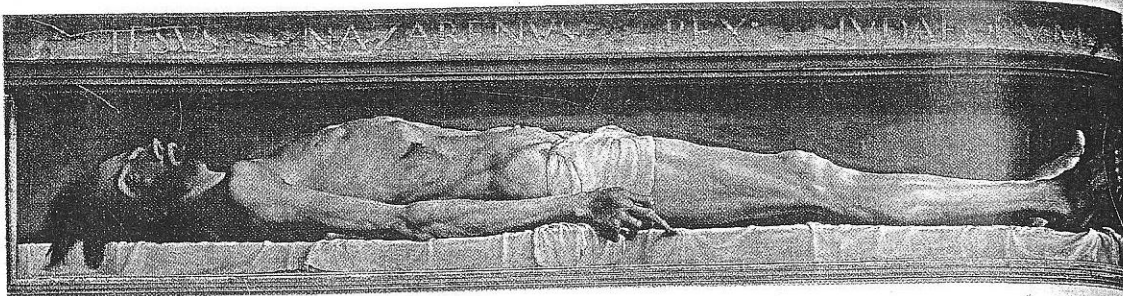
Durero trata de cotejar los movimientos con las proporciones. También rompe con la tradición al estudiar el cuerpo de la mujer en el marco de las proporciones perfectas. Sigue rompiendo al proponer más de una decena de tipos de



3. Robert Fludd, *Integrae Naturae speculum, Artisque imago in Utriusque cosmi, majoris scilicet et minoris, metaphysica, physica atque technica historia*, 1617.

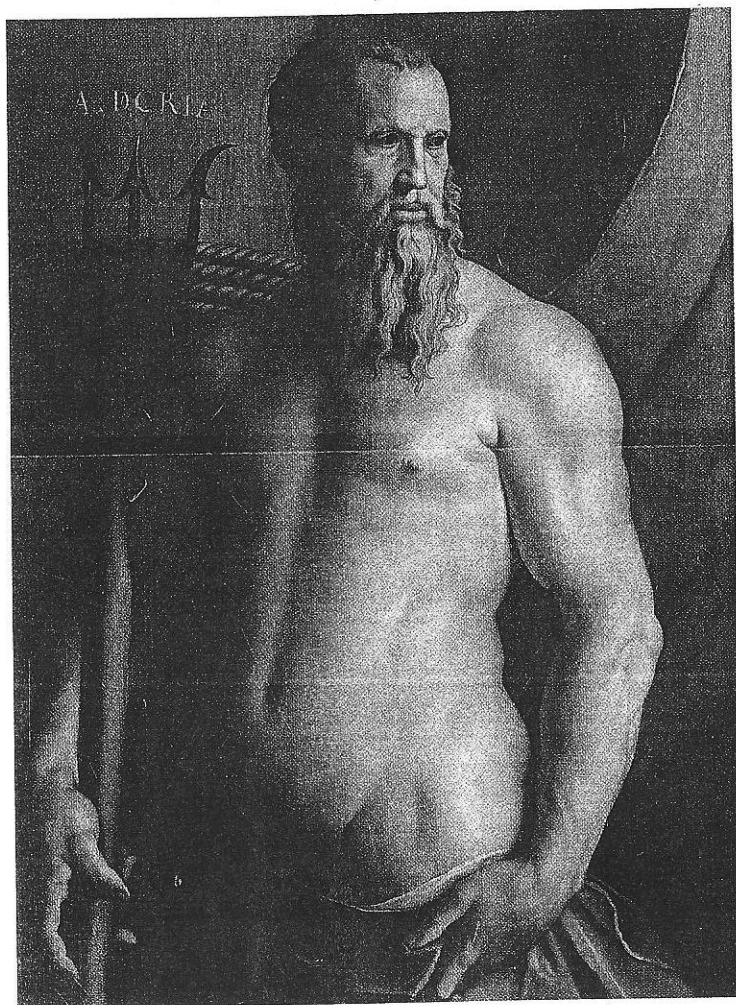
El microcosmos del cuerpo y el macrocosmos del universo se corresponden durante mucho tiempo término a término, en sus elementos, en su distribución, en su colocación.





4. Imitación de Hans Holbein el Joven, *Cristo muerto*, 1521, Basilea, Kunstmuseum.

La desfiguración mística del cuerpo de Cristo inspira aún a Holbein en 1521, antes de que triunfen representaciones más apolíneas.



5. Agnolo Bronzino, *Retrato de Andrea Doria*, siglo xvi, Milán, Pinacoteca de Brera.

Andrea Doria como Neptuno: la conquista de la desnudez física en la pintura del Renacimiento.

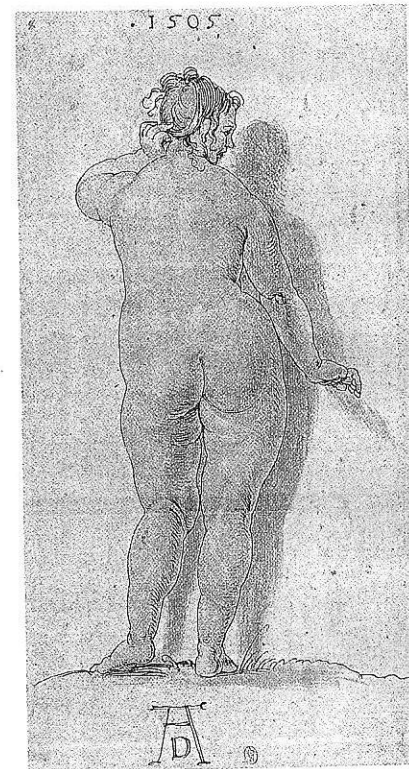


6. Imitación de Leonardo da Vinci, *Cabeza de joven con pelo rizado, de tres cuartos*, París, Museo del Louvre.

7. Atribuido a Leonardo da Vinci, *Siete estudios de cabezas grotescas*, Venecia, Galería dell'Accademia.

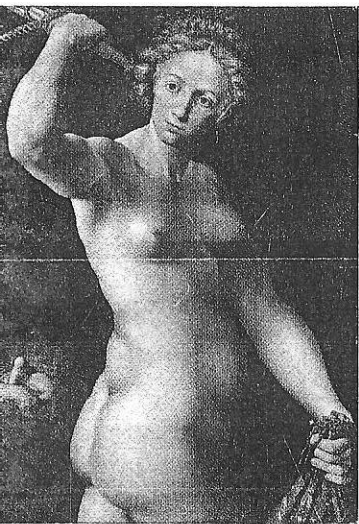
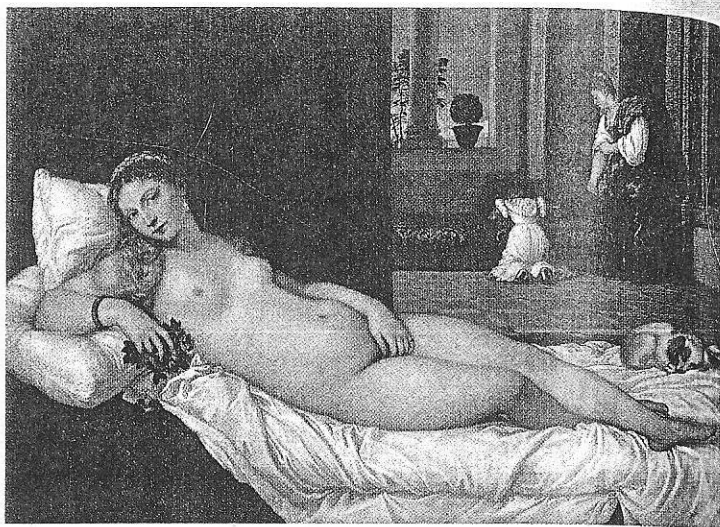
8. Alberto Durero, *Una mujer gruesa vista de espaldas, desnuda*, 1505, París, Museo del Louvre.

La importante implicación en la belleza formal domina con la modernidad, yendo hasta la exploración, sistemática en Leonardo y Durero, de sus contrapuntos de fealdad.



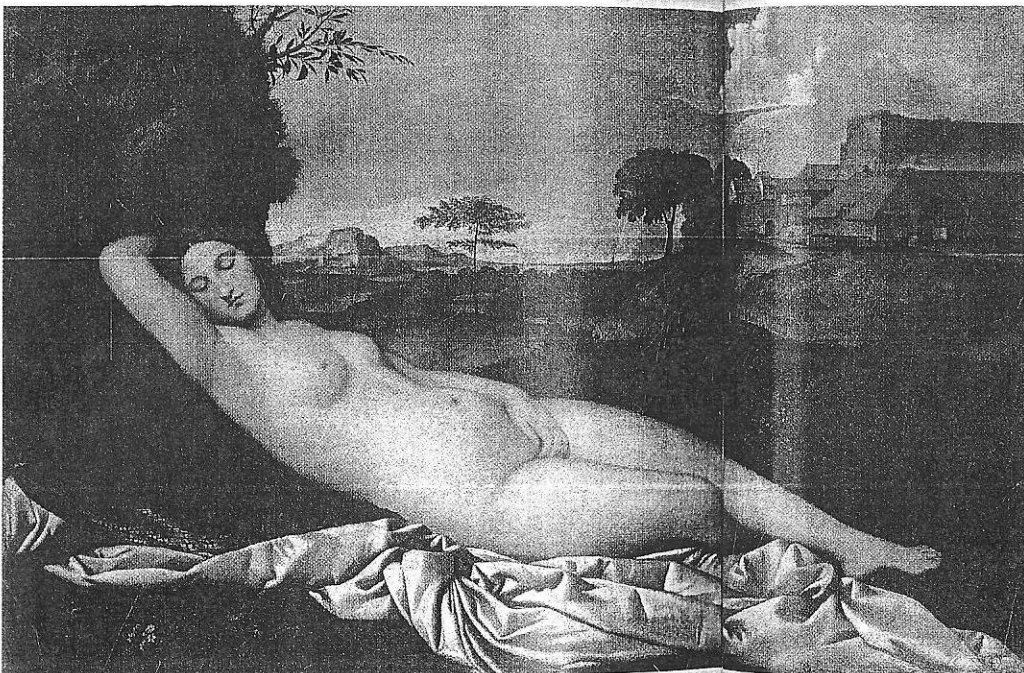
9. Tiziano, *Venus de Urbino*, 1538, Florencia, Uffizi.

10. Abajo, a la derecha, Giorgione, *Venus dormida*, 1508-1510, Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister.

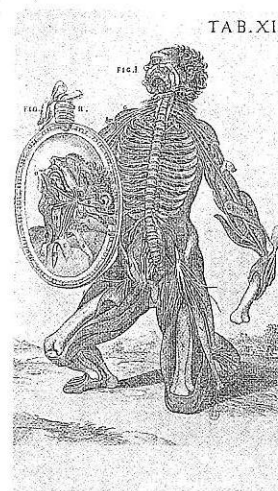


11. Jan Sanders van Hemessen, *Judith*, hacia 1540, Chicago Art Institute, fondos Wirt D. Walker.

El declive de la belleza femenina: de las escenas profanas a las escenas sacras, de la seguridad torneada a las lascivas de las Venus dormidas.



12. Pierre de Cortone, *Desollado de rodillas llevando un medallón donde se detalla su cabeza y un hueso en la otra mano*, en *Tabulae anatomicae ex archetype*, 1618-1619, París, Biblioteca Nacional de Francia.



13. Juan Valverde de Amusco, *Desollado sujetando su piel en Anatomia del corpo humano*, 1560, París, Biblioteca Nacional de Francia.

14. Izquierda, Govard Bidloo, *Mujer diseccionada de espaldas*, en *Anatomia humani corporis*, 1685, París, Biblioteca Nacional de Francia.

Las ciencias privilegiadas en el Renacimiento son las ciencias descriptivas. Un gran número de dibujos anatómicos están además recorridos por una emoción particular: ¿el dibujo anatómico revelando la belleza de las carnes?



15. Richard Collins, *Una familia alrededor del té*, 1727, Londres, Victoria and Albert Museum.

16. Jacob Jordaens, *Hombre comiendo*, 1640-1650, Cassel, Staatliche Kunstsammlungen.

Civismo-grosería, el mundo clásico inventa un brusco desarrollo de la etiqueta que acentúa la distancia social en las poses y los gestos tanto como en las gorduras carnales.



17. Bartolomeo Veneto, *Retrato de un gentilhomme*, hacia 1510, Universidad de Cambridge, Fitzwilliam Museum.

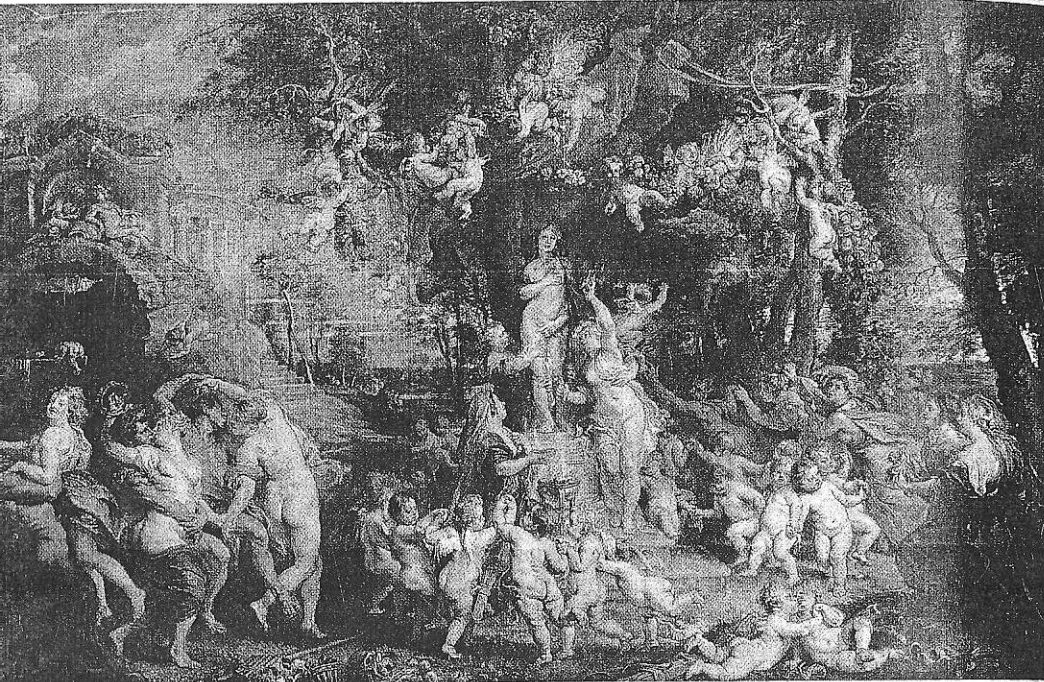
18. Arriba, a la derecha, Giorgione, *Retrato de un joven*, 1505, Múnich, Alte Pinakothek.

La pintura del siglo XVI se lanza al retrato expresivo: el rostro «revela». Pero el retrato puede también simbolizar silencio y contención, sugiriendo, a ejemplo de la corte, que el modelo guarda sus secretos. Una «honesta» reserva que puede ilustrar el laberinto dibujado en el justillo del gentilhomme de Bartolomeo Veneto.

19. Johann o Hans von Aachen, *Una pareja sonriente, autorretrato del artista y su mujer*, 1596, Viena, Kunsthistorisches Museum.

La risa, transgresión voluntaria de los modales de la corte.





20. Peter Paul Rubens, *La fiesta de Venus*, 1636, Viena, Kunsthistorisches Museum.



21. Agostino Carracci, *Triple retrato del enano Rodomonte, de Arrigo Gonzalus y del loco Pietro*, 1598-1600, Nápoles, Museo de Capodimonte.

La presentación del cuerpo en su materialidad, hecho de humores y de grasa, de exuberancia, de pesadez, corresponde sin duda a una reacción contra la glorificación de la que fue objeto el cuerpo (masculino y femenino) anteriormente.

invisibilidad a la figura que, en el contexto privado de la recepción de la obra, sugiere una intimidad que se mantiene inaccesible, incluso en el contexto de una relación cercana y, por tanto, indeterminada. Esta invención en el campo del retrato es una expresión de esa «brevedad poética» que debe sugerir en lugar de describir y donde se reconoce, desde el siglo XVI, una característica del estilo de Giorgione<sup>118</sup>. Pero, en ese sentido, Leonardo ya había elaborado antes que Giorgione la presentación de sus retratos: aparte de *Ginevra de' Benci* y *Monna Lisa*, ninguno de sus modelos mira al espectador, y esta búsqueda acabó incluso, en la postura girada de Cecilia Gallerani (*La dama del armiño*), en lo que podría llamarse paradójicamente un «*ritratto di spalla visto de frente*».

Pero Leonardo, observación decisiva para nuestro propósito, reserva esta estrategia de evitación de la mirada (al término de la cual el «movimiento del cuerpo» asegura una relativa incomunicabilidad de los «movimientos del alma») a los retratos que realiza en Milán, en la corte de Ludovico el Moro, siendo los dos retratos la excepción en la serie de los retratos florentinos<sup>119</sup>. Así pues, es la práctica «teatral» de la vida de la corte la que, paralelamente a la *sprezzatura*, inventa la idea de una intimidad que tiene derecho al secreto y cuyo dominio del cuerpo permite el «honesto disimulo»<sup>120</sup>. Esta dialéctica entre el «fuero interno» y los comportamientos externos es fundamental en la constitución del «personaje moderno» y no es indiferente comprobar que en el mismo momento en que se constituye, ese personaje no está estructurado «psicológicamente» sino «proxémicamente»: la expresión y la conciencia de uno mismo se elaboran a través de la construcción y de la gestión del cuerpo en el seno de un espacio social, que es también «un producto cultural específico»<sup>121</sup>.

Así pues, en el origen de la concepción clásica del personaje, las imágenes demuestran la importancia del cuerpo como *lugar del personaje*, dando al término de «lugar» el sentido aristotélico de «continente» del personaje y de «límite adyacente» a su contenido<sup>122</sup>. El cuerpo, límite visible y físico de un personaje espiritual e invisible, puede ser percibido como una molestia y una restricción impuestas a los impulsos del «alma» hacia el infinito, pero puede ser utilizado también a la inversa como una protección dentro de las relaciones sociales al abrigo de la cual el individuo preserva su libertad «interior». El cuerpo se convierte así, en sus manifestaciones físicas, en el soporte y la sucesión de expresiones y de experiencias muy diversas, e incluso a veces aparentemente contradictorias.



«Prisión del alma», el cuerpo puede constituir, como se ha dicho antes a propósito del barroco y de Bernini, la prueba visible de la invasión divina y del éxtasis espiritual: gracias a su «marginalidad» y a su «potencial subversivo además de expresivo», lo sexual es tradicionalmente «una fuente [...] oportuna de metáforas para los momentos más íntimos y más intensos de la vida espiritual<sup>123</sup>». Pero la célebre *Pietà* de Florencia esculpida por Miguel Ángel entre 1550 y 1555 muestra también las tensiones y las contradicciones potenciales inherentes a este empleo metafórico de la expresión corporal: si Miguel Ángel rompió efectivamente la pierna izquierda de Cristo con una violencia tal que no pudo volver a restaurarse, es porque la posición de la pierna, pasada por encima de la de María, constituía un gesto erótico convencional, metafóricamente empleado aquí para significar el amor de Cristo por su madre, y que el tormento espiritual del artista, atestiguado por numerosos poemas, le condujo a destruir lo que le parecía, después de haberlo hecho, una blasfemia.

Pero la aportación más novedosa de la «cultura del cuerpo» que se establece en el siglo XVI es por el contrario la noción de que el cuerpo, adecuadamente controlado, puede disimular los sentimientos interiores. Al explorar al revés la idea establecida según la cual los movimientos del cuerpo expresan los movimientos del alma, esta noción coincide con la exaltación de la *sprezzatura* cuya gracia eficaz se apoya en que el arte esconde arte y parece naturaleza. Mientras que, en el *Libro del cortesano* de Castiglione, la gracia de la *sprezzatura* debe expresar formalmente la calidad moral del cortesano, el *Galateo* de Giovanni della Casa constituye, treinta años más tarde (1558), un auténtico manual de la hipocresía mundana, y su autor afirma, para empezar, que las cualidades exteriores de amabilidad y gracia cuentan más que las virtudes más nobles y elevadas<sup>124</sup>. Un siglo más tarde, en 1647, *El arte de la prudencia* del jesuita español Baltasar Gracián saca las conclusiones de ese desmoronamiento de las costumbres: si piensa que «el saber más práctico consiste en disimular», es porque «las cosas no pasan por lo que son, sino por lo que parecen» y que, llevando decididamente la contraria a Castiglione, trata de proteger al «hombre de bien» contra la sociedad, y no deja de tener su importancia que la obra se tradujera al francés en 1684 con el título *L'Homme de cour* y que marcara, con ese título, a numerosos autores clásicos, desde La Rochefoucauld a Saint-Évremond o Voltaire<sup>125</sup>.

Gracián no habla nunca (o casi) del cuerpo, y si lo hace, es de manera alusiva. Sin ser nunca claramente definido ni pertenecer a una clase social

determinada, el destinatario de *El arte de la prudencia* es efectivamente el «hombre de mundo», es decir, un hombre ya formado con las reglas elementales del civismo; las trescientas máximas de la obra se ocupan ante todo de conversación, de discurso, y proponen un arte de la retórica prudente que implica evidentemente un dominio equivalente de los comportamientos corporales. Pero al mismo tiempo, y por la continuidad que tiene con *El cortesano* y el *Galateo*, *El arte de la prudencia* confirma que la construcción del «cuerpo civilizado» es un asunto de retórica, que está «informada» por las categorías de la retórica antigua, aunque no fuera más que en la medida en que una de las cinco partes de la retórica antigua era la *actio*, es decir, los gestos del orador, adaptados a su tema y a su público<sup>126</sup>. Pero a este respecto las imágenes aportan informaciones insustituibles, en la medida en que los modelos (o contramodelos) de gesto y de comportamiento corporal que proponen se refieren, esta vez explícitamente, a los «modos» del arte de la oratoria.

Efectivamente, es este contexto retórico el que hace posible, en el transcurso de los siglos XVI y XVII, la aparición, el desarrollo y el éxito de imágenes artísticas del cuerpo «grosero», es decir, que exhibe su materialidad física (la rechonchez erótica convirtiéndose en obesidad repugnante) o librándose sin freno a sus «necesidades naturales» que el civismo recomienda controlar (comer y beber) o prohíbe practicar en público (regurgitar, defecar, orinar). Las transformaciones que conoce en particular el motivo del *puer mingens* (o niño orinando) son ejemplos de este punto de vista. Aparece a partir del siglo XV en algunos *dischi da parto* (platos decorados que se regalaban con ocasión de un nacimiento) y constituye una alegoría de la fertilidad, adaptada a los contextos de la obra. Conserva este significado —al cual se añade a veces quizá un significado alquímico— en lienzos y frescos del siglo XVI en los que está presente, como, entre otros, *La bacanal de los Andrianos* de Tiziano, *La historia de Psiqué* de Giulio Romano y la *Venus recostada* de Lorenzo Lotto, en el que el motivo, poco habitual en ese contexto, se explica (en parte) por el hecho de que la obra fue muy probablemente encargada con ocasión de una boda. Ese contexto alegórico tiende de todos modos a desaparecer y, cuando el motivo aparece en el siglo XVII en un contexto mitológico en Rubens (*Baco sentado sobre un tonel*, 1636-1638, Uffizi) o en Rembrandt (*El rapto de Ganimedes*, 1634, Dresde), tiene un valor claramente cómico que participa, en Rembrandt, de una verdadera desmitificación por medio de la risa de la fábula mitológica y de su tradición artística, como lo sugieren sus dos grabados realizados en 1631, *El hombre que*

orina y *La mujer que orina*, cuya presentación fuera de contexto narrativo indica el carácter exclusivamente rústico o, para emplear la terminología virruviana de las escenas teatrales, satírico.

Mucho más frecuente en el siglo XVII es la presentación del cuerpo en toda su materialidad, «hecha de humores y de grasa, secretando olores y supuraciones, y con funciones orgánicas inconfesables», que corresponde sin duda a una reacción contra la glorificación física de la que el cuerpo (femenino y masculino) fue objeto con anterioridad<sup>127</sup>. Pero esta misma presentación fue posible gracias a la teoría retórica de los «modos» de discurso que organiza la teoría y la práctica de la pintura clásica<sup>128</sup>.

Desde Cicerón y Quintiliano, la tradición retórica distingue tres estilos de discurso diferentes (alto/medio/bajo), llamados «modos» o «caracteres», y el orador debe poder, según Cicerón, tratar «los temas ordinarios de manera simple, los temas elevados de manera elevada y los temas medios con un estilo templado». Muy bien conocida en el siglo XVI, esta distinción puede utilizarse para clasificar los estilos de los pintores<sup>129</sup> y es fundamental para describir lo que sería, si no, una insuperable paradoja histórica: el hecho de que la práctica manierista pueda ser considerada como una de las fuentes del «realismo» del siglo XVII. Como el mismo artista tiene que adaptar su modo estilístico al tema que trata, puede realizar, como buen orador, obras en modos opuestos, como Hans Van Aachen, uno de los pintores favoritos del emperador Rodolfo II, que pintó a la vez alegorías en un estilo muy «manierista» y, entre otras cosas, una *Pareja bebiendo* que, tratada con el estilo «bajo» adaptado al tema, anuncia las escenas «realistas» de taberna de la pintura holandesa del siglo XVII. Modos estilísticos diferentes pueden incluso estar presentes en el mismo cuadro —como en el *Ecce Homo* (Bologna, iglesia de Santa Maria del Borgo) de Bartolomeo Passarotti, que trata la figura y el cuerpo de Cristo de un modo «alto» y los de los verdugos de un modo «bajo»—. Desde este punto de vista, la elegancia de los cuerpos en las mitologías manieristas, refinada hasta lo arbitrario, puede considerarse como una consecuencia legítima de la utilización del «estilo sobresaliente adaptado al género más elevado de la pintura<sup>130</sup>» —y el empleo de la *Bella Maniera* en los retratos contribuye a su vez, retóricamente, a la idealización glorificadora del modelo—.

Estos comentarios permiten comprender hasta qué punto, en los siglos XVII y XVIII —y antes de Courbet—, el «realismo» en pintura no llegó a manifestar ningún interés particular por la realidad de la existencia de los

humildes. Casi al contrario, puesto que, en la mayoría de los casos, el efecto buscado es la comicidad de la imagen, a la manera en que Erasmo, para caracterizar los comportamientos no civilizados (en particular en la mesa), asociaba la animalidad, la rusticidad y el ridículo. Es la teoría retórica de los «modos» del discurso la que fija el marco y las condiciones de posibilidad de la representación en pintura del cuerpo no civilizado, «natural», es decir, popular o campesino.

La coherencia de este sistema se ve confirmada *a contrario* por las «escenas campesinas» pintadas por los hermanos Le Nain. Su carácter singular en el seno de la producción contemporánea no debe llamar a engaño. Su «realismo» debe comprenderse en función de las categorías retóricas contemporáneas: su estudio (parisino a partir de 1629) recibe también los más prestigiosos encargos y son «pintores de moda [...] que saben adaptarse a los gustos de su época», la cual aprecia, al lado de las grandes obras de Simon Vouet y de los cuadros de Poussin, las «miserias» flamencas de David Teniers y las «francachelas» de los discípulos de Van Laer<sup>131</sup>. La elección original de los Le Nain se basa en que tratan del modo «alto» un tema «bajo» y dan así a sus obras una dignidad inesperada, casi paradójica, reforzada por la composición en friso y la ausencia de acción (*La familia de campesinos*, Louvre). Contraria a la invención de las escenas campesinas «cómicas», esta ausencia de tema narrativo acerca estas composiciones al género de «retrato de grupo» (en el que los Le Nain son especialistas en París), y tanto más cuanto que a diferencia de las escenas campesinas habituales en las que los tipos físicos son claramente convencionales, los rostros y los gestos de las figuras son sin duda «populares» pero siguen siendo detallados y distinguibles. Pero las convenciones del «retrato de grupo» quedan a su vez contradichas por la tensión irreal entre la pobreza general de la ropa y del entorno doméstico, por una parte y, por otra, el lujo de ciertos accesorios (en especial los vasos con pie y los manteles). Pero reencontramos, en el campo esta vez de los tipos físicos, esta unión de contrastes en *Venus en la forja de Vulcano*, en la que el clasicismo de la belleza lechosa de Venus (que volvemos a encontrar en *Baco y Ariana*, la *Alegoría de la Victoria* y los cuadros religiosos) se opone al tipo físico de Vulcano, cuyo rostro y pose encorvada anuncian directamente una de las figuras de la *Comida de campesinos* pintada un año más tarde.

La originalidad del pretendido «realismo» de los Le Nain se basa en las alteraciones que introdujeron en las convenciones propias a los modos «alto»

y «bajo» y, especialmente, en la individualización física, con respecto al retrato de los rostros «bajos». Inesperada desde el momento en que esa figura pintada es humilde, esa atención al detalle se ha relacionado con la espiritualidad y la caridad de san Vicente de Paúl, activo en los años en que se pintaron esos cuadros<sup>132</sup>. La hipótesis es verosímil, pero no impide que esta atención humana vea la luz a través de una utilización de los modos retóricos de la pintura. El comentario es tanto más importante cuanto que vale también para el «realismo» de Caravaggio, en la corriente europea en la que se sitúan las obras campesinas de los Le Nain y que constituye un capítulo muy importante en la historia de la representación del cuerpo en la época clásica. «Llegado para destruir la pintura», según Poussin, Caravaggio lleva a cabo una revolución en la práctica pictórica. Pero su éxito entre los aficionados y coleccionistas como entre ciertos medios religiosos demuestra también que no trastocaba radicalmente las expectativas de la mirada contemporánea, y esa situación se basa en particular en que sus innovaciones se inscriben también en gran medida en el seno de las categorías de la retórica de los modos que organiza la expresión corporal. No solamente numerosas figuras de Caravaggio explotan la gestualidad puesta a punto por el manierismo<sup>133</sup>, sino que una obra como *La Madonna de los peregrinos* muestra a un pintor atento a la modulación de la representación de los cuerpos en función de una jerarquía, si no social, sí al menos espiritual de los personajes: mientras los peregrinos son de tipo «bajo», subrayado por el motivo (antiguo) de la planta del pie vuelta hacia el espectador<sup>134</sup>, la pose de la Virgen con el Niño es de una elegancia refinada y se funda en un *contrapposto* digno de la *Bella Maniera*. La evolución de Caravaggio no corre el riesgo de «destruir la pintura» a ojos de algunos de sus clientes más que cuando transgrede esa categorización: si la primera versión de *San Mateo y el Ángel*, pintada para el altar de la capilla Contarelli en Saint-Louis-des-Français, fue rechazada por los que la encargaron, es sin duda porque la misma jerarquización de los tipos y de las poses acaba aquí tratando al evangelista de un modo excesivamente bajo con respecto a su categoría religiosa: no solamente el ángel le lleva la mano como si estuviera aprendiendo a escribir, sino que las pantorrillas desnudas y el pie izquierdo (desnudo, sucio y proyectado en *trompe-l'oeil* hacia el espectador) son, a pesar de la verosimilitud histórica, indignos de un evangelista. La segunda versión corrige esos inconvenientes revistiéndolo a san Mateo de una toga (de donde sale el único pie desnudo) mientras que, medio arrodillado sobre un taburete en una pose compleja

y brillante, escribe (sosteniendo la pluma con gesto elegante) al dictado de un ángel en pleno vuelo que surge de un espléndido drapeado mientras que sus manos hacen el gesto tradicional del «cómputo» argumental. Unos años más tarde, en 1607, *La muerte de la Virgen*, hoy en el Louvre, es también rechazado por los carmelitas de Santa Maria della Scala. Según los biógrafos de Caravaggio, Baglione en 1642 y Bellori en 1672, ese rechazo se debería a la falta de «decoro» en la presentación del cuerpo de la Virgen, «inflado y con las piernas descubiertas» (Baglione). Pero el primer autor que nos cuenta ese rechazo, Giulio Mancini, en 1620, lo atribuye al hecho de que Caravaggio hubiera tomado como modelo para la Virgen a una cortesana a la que amaba o a «cualquier otra muchacha del pueblo<sup>135</sup>». El único interés de esta duda se basa en que confirma explícitamente el arraigo social de la jerarquía de los modos que organizan en pintura y en la sociedad la retórica de los cuerpos, los cuerpos como retórica. En 1637, el *De pictura veterum* de Franciscus Junius es explícito sobre ese punto cuando, al retomar el elogio (antiguo) de los contornos apenas marcados para no perjudicar la elegancia de las líneas, lo asocia a la gracia de un color semejante al que se encuentra «entre los jóvenes de buena familia, delicada y tiernamente educados<sup>136</sup>», y esa concepción socialmente jerarquizada es orquestada por Le Brun por medio de la idea del «gran gusto» que le conduce, entre otras cosas, a distinguir los contornos «groseros, ondeantes e inciertos» para los seres «vulgares y campestres» y los contornos «nobles y firmes» que convienen «en temas serios en los que la naturaleza debe representarse de manera bella y agradable<sup>137</sup>». Gran organizador de los decorados del Rey Sol, Le Brun revela hasta qué punto, en su versión académica, la cultura clásica legitima la jerarquía social bajo la apariencia de la inscripción «en la naturaleza», de una naturalización de categorías teóricas que son, de hecho, ideológicas.

Sin embargo, desde principios del siglo XVII, se marca una división entre esta teoría jerarquizada de los «modos» y el gusto del público cultivado, como lo indica entre otras cosas el hecho de que los cuadros de Caravaggio rechazados por las autoridades eclesiásticas son comprados inmediatamente por coleccionistas prestigiosos<sup>138</sup>. El éxito (comercial) de los «géneros bajos» suscita en Italia las críticas (interesadas) y las quejas de los especialistas de los «grandes géneros» y, en 1662, la aparición en Francia de la *Idée de la perfection de la peinture démontrée par les principes de l'art* de Roland Fréart de Chambray marca el comienzo de una reacción que condujo, en 1667, al inicio de las conferencias de la Academia Real de pintura y escultura, fun-

dada a partir de 1648<sup>139</sup>. Se observa un endurecimiento de la ideología clásica muy presente en el Prefacio que redacta en 1668 André Félibien para la publicación de las conferencias. Formula, y formaliza por primera vez, la teoría de la jerarquía de los temas que tratan los pintores, no utilizándose el término de «género» a este respecto sino más adelante. Pues Félibien no solo estima que «a medida que los pintores se ocupan de las cosas más difíciles y de las más nobles, escogen entre lo más bajo y más corriente y se ennoblecen con un trabajo más ilustre», si no que, de manera muy significativa, en la progresión de los «temas» desde la pintura de objetos inanimados hasta las alegorías, omite, entre el retrato y la historia, las escenas de la vida cotidiana, ese género narrativo «bajo» que se llamará posteriormente pintura de género<sup>140</sup>. Así, «la figura del hombre» —que es, como subraya Félibien, «la obra más perfecta de Dios sobre la tierra»—, esa figura que está en el centro de la representación clásica y que incluso le ha servido, como se ha visto, de fundamento y de base, esa figura ha desaparecido del programa del pintor desde el momento en que representa a hombres (o a mujeres) no «nobles» o, por decirlo de otra manera, «innobles». El teórico académico no imagina el cuerpo humano (y su expresión) que no sea en su versión más civilizada, es decir, culturalmente refinada y socialmente dominante.

Un siglo más tarde, esta conclusión del sistema académico, su arbitrariedad pero también su poder en materia de organización profesional destacan con especial claridad con ocasión del caso y del tumulto que provocó en 1769 el *Caracalla* de Greuze<sup>141</sup>. Pintor adulado por sus «pinturas de género» cuyo prestigio contribuyó a aumentar tratándolas con un estilo «alto» (la figura principal del *Hijo ingrato* es por ejemplo una referencia del *Laoconte*, el célebre grupo escultórico antiguo), Greuze presentó el *Caracalla* para ser recibido en la Academia no en la categoría de «pintores de género» sino en la, más prestigiosa y lucrativa, de los «pintores de historia». El jurado le nombró académico, pero solamente como «pintor de género». Los críticos aprobaron esta decisión humillante: al querer «salir de su género», Greuze no hizo sino acumular, según ellos, errores de gusto, de «decoro» e incluso de anatomía. Pero las críticas más significativas son las que hablan de la expresión de las pasiones en las dos figuras principales: el emperador Septimio Severo y su hijo Caracalla, cuando el primero reprocha al segundo que quiere hacerle asesinar. Según Diderot, Greuze, «escrupuloso imitador de la naturaleza, no supo elevarse sobre esa clase de exageración que exige la pintura histórica»: «Septimio Severo es un individuo innoble, tiene la piel

negra de un galeote [...] Caracalla es más innoble aún que su padre; es un vil y abyecto canalla; el artista no ha sabido unir la maldad y la nobleza». Y otro crítico, haciendo referencia a Poussin, es aún más explícito: «[Poussin] habría sugerido solamente la indignación de ese príncipe con un ligero movimiento de la ceja, que no le habría quitado nada del augusto signo de grandeza que debe caracterizar siempre al príncipe y al héroe».

Se puede decir que se ha rizado el rizo. Creyendo, por vanidad, que era capaz de representar los «movimientos del alma» propios de un príncipe, Greuze jugó a ser un burgués gentilhomme. Podría siempre responder con argumentos de verosimilitud humana e histórica, pero su causa había sido escuchada. Del mismo modo que el civismo hizo de los buenos modales la expresión de una humanidad superior *por naturaleza* a esa animalidad de la que no se desprenden del todo el zafio y el rústico, también la gran pintura (la que ennoblece al pintor) debe, en el cuerpo y la expresión del príncipe, mostrar su *naturaleza* diferente, superior a la de la humanidad media, vulgarmente ordinaria.

Las tensiones y las contradicciones del dispositivo académico de representación del cuerpo humano están ilustradas en un importante texto de la teoría clásica: la *Conférence sur l'expression générale et particulière* pronunciada por Le Brun en 1668<sup>142</sup>. Teniendo en cuenta que «un cuadro no podría ser perfecto sin la expresión» y que, gracias a ella, «las figuras parecen tener movimiento, y que todo lo que es fino parece ser verdadero», Le Brun trata de la «expresión particular», es decir, de esa «parte [de la pintura] que marca los movimientos del alma, que hacen visibles los efectos de la pasión». Propone pues, «a favor de los jóvenes estudiantes», una serie de rostros, presentados de frente y de perfil dentro de una cuadrícula de proporciones que corresponde a la colocación de las partes del rostro en estado de «tranquilidad». De la «admiración» a la «rabia», los rasgos del rostro se desplazan de manera diferente con respecto a la cuadrícula fija en función de la pasión representada. Lejos de ser arbitrarios, esos rasgos de expresión corresponden a la verdad de la naturaleza, pues las acciones del cuerpo, al expresar las pasiones, son producidas por las pasiones mismas: como lo subraya Hubert Damisch, la «semiología» de las pasiones según Le Brun constituye una «sintomatología»<sup>143</sup>. Coincide en eso con la certidumbre de Cureau de la Chambre, médico del canciller Séguier, el protector de Le Brun y de la Academia: en sus *Caractères des passions* publicadas en 1640, Cureau de la Chambre afirma del hombre que, «por muy secretos que sean los movimientos de su alma, por

mucho cuidado que emplee en esconderlos, en cuanto se forman, aparecen sobre el rostro<sup>144</sup>». La pintura, al marcar «los verdaderos caracteres de cada cosa», reproduciría según Le Brun el aspecto de las pasiones tal como aparecen, de verdad, sobre nuestros rostros si nada (es decir, en especial, el civismo) alterase su expresión<sup>145</sup>.

Pero, como demuestra también Hubert Damisch, los rostros apasionados de Le Brun, sintéticos y abstractos, que proponen «esquemas sincrónicos» para representar pasiones que son una agitación, un movimiento (del alma) y cuyas marcas corporales son, pues, inevitablemente móviles, «no son sino “falsos rostros” donde se imprime, como en las máscaras de teatro, la grafía de los afectos del alma<sup>146</sup>». La «verdad» de Le Brun (y, a través de él, la del cuerpo clásico) es una verdad teatral. ¿Cómo podría ser de otra forma desde el momento en que el hombre civilizado ha aprendido a controlar la expresión de su cuerpo para manifestar cívicamente pero también disimular o fingir su «disposición interior»? No es sin duda una casualidad que, en su conferencia «Sobre la estética de la pintura», el pintor Antoine Coypel recomienda ir al teatro, a ejemplo de los pintores antiguos, para estudiar «las actitudes y los gestos que [representan] de la manera más viva los movimientos de la naturaleza». Ir al teatro para estudiar la naturaleza, esa paradoja deja de serlo desde el momento en que la humanidad se distingue de la animalidad gracias a su civismo. La consecuencia no es menos importante en cuanto a la «verdad» de la representación. Como destaca el caballero de Jaucourt en el artículo «Pasión» de la *Enciclopedia*:

Pero ¿cómo hacer observaciones sobre la expresión de las pasiones en una capital, por ejemplo, donde todos los hombres están de acuerdo en aparentar que no sienten ninguna? [...] no es en absoluto en una nación amanerada y civilizada donde vemos a la naturaleza adornada de la franqueza que tiene derecho a interesar al alma [...]; de donde se deduce que el artista no tiene medios en nuestros países para expresar las pasiones con la sinceridad y la variedad que les caracterizan<sup>147</sup>.

Contra el callejón sin salida al que conduce la construcción social del cuerpo clásico, el cuerpo sublime hace surgir, en el último tercio del siglo, inquietantes rarezas en las que ya no se reconocen ni la ciencia ni la civilización clásicas del cuerpo.

### III. RESISTENCIAS DEL CUERPO

Tres años después de su conferencia sobre la expresión particular, Charles Le Brun honra a sus colegas con una larga conferencia sobre la fisiognomía, pronunciada el 7 y el 28 de marzo de 1671 en presencia de Colbert. La elección de ese tema y la atención que le presta Le Brun (el Louvre posee casi doscientos dibujos fisiognómicos de su mano) bastan para indicar los límites del cartesianismo al que se reduce a veces su concepción de la expresión de las pasiones<sup>148</sup>. Pues se muestra, en su modo de enfocar la fisiognomía, en la línea recta del pensamiento analógico del Renacimiento y, en particular, del *De humana physionomia* de Giambattista della Porta, publicado en 1583. Como su predecesor, Le Brun piensa que «si ocurre que un hombre tenga alguna parte del cuerpo semejante a la de una bestia, hay que sacar de esa parte conjeturas de sus inclinaciones, lo que se llama fisiognomía»; como los afectos del alma tienen efectivamente «relación con la forma del cuerpo», hay «signos fijos y permanentes que permiten conocer las pasiones del alma» (entendiéndose aquí como pasiones las dominantes y no las momentáneas) y, si Le Brun se ciñe a la configuración del rostro, es a la vez para «reducirse a lo que puede ser necesario para los pintores» y porque, según el antiguo argumento de la analogía entre el microcosmos y el macrocosmos, «si se dice que el hombre es el resumen del mundo entero, la cabeza muy bien puede considerarse el resumen de todo el cuerpo<sup>149</sup>».

La conferencia de Le Brun sobre la fisiognomía constituye de hecho la última gran expresión oficial de una tradición que se remontaba a la Antigüedad, desde la *Historia de los animales* de Aristóteles al *De fato* de Cicerón y que, tras haber sido criticada en la Edad Media, en especial por parte de Buridan, por razones teológicas, había resurgido en el Renacimiento, al principio en los medios interesados también por la astrología, la magia y el ocultismo. La concepción cartesiana del cuerpo como mecánica acaba por imponerse a la tradición analógica y a su ciencia descriptiva en la que el arte y los artistas desempeñaban un papel decisivo: ya sea en La Mettrie (*Histoire naturelle de l'âme*, 1746; *L'Homme machine*, 1747), en Condillac (*Traité des sensations*, 1754), en los «Ideólogos», Cabanis (*Rapports du physique et du moral de l'homme*, 1796) o en Destutt de Tracy (*Éléments d'idéologie*, 1803-1815), el estudio científico de las «disposiciones interiores» no pasa ya por

el de su expresión a través de la configuración exterior del cuerpo<sup>150</sup>. Pero no por eso la fisiognomía ha muerto. Desplaza su campo de aplicación y ese desplazamiento es muy significativo: el siglo XVIII no renuncia a identificar el temperamento humano a través del desciframiento de los rasgos fijos del rostro sino que, de lo que era un desciframiento de signos (a través de los cuales el hombre microcosmos permanecía unido al macrocosmos de la naturaleza), funciona para hacer una *descripción* del individuo según la raza o clase social a la que pertenece.

### *El gusto por las anomalías*

La fisiognomía del siglo XVIII ya no es una anatomía comparada; tampoco es ya esa fisiognomía adivinatoria que, a la manera de la *Métoposcopie* de Jérôme Cardan (escrita a mediados del siglo XVI pero traducida al francés sólo en 1648), es al rostro lo que la quiromancia es a la mano<sup>151</sup>. Interesándose, en el rostro, por las proporciones del cráneo, es en primer lugar una «craneometría» comparada cuyo defensor más famoso de la época, pintor antes de convertirse en anatomista, Petrus Camper, saca conclusiones racistas que causan sensación al jerarquizar las formas animales y humanas (del cercopiteco a la estatuaria griega, pasando por el orangután, el negro, el kalmuk y el europeo) en función de un ideal de las «proporciones correctas» similar al del teórico contemporáneo del neoclasicismo, Johann Winckelmann<sup>152</sup>. Por su parte, Johann Friedrich Blumenbach aplica los principios de la taxonomía zoológica al hombre para identificar cinco tipos fundamentales de cráneos (caucasiano, mongol, etíope, americano y malayo) y, al buscar en la estructura del cráneo signos susceptibles de interpretación, su punto de vista morfológico implica una jerarquía de inteligencias asimilable a la de las formas y muestra sobre todo cómo el siglo XVIII tiende a recuperar la relación entre lo «físico» y lo «moral» en el hombre<sup>153</sup>. Pero es en Johann Kaspar Lavater en quien la tradición fisiognómica encuentra su expresión «moderna». Lavater, sin formación científica especial, miembro de sectas esotéricas y adepto a las prácticas ocultas, busca el alma bajo los rasgos físicos y hace de Dios el garante de sus investigaciones. Al considerar el cráneo como «la base y el resumen» del sistema óseo, ve en el rostro «el resumen y el resultado de la forma humana», no desempeñando la carne más que el papel del «color que realza el dibujo<sup>154</sup>».

Ya se trate de Camper, de Blumenbach o de Lavater, la atención privilegiada que se le concede al cráneo tiene como función identificar las caracte-

rísticas humanas fundamentales de un individuo a través del desciframiento de los rasgos fijos (es decir, óseos) de su rostro. Como escribía el caballero de Jaucourt y como indica explícitamente el *Discurso sobre las fisiognomías*, publicado en Berlín en 1759, los rasgos móviles del rostro, su expresión, se han convertido en una máscara que sirve, en el teatro del mundo, para esconder la verdadera naturaleza de uno. En su versión del siglo XVIII, la fisiognomía será la ciencia que permita volver a encontrar un temperamento, una «disposición interior» (nativa) que da como resultado el proceso de civilización, debido a su propio éxito, su disimulo. Al renunciar a demostrar la unidad del hombre y de la naturaleza, la fisiognomía se juega a partir de ese momento en el interior del cosmos social, cuyo orden y jerarquía hay que mantener. El rostro, ese «espejo del alma», se ha convertido en una *faciès* que hay que descifrar para prever mejor el comportamiento eventualmente reprensible de los individuos<sup>155</sup>. Ayudado quizá por la práctica del *fi-sionotrazo* [aparato de dibujo], que reduce el rostro a un perfil desprovisto de todo rasgo interior, el fisiognomista puede convertirse en un auxiliar del mantenimiento del orden social: no nos extrañará que el término de antropometría cambie de sentido en el siglo XVIII; antes incluso de convertirse en «judicial», esta antigua medida de las proporciones ideales del cuerpo humano se convierte en una técnica de mediciones del cuerpo humano y de sus diversas partes. La idea del «retrato de criminal» se esboza en el siglo XVIII: si es probable que por razones de curiosidad el ceroplástico Guillaume Desnoues consiguiera, en 1721, hacer el molde en cera del célebre Cartouche y mostrársela al público en su gabinete de anatomía<sup>156</sup>, es por razones «científicas» por lo que se realiza el molde de todos los miembros, mujeres y hombres, de la «banda de Orgères», decapitados en la fecha simbólica del 9 de termidor de 1800<sup>157</sup>. No es de extrañar tampoco que un siglo más tarde, el criminólogo Cesare Lombroso poseyera una edición de Lavater que llena de cuidadosas anotaciones.

Pero lo más importante es que esta utilización social y policial de la fisiognomía manifiesta también la resistencia difusa a lo que constituye la base misma de la concepción «moderna» del cuerpo que forma, como hemos visto al principio de estas páginas, un «haber» y no la «matriz identificativa» del individuo. De Camper a Lavater —o incluso Gall, cuya frenología fue anunciada, ya en el siglo XVII, por Tommaso Campanella—, buscar la expresión de un temperamento en los rasgos fijos del cuerpo es como afirmar la indisociabilidad del ser espiritual de un individuo y de su configura-

ción física: el cuerpo sigue siendo un repertorio de signos espirituales que hay que descifrar.

Al desplazarse en el campo de la ciencia médica y no seguir uniendo el microcosmos al macrocosmos, esta representación del cuerpo tiene todavía una vida por delante<sup>158</sup>. Pero, tal como se presenta a finales del siglo XVIII, manifiesta sobre todo, mucho más allá del terreno de la cultura popular a la que se tiende a reducir, una resistencia difusa a aceptar la patente claridad de la racionalidad y del dualismo cartesiano. Del siglo XVI al XVIII, las imágenes muestran una fascinación hacia todo lo que contradice primero la exaltación ideal del cuerpo, y después su concepción mecánica, puesto que resultaría una materia desprovista de pensamiento propio. Pocas imágenes expresan esa resistencia de manera más brutal que *El reloj humano*, grabado en madera realizado hacia 1530 por el escultor, ebanista y grabador alemán Peter Flötner<sup>159</sup>. Nos equivocáramos efectivamente si viéramos sólo una imagen escatológica o carnavalesca: como ha demostrado Jean Wirth, al evocar explícitamente la huida del tiempo y la muerte interior a la vida misma del cuerpo a través de la asociación de la defecación, «actividad de ritmo regular», y del reloj de arena cuya «arena» ha adoptado la forma de un excremento, Flötner reconduce «el problema de la muerte a sus aspectos fisiológicos» y encuentra «la formulación mecanicista y fisiológica a la vez de una Vanidad verídica».

El sentimiento según el cual la glorificación clásica del cuerpo es una construcción que no coincide con la realidad de la naturaleza se expresa de manera muy clara por el gusto hacia todo lo que, en la naturaleza precisamente, desfigura esa belleza hasta convertirla en monstruosa. Ya se ha indicado cómo los estudios de proporciones ideales de Leonardo y de Durero conviven con «estudios de desproporciones» sistemáticos en los que tratan de fijar tipos de fealdad a la vez ideal y natural (en tanto que producida por el envejecimiento o por la irregularidad propia de la variedad de las producciones de la naturaleza). Pero todo el Renacimiento está fascinado por las anomalías y los monstruos. Alexandre Koyré ha visto en la extraordinaria credulidad del Renacimiento a este respecto una consecuencia de esa misma curiosidad intelectual que impulsaba además a la época a renovar el inventario del mundo físico<sup>160</sup>. Pero la creencia del Renacimiento en la existencia natural de los monstruos es sobre todo indisociable de su episteme y, en particular, de su modo de pensamiento analógico que, al descifrar por todas partes semejanzas y «firmas», legitima el paso de un reino a otro y la mezcla

de lo humano y de lo animal. Fundada sobre el infinito poder de la *natura naturans* —que, por otra parte, como escribe Ambroise Paré, «se lleva a cabo en sus obras»—, la creación es continua y el monstruo híbrido (o el artista que inventa un ser grotesco) revela el orden subyacente de la naturaleza, su continuidad más que sus accidentes<sup>161</sup>.

Es en ese contexto donde se explican el prestigio del que gozan las anomalías físicas del cuerpo humano y los beneficios (sociales o financieros) que podrían sacar de ellas los que las padecieran. La presencia de enanos en las cortes europeas —y en los retratos de corte— es muy conocida: como los objetos o productos naturales acumulados en los gabinetes de curiosidades, realzan (al mismo nivel que el paje o servidor negro) el prestigio de sus poseedores y forman parte tanto más de la ostentación del poder cuanto que su deformidad refuerza la belleza noble del príncipe o de su linaje. El retrato de la mujer barbuda con su hija y su marido pintado por Ribera en 1631 es justamente célebre por la expresión grave, casi trágica, de los personajes. Pero entra también en el marco de esta fascinación por la confusión de los sexos donde la naturaleza revela su poder creativo (y lúdico). Pues si podemos saber hoy que ese exceso del sistema piloso se debe a una hipersecreción de las glándulas suprarrenales o de la hipófisis<sup>162</sup>, los contemporáneos de Ribera lo ignoraban y la «mujer barbuda» aportaba, en el seno de la sociedad europea, la prueba viva de los caprichos de la naturaleza. Del mismo modo, nos equivocábamos al buscar una clave alegórica al *Triple retrato* pintado por Agostino Carracci entre 1598 y 1600 (Nápoles). Como demostró Roberto Zapperi por medio de documentos<sup>163</sup>, las tres figuras son los retratos de tres personajes que vivían en la corte romana del cardenal Odoardo Farnesio: de izquierda a derecha, el enano Rodomonte (apodado Amon), el «hombre velludo» Arrigo Gonsalus y el loco Pietro. Eran criados y bufones, desempeñaban en la corte un papel de representación y prestigio comparable al de los animales exóticos del cardenal y constituían una curiosidad para los visitantes. Pero la rareza del «especimen» explica que el «hombre velludo» ocupe el centro del cuadro. Regalado al cardenal en 1595 por el duque de Parma Ranuccio Farnesio, Arrigo Gonsalus era famoso en toda Europa: era hijo de un tal Petrus Gonsalus, también «velludo», traído de Canarias pocos años antes con su mujer (normal), su hija mayor y su hijo (velludos) a petición del archiduque Ferdinand de Tyro que, para su mayor gloria, multiplicó los retratos al óleo, grabados o en miniatura<sup>164</sup>. El éxito de esos «hombres velludos» se debió sin duda a que demostraban la veraci-

dad del mito de los «hombres salvajes» que habían sobrevivido en estado natural en el fondo de las selvas más recónditas. Pero el estatus que les adjudicaba la curiosidad contemporánea era el del monstruo natural, como lo atestigua el hecho de que, al lado del «hombre con cabeza y cuello de grulla», sus retratos (con traje de gola) están integrados en la edición de la *Monstrorum historia* de Ulisse Aldrovandī completada por Ambrosini y publicada en Bolonia en 1642.

Esos monstruos del Renacimiento no cuestionan de manera importante el ideal del cuerpo clásico. No solamente contribuyen a realzar la perfección del cuerpo humano «normal», creado a imagen de Dios, y son utilizados como tales por los príncipes, igual que el hombre negro, sino que las condiciones del saber no impiden en modo alguno aceptar la idea de la mezcla de los reinos a la vez que se participa activamente de la definición moderna del cuerpo. Ambroise Paré practica la anatomía, descubre la ligadura de las venas para detener las hemorragias y, en su *Des monstres et des prodiges*, publicado en París en 1585, propone explicaciones biológicas y mecánicas para ciertas malformaciones de nacimiento; pero explica otras por medio de la imaginación de la mujer en el momento de la concepción, por medio de la astrología, por medio de la intervención demoniaca de incubos o de súcubos o por la de Dios, que desea enviar a los hombres señales prodigiosas; y cita como indudables algunos ejemplos de uniones sexuales fértiles entre el hombre y el animal<sup>165</sup>.

Sin embargo, dos siglos más tarde, y a pesar de *Le Rêvede d'Alembert*, en el que Diderot sigue evocando de manera provocadora, entre otras cosas, la unión de las especies, las imágenes del arte indican que, lejos de confirmar la dualidad clásica que no haría del cuerpo más que un mecanismo y un cadáver inerte después de la muerte, la ciencia suscitó paradójicamente, por su propio funcionamiento, un nuevo sentimiento del cuerpo: en su materialidad y su psicología, es percibido como una potencia activa, portadora de inquietantes poderes, terribles y oscuros en cuanto vacilan las luces de la Razón. Dicho de otra manera, el cuerpo también inspira ese sentimiento de lo sublime —provocado por lo que es grande, terrible y oscuro—, en el sentido que dio a ese término su teórico inglés William Burke<sup>166</sup>. Por una terrible y catastrófica inversión, la ciencia, que debía iluminar las condiciones propiamente maquinales del funcionamiento corporal, hace surgir el sentimiento de una vida propia en el cuerpo que cuestiona la supremacía que el espíritu y la razón creían ejercer sobre él.

### *La ambivalencia de las ceras*

Lo podemos ver en la ambivalencia de sentimientos que inspiran las ceras anatómicas, que en el siglo XVIII se realizan profusamente y se exponen con gran éxito en Europa. En 1785, en su comentario sobre el gabinete de historia natural organizado en Florencia por Felice Fontana, el magistrado Charles-Étienne Dupaty expresa su admiración más total ante una «cera sabia» que representa el cuerpo del hombre en el que se ve «todas las piezas más secretas de esta máquina tan complicada». Pero ese «secreto» no es solamente el que preserva la invisibilidad de los órganos internos; para el magistrado iluminado, el secreto del cuerpo es más profundo: «Algunas miradas que eché al sistema neurológico me permitieron entrever varios secretos. La filosofía se ha equivocado al no descender más adelante en el hombre físico; ahí es donde se esconde el hombre moral. El hombre exterior no es más que el relieve del hombre interior<sup>167</sup>». Estas fórmulas notables son las de un espíritu materialista radicalmente diferente al de Lavater; pero son a la vez un eco singular de éste que sugiere la profundidad de un sentimiento ampliamente compartido que niega, desde un punto de vista u otro, toda ruptura entre la persona y su cuerpo y que continúa viendo en éste, de otras maneras, la «raíz identificativa» de la persona.

Delante de las ceras anatómicas de Florencia, la reacción intelectual entusiasta de Charles-Étienne Dupaty es la de un «filósofo»; unos años más tarde, Élisabeth Vigée-Lebrun experimentará la de una pintora sensible que «se siente mal» y pide a Felice Fontana «consejos para librar[se] de la importante susceptibilidad de [sus] órganos<sup>168</sup>». Pero lo importante aquí es la visita: el Museo Real de Física y de Historia Natural (hoy museo de La Specola), creado por el gran duque de Toscana Pedro-Leopoldo, reformador iluminado y adepto de las Luces, constituía una de las etapas necesarias del viaje a Florencia, en especial por sus ceras anatómicas, cuyo prestigio era tal que en 1780 el emperador de Austria José II, de paso por Florencia, había hecho a Felice Fontana caballero del Santo Imperio encargándole un gran número de modelos. De hecho, las ceras anatómicas, auténtica invención científica del siglo XVIII, son inseparables de la historia artística del cuerpo, pues su finalidad pedagógica es desde su origen objeto de un gran empeño imaginativo y artístico, tanto en la puesta en escena de cada pieza en particular o de las colecciones como en su tratamiento visual del cuerpo. Cuando pertenecen a un particular, forman parte de su colección de curiosidades y la ambi-



valencia del sentimiento que inspiran la ilustra muy bien madame de Genlis cuando escribe sobre el gabinete (entonces famoso) de mademoiselle Bihéron, que se podía visitar pagando un escudo: «Modelaba imitaciones melancólicas sobre cadáveres que guardaba en un gabinete acristalado en medio de su jardín; nunca me aventuré en aquel gabinete que era su lugar favorito y que llamaba su pequeño *boudoir*<sup>169</sup>».

Debemos al siciliano Gaetano Zumbo, a principios del siglo XVIII, la primera cera anatómica (un rostro de anciano medio anatomizado). Su fama, en Florencia y después en París, contribuyó sin duda al lanzamiento de esa nueva práctica<sup>170</sup>. Pero, lejos de ser médico, Zumbo era ya un especialista conocido de la escultura en cera que había realizado en Nápoles, en 1691, un grupo que representaba a *La peste*, y más tarde en Florencia, entre 1691 y 1694, otros tres grupos: *El triunfo del tiempo*, *La corrupción de los cuerpos* y *La sífilis*. El género del «teatro» de cera no era realmente una novedad, pero Zumbo le dio una eficacia excepcional gracias a la precisión anatómica del estudio de los cuerpos, la calidad artística de su expresión y su puesta en escena retórica. Esos teatros, de inspiración barroca, buscan provocar un temor moral y religioso ante la muerte, como lo percibió muy bien el marqués de Sade (antes de utilizarlo de manera muy diferente en la *Historia de Juliette*): «La impresión es tan fuerte que los sentidos parecen advertirse mutuamente. Nos llevamos espontáneamente la mano a la nariz sin darnos cuenta al considerar ese horrible detalle, que es difícil examinar sin recordar las sinistras ideas de la destrucción y por consiguiente en la más consoladora del Creador<sup>171</sup>». Por esa sensación es por la que el gran duque de Toscana, Cosme III de Médicis, conocido por su beatería, instala los teatros de Zumbo «entre las estatuas antiguas y los cuadros más raros que posee<sup>172</sup>».

Las ceras anatómicas propiamente dichas están hechas sin embargo con un espíritu estrictamente pedagógico. Como escribe Fontenelle, secretario de la Academia de Ciencias a la que Zumbo había presentado su cabeza de anciano en 1701, ese tipo de «representaciones» debe evitar «la molestia de buscar cadáveres que no se tienen cuando se quiere» y convertirá el estudio de la anatomía en algo «menos repugnante y más familiar<sup>173</sup>». Pero el éxito mundano de las piezas de Zumbo demuestra que, a pesar quizá de su altura, a su pretensión científica se añadía, en los espectadores, un interés menos claro y, en el último tercio de siglo, la vuelta de la moda de las ceras anatómicas se debería en gran parte a la explotación decidida de su puesta en escena artística y a la turbación que podían provocar. Ya se ha evocado la

reacción sensible de Élisabeth Vigée-Lebrun. Tras haber observado «con admiración» y sin sentir «una sensación penosa [...] un sinfín de detalles particularmente útiles para nuestra conservación y nuestra inteligencia», se siente conmovida por un efecto de puesta en escena, un efecto teatral llevado a cabo por Felice Fontana: cuando había observado «una mujer acostada de tamaño natural, que realmente engañaba», Fontana levantó «una especie de tapa» y ofreció a su mirada «todos los intestinos, retorcidos como lo están los nuestros». Esa cera es sin duda una obra de Clemente Susini que recibió el famoso sobrenombre de *Venus Médicis*: de tamaño natural, tumbada sobre una cama con sábanas de seda, la cabeza de expresión patética ligeramente vuelta, está intacta mientras no se levanta la tapa de su piel para descubrir y demostrar progresivamente sus «secretos anatómicos»<sup>174</sup>. El horror que sintió madame Vigée-Lebrun estaba obviamente unido a su sorpresa, pero también estaba relacionado con el contraste entre la ilusión de vida que proporcionaba la figura y la brutalidad de la revelación de sus interioridades, igualmente «vivas». En este brusco paso de una contemplación desinteresada en una esfera pública de recepción a la puesta en evidencia de la intimidad «secretada» de la figura, entra algo de una obscenidad tanto más fuerte cuanto que es inevitablemente macabra. Sin embargo, la puesta en escena teatral de Fontana no es la de un *memento mori*; es, manejada por un sabio de las Luces, el terrorífico espectáculo de la Razón que sabe y deja ver, bajo «los juegos del brillante fenómeno de la vida» (la expresión es de Dupaty), la potencia de lo orgánico y su «belleza» propia, repulsiva desfiguración de las apariencias humanas. El efecto era tanto más fuerte cuanto que los yacientes, a veces llevando joyas y los cabellos sueltos, se ofrecían en un marco lujoso de cojines y camas con tejidos preciosos. Borrando toda evocación de la sala de disección, renunciando igualmente al efecto de retrato que hacía atractiva la *Cabeza de anciano anatomizada* de Gaetano Zumbo, el museo de Fontana presenta la anatomía ideal de cuerpos perfectos en los que el brillo, la variedad y la belleza de los colores exaltan lo que se ve, donde «el ojo queda fascinado ante extraordinarias minucias, ante la orfebrería resplandeciente, por el enmarañamiento coralino de las venas, por las filigranas de los nervios<sup>175</sup>». La *Venus Médicis*, poco importante desde un punto de vista estrictamente científico, se dirige a un público amplio; a la manera de las planchas «a la antigua» de Vesalio, sitúa la anatomía en el contexto artístico contemporáneo del bello ideal. Consideradas aisladamente, las ceras de Fontana corresponden a una estética neoclásica; pero su puesta en es-

cena y las sorpresas teatrales que guardan algunas proceden sin embargo de la tradición (atenuada) de la imaginería barroca, y esa mezcla singular es suficiente para saber hasta qué punto la representación anatómica del cuerpo es irreducible, incluso en el Siglo de las Luces, a su mero proyecto iluminado, ya sea científico o filosófico.

Las ceras del cirujano André-Pierre Pinson constituyen otro ejemplo de esta incertidumbre<sup>176</sup>. Pinson, proveedor del gabinete de ceras anatómicas del duque de Orleans en el Palais-Royal a partir de 1780, autor también de admirados retratos en cera, tiene efectivamente un concepto básicamente artístico de la ceroplastia anatómica. Sin preocuparse por la puesta en escena museística, trabaja sobre todo para dar a sus figuras una expresión y una gestualidad vivas, generalmente patéticas. Su figura más famosa desde este punto de vista es la *Mujer sentada representando el pavor*, que se presenta desnuda, con una tela tapándole el sexo, sentada sobre un plinto y mostrando su pavor por medio de la expresión de su rostro y el gesto de sus brazos; viva, pues, pero con el pecho totalmente abierto, mostrando los intestinos y la caja torácica. Volvemos a encontrar esta idea en la expresión intensa de sus desollados o en la cera de un *Feto de cinco meses*, cuya pose melancólica remite a la de los cuadros que representan a Jesús dormido para evocar su muerte futura; la encontramos también en el *Niño pequeño asustado* y, de manera más discreta, en el *Corte vertical de la cabeza* de una joven que, en la mitad intacta de su rostro neoclásico, deja caer una lágrima. En términos de la época, esta última idea podía pasar por «delicada». De hecho, la estrategia artística principal de Pinson consiste en contextualizar alegórica o patéticamente sus figuras para distanciar el impacto turbador de la cera anatómica. Sus piezas, a menudo de tamaño reducido, son efectivamente preciosos «objetos de arte» y, desde 1771, Pinson había obtenido la autorización para exponer en el Salón de la Academia Real de Pintura y Escultura la cera de un brazo humano desollado.

Las condiciones en las que se concede esta autorización («a la puerta del Salón, pero fuera») permiten advertir la reticencia del medio académico; en 1773, esta autorización no se renovó. Aparte de las razones administrativas (la exposición en el Salón estaba reservada a los miembros de la Academia), la colocación de las obras de Pinson «en la puerta» del Salón está motivada por razones ideológicas precisas. Si *El desollado* modelado por Houdon en 1767 es considerado rápidamente como una obra maestra, lo es a título de objeto de estudio necesario para todos los artistas, hasta el punto de que

su molde se encuentra en todas las escuelas de Bellas Artes y que Diderot aconseja a Catalina II que encargue una copia en bronce para la Academia de Bellas Artes de San Petersburgo. Las ceras de Pinson no son útiles para los artistas: muy hábiles en la representación de lo que no se ve (y por tanto no concierne directamente al artista), no hacen sino imitar, en la parte visible del cuerpo, la retórica bien conocida de la expresión de las pasiones. Sin duda, en su *Curso de pintura por principios*, Roger de Piles había elogiado y descrito minuciosamente los grupos en cera de Gaetano Zumbo que representaban *La Natividad* y *El lamento*, pero lo hacía como «obras de escultura» que expresaban «el tema con todo el atractivo imaginable<sup>177</sup>». Las ceras de Pinson no tienen otro «tema» aparte de la máquina del cuerpo y su naturaleza orgánica. Colocándolos pues «a la puerta del Salón y fuera de él», la Academia administraba de manera muy precisa una proxemia en la que se expresaban a la vez, bajo una forma imprevisible, la jerarquía de los temas fijada por Félibien y, bajo una forma más previsible, la reticencia a admitir en el recinto del Salón objetos que no eran el fruto de una habilidad y que, en tanto que obras, carecían de «ideal», a la manera en que Diderot estima en el *Salón* de 1765 que, «si lo sublime de su factura no existiera, el ideal de Chardin sería miserable».

Se añadía sin duda también la incapacidad de ese tipo de objetos para ofrecerse a una contemplación propiamente artística, como si, por el efecto mismo de presencia que busca y a pesar de los esfuerzos alegóricos posteriores de Pinson, la representación anatómica se resistiera a su interpretación artística, como si esta última no llegara a reducir el verdadero alcance imaginario. Las preparaciones anatómicas de Honoré Fragonard muestran en todo caso, en la misma época, que la ciencia de las Luces podía efectivamente suscitar la vuelta de las Tinieblas. Honoré Fragonard, uno de los fundadores de la anatomía veterinaria que se desarrolló en el siglo XVIII tras la *Historia natural* de Buffon, primo del gran pintor, es «profesor y demostrador de anatomía» de 1766 a 1771 en la escuela veterinaria de Alfort y dota rápidamente a ésta de un gabinete de anatomía, «el más inmenso de todos los de Europa de ese género<sup>178</sup>», que es muy visitado. Pero su reputación científica no recibe comentarios unánimes. Los especialistas alemanes son los más severos: las piezas de Fragonard no aportan ningún descubrimiento nuevo, no corrigen ningún error, son sólo «refinamientos» que «no satisfacen sino a la vista» y en los que se expresa el «carácter jocosos y alocado» que caracteriza «el espíritu frívolo de la nación» francesa. Estos últimos califica-

tivos son sorprendentes pues, ya que Fragonard no practicaba la cera sino la taxidermia, piezas de demostración como *El hombre de la mandíbula* o el muy famoso *Caballero anatomizado* ejercen aún hoy un efecto más cercano a lo fantástico que a lo jocoso, al terror que a la frivolidad.

La cantidad considerable de «preparaciones naturales» realizadas por Fragonard y el ritmo «estajanovista» de su producción se explican sin duda por el hecho de que trabajaba para construir piezas de demostración ideales, capaces de mostrar toda la estructura de un organismo (esqueleto, músculos, vasos sanguíneos y sistema nervioso). Más que interesarse por la investigación anatómica y médica propiamente dichas, perfecciona sin cesar sus propios métodos para mejorar el «resultado» de sus anatomías. Se coloca así «en una posición de esteta de la ciencia<sup>179</sup>». Pero hay que añadir que su estética no puede sino ser muy poco científica: trabajando a partir de tejidos naturales, el «resultado» que busca es el de un efecto de realidad inevitablemente más turbador aún que el de la cera debido a la identidad entre el representante y el representado, y del recubrimiento del uno por el otro. Resulta que, al mismo tiempo, la puesta en escena y la gestualidad muy teatrales de sus figuras coinciden con el efecto del «resultado» de las materias: le dan, en un primer momento, una presencia de seres de ultratumba, de muertos vivientes. No es, pues, de extrañar que rápidamente se difundiera una leyenda macabra sobre el *Caballero anatomizado*<sup>180</sup>, ni que hoy se le llame el «Caballero del Apocalipsis». Los testimonios contemporáneos indican que Honoré Fragonard tenía un comportamiento típicamente melancólico, bastante extraño también como para que la acusación de locura que se le hizo (para expulsarlo de la escuela de Alfort) no pareciera absurda<sup>181</sup>. El registro artístico con el que juega su imaginación es, en todo caso, incontestablemente el de lo «sublime» y sus anatomías fantásticas anuncian la atmósfera de las «novelas negras» inglesas de finales de siglo (*El monje* de Matthew Lewis, 1796, o *El italiano* de Ann Radcliffe, 1797) y, más precisamente aún, del *Frankenstein* publicado por Mary Shelley en 1817.

Es evidentemente significativo en ese contexto que Honoré Fragonard hubiera sido apoyado y ayudado por Jacques-Louis David, jefe de fila del neoclasicismo francés, que le hizo ser nombrado en 1793, junto con su primo, para el jurado nacional de las artes. Es cierto que uno de los dibujos preparatorios realizado hacia 1795-1796 por David para *Las Sabinas* (1799) constituye un estudio anatómico que no está lejos de las «preparaciones» anatómicas de Fragonard. Ese acercamiento muestra hasta qué punto el es-

tudio y la representación anatómica del cuerpo pueden fragilizar las categorías claras, pues la perfección ideal del cuerpo neoclásico aparece aquí casi como la ocultación decidida de imágenes inquietantes.

El mismo año en que Kant publica la *Crítica de la razón pura*, en 1781, el pintor suizo instalado en Londres Johann Heinrich Füssli pinta el cuadro que le haría famoso, *La pesadilla*, que expone al año siguiente en la Royal Academy<sup>182</sup>. Considerado entonces como «chocante» por Horace Walpole, el cuadro no tuvo por eso un éxito menos considerable, atestiguado por el número de copias, variantes y múltiples grabados que se difunden inmediatamente por toda Europa. De inspiración muy personal, como se verá, respondía efectivamente al interés generalizado que manifestaban sus contemporáneos por lo irracional, el sueño y, en especial, por las pesadillas; y él asociaba estrechamente los dos puntos de vista del sueño, científico y poético, que caracterizaban a la época. Rechazando las creencias populares que ven en los sueños la intervención de espíritus nocturnos, rechazando igualmente la interpretación cristiana que reconoce la visita de los ángeles o de los demonios, la ciencia iluminada del siglo XVIII elaboró una explicación clara, aceptada en general por las élites cultivadas. Los sueños, sobre todo las pesadillas, se explican psicológicamente por la posición del cuerpo dormido que, sobre todo cuando se está boca arriba, provoca alteraciones en la circulación sanguínea que dan una sensación angustiosa de opresión y sofoco, siendo el fenómeno frecuente en las mujeres en el momento de la menstruación. Los médicos pueden entonces llegar a una conclusión tan racional como tranquilizadora: esos «sueños monstruosos» pueden ser considerados como un «estímulo» destinado a despertar al durmiente para que cambie de posición y así evite todo peligro<sup>183</sup>. Es la explicación que adopta Kant en 1798 en su *Antropología* y es seguramente la que subyace en *La pesadilla* de Füssli, que trata menos de representar la realidad objetiva de la pesadilla que su sensación en la durmiente.

Pero el oscuro prestigio de los «sueños monstruosos» resiste o, más bien, se desplaza. Pues si las criaturas del sueño no son ya espíritus exteriores que visitan al durmiente, ¿de qué orden y de qué origen pueden ser las imágenes y los pensamientos del sueño, puesto que no son el resultado de una experiencia real? Si son producidos por la actividad propia del cuerpo, éste es capaz, pues, de una actividad imaginaria, es parte activa de la actividad psíquica. Un contemporáneo de Füssli, Georg Christoph Lichtenberg, no

duda así en afirmar que los sueños conducen al «conocimiento de uno mismo» y añade, haciendo una alusión apenas velada a Lavater: «Si la gente contase sus sueños de verdad, se podría adivinar su carácter con más exactitud a partir de esos sueños que a partir de sus rostros<sup>184</sup>». Füssli era amigo de Lavater, y seguramente estaba más cerca de la interpretación médica y fisiológica de los sueños que de la idea prerromántica de Lichtenberg. Pero su cuadro no se contenta con ilustrar una teoría médica. El recurso a la figura de un íncubo y su tratamiento demuestran que explota la evidencia visual propia a la pintura para provocar un efecto de realidad sugiriendo la presencia efectiva del monstruo que nos contempla, y el éxito del cuadro se debió evidentemente a esa ambigüedad tan inquietante como calculada. Por encima de todo, el cuadro funciona en un registro más profundo, íntimo, donde se borran las certidumbres diurnas de la Razón. En el reverso de *La pesadilla*, sobre el mismo lienzo, Füssli pintó un retrato de una joven donde es muy probable que podamos reconocer a Anna Landolt, la sobrina de Lavater de la que estaba, en 1779, tan perdida como inútilmente enamorado. Cuadro de dos caras, *La pesadilla* es el fruto de una condensación compleja: el argumento científico sirve de ocasión y de coartada para una proyección personal que tiene todo el aspecto de un sortilegio enviado al objeto inaccesible del deseo.

En cualquier caso, el éxito europeo de *La pesadilla* muestra que su alcance histórico sobrepasa las meras motivaciones libidinosas del pintor. El cuadro coincide con el famoso «Capricho» de Goya (que también era un artista «iluminado»<sup>185</sup>), *El sueño de la razón produce monstruos* (1796-1798), para indicar hasta qué punto la racionalidad de las Luces conservaba su parte de sombra y, sobre todo, muestra cómo la representación científica del cuerpo podía dar origen, a través de la resistencia que provocaba, a nuevas imágenes en las que se transparenta la turbación de lo imaginario.

Sin evocar jamás en sus escritos el cuadro de Füssli, Freud había presentado sin duda su significado. No es casualidad que, en 1926, una de sus visitas advierta, colgados uno al lado del otro, dos grabados en los que se explicita la polaridad que acabamos de ver constituirse en el Siglo de las Luces: en su apartamento del 19 de Berggasse, el fundador del psicoanálisis había colocado *La lección de anatomía* de Rembrandt y *La pesadilla* de Füssli<sup>186</sup>. No habría podido escoger nada mejor para resumir visualmente y comparar la doble visión que, desde hacía más de un siglo, había empezado a ser la del «secreto» o el «misterio» del cuerpo moderno.

## Notas

### PREFACIO

1. Lucien Febvre, *Pour une histoire à part entière*, París, SEVPEN, 1962, pp. 544-545.
2. Ver Marcel Mauss, «Les techniques du corps» [1934], en *Sociologie et anthropologie*, París, PUF, 1960.
3. Jacques Le Goff y Nicolas Truong, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, París, Liana Levi, 2003, p. 15.
4. Ver, entre otros, Daniel Vidal, «L'accomplissement des corps: d'un jansénisme en mal et en miracle», *Communication*, n° 56, *Le Gouvernement du corps*, 1993.
5. Emmanuel Le Roy Ladurie, «Introducción» al libro de Claude Grimmer, *La Femme et le Bâtard*, París, Presses de la Renaissance, 1983, pp. 12-13.
6. Henri Wallon, «Syndromes d'insuffisance psychomotrice et types psychomoteurs», *Annales médico-psychologiques*, 1932, n° 4.
7. Ver, entre otros, Alain Berthoz, *La Décision*, París, Odile Jacob, 2003: «Numerosas observaciones sugieren que tenemos un esquema del cuerpo en nuestro cerebro» (p. 165).
8. Ver Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI, 2005.
9. Ver Marcel Gauchet, «Essai de psychologie contemporaine. Un nouvel âge de la personnalité», *Le Débat*, marzo-abril 1998, p. 177.
10. Ver Georges Duby y Michelle Perrot (dirs.), *Historia de las mujeres en Occidente*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2004.