

RELACIONES INTERCULTURALES ENTRE CIENTÍFICOS Y ARTISTAS DURANTE EL RENACIMIENTO: EL MISTERIO ICONOGRAFICO DE LA *HISTORIA DE LA COMPOSICION DEL CUERPO HUMANO* (1556) DE JUAN VALVERDE DE AMUSCO

Dr. Antonio Martín Araguz

INTRODUCCIÓN Y ANTECEDENTES IDEOLÓGICOS

Andrés Vesalio de Bruselas (1514-1564) publicó en 1543 su magna obra anatómica *De humani corporis fabrica, libri septem*, un voluminoso infolio de más de setecientas páginas escritas en latín académico, con xilografías grabadas en taco de madera, realizadas algunas de ellas por su amigo, el artista Jan Stefan van Kalkar, discípulo de Tiziano.

Considerado *El más importante libro de Medicina jamás publicado*, según palabras de Osler (1-6), la *Fabrica* supuso un enfrentamiento directo con el *criterio de autoridad* impuesto desde los tiempos de Galeno a lo largo del Medioevo.

Vesalio impuso el atenimiento a lo directamente observado en las disecciones de cadáveres humanos, transmitiendo a partir del Renacimiento la idea de que sólo es cierto lo que se puede ver y demostrar, base de la metodología científica experimental que fue el inicio de la Edad Moderna en Medicina. Sin embargo, en la obra de Vesalio persisten numerosos conceptos galénicos que fueron superados por sus sucesores, entre los que destaca el médico palentino Juan Valverde de Amusco, considerado el anatomista más importante del renacimiento español en el siglo XVI y uno de los más brillantes científicos hispanos de todos los tiempos.

Valverde fue el autor de texto *Historia de la composición del cuerpo humano*, el mejor y más difundido tratado de Anatomía postvesaliana, (7-10), escrito en romance castellano y publicado en Roma en 1556 (**Figura..**) Su sistematización esquemática y las magníficas ilustraciones acompañantes lo convirtieron en el primer manual moderno de anatomía de la historia y alcanzó una gran difusión en toda Europa, muy por encima de la obra vesaliana, escrita en un oscuro latín académico y publicada en un volumen de desmesurado tamaño para la consulta práctica. A pesar de que las ilustraciones valverdinas son de ignota autoría, uno de los factores que más influyeron en el éxito de la obra fue precisamente su espléndida iconografía.

Aunque la manida “leyenda negra” de origen anglosajón -que ya desde los tiempos de la antigua *Iberia* atañe entre otras muchas cosas a la historiografía científica hispana- achaca de “plagio” a las estampas de la *Historia*, esta expresión no merece otra consideración que la propiamente basada en la más profunda ignorancia. Sin hablar simplemente “de oídas”, un mínimo conocimiento de las dos obras, comparando simplemente las ilustraciones y leyendo el comentario que el propio Valverde incluye en la introducción de su libro (*vide infra*), haría ver a cualquiera que las imágenes no solo no están plagiadas, sino que además han sido ampliadas y muy mejoradas.

El objetivo de este trabajo es el análisis iconográfico e historiográfico de la obra valverdina para tratar de dilucidar quien fue el anónimo autor de esta artística iconografía.

LA HISTORIA DE LA COMPOSICION DEL CUERPO HUMANO: BEST-SELLER ANATOMICO DEL RENACIMIENTO ESPAÑOL

Aunque Valverde realizó la edición *princeps* romana de su obra en *romance* castellano en vez del latín académico de la época, tuvo una rápida, amplia y dilatada difusión por toda Europa, siendo utilizada tanto por numerosos médicos -o cirujanos sin formación académica- como por artistas con fines tanto docentes como divulgativos hasta bien entrado el siglo XVIII. Ha sido una de las obras más importantes del panorama científico español de todos los tiempos, reeditándose en dieciséis ocasiones, siendo traducida al italiano, latín, griego y flamenco, los cuatro idiomas más importantes de la época (11-17).

De las cuarenta y dos ilustraciones valverdinias, quince son completamente originales y el resto son variaciones muy mejoradas de la *Fabrica* vesaliana (18-25). Su autor exhibe una maestría técnica superior a la de Van Kalkar. En conjunto, la belleza artística de las láminas de la *Historia* es mayor que las de la *Fabrica* por haberse empleado grabado a buril sobre plancha de cobre (calcografía) en vez de taco de madera (xilografía), lo que incrementó la precisión y elegancia del trazo (26).

Desde un análisis meramente artístico, los grabados valverdinios discurren por un cauce estético que aproxima las figuras a los modelos habituales del arte clásico helenístico-romano, como tendremos ocasión de demostrar. Raramente se han unido en la misma obra criterios de excelencia entre ciencia y arte como en la *Historia* de Valverde.

LA ICONOGRAFIA DE LA HISTORIA DE LA COMPOSICION DEL CUERPO HUMANO: UN MISTERIO AUN SIN RESOLVER

En ningún momento menciona Valverde quién realizó las láminas que iluminan su libro y hasta la fecha resulta un misterio la autoría de las mismas. Se ha supuesto que diversos artistas de reconocido prestigio pudieron haber sido los artífices de las ilustraciones de la *Historia*, pero tras un minucioso estudio de la iconografía, creemos que el autor principal fue el grabador lorenés Nicolas Béatrizet, quien firmaba sus obras con sus iniciales "NB", la única pista que aparece en dos de las láminas anatómicas y en el retrato del propio Valverde que aparece exclusivamente en la versión italiana de la *Historia*. El resto de las láminas no llevan ninguna signatura (**figura...**).

Es muy probable que el grabador ejecutara las láminas de la *Historia* basándose en las de la *Fabrica* vesaliana, tal como reconoce Valverde en su obra:

Aunque a algunos amigos míos parecía que yo debiese hacer nuevas figuras, sin servirme de las del Vesalio, no lo he querido hacer por evitar la confusión que dello se pudiera seguir no se conociendo tan fácilmente en lo que convengo o desconvengo con él, y porque sus figuras están tan bien hechas que me pareciera invidia o maliñidad no querer aprovecharme dellas.

Por otro lado, Valverde sí que se preocupó de que su libro no fuera plagiado, al tener prebenda del pontífice Paulo IV de *excomunió latae sententiae* y multa de cien ducados de oro a quien copiara la obra sin permiso del autor o editor en un plazo de diez años desde su primera edición. Es una de las primeras medidas legales de la Historia para asegurar la protección de la propiedad intelectual.

Aunque no existe ninguna fuente historiográfica o documental que lo confirme, de forma tradicional y empírica el pintor y escultor baezano Gaspar Becerra ha sido considerado el autor de las ilustraciones de la *Historia*. Como eruditamente propuso Riera (11), esta mera suposición nace a tenor de una escueta y concreta cita del pintor *Vincencio Carduchi* (españolizado Vicente Carducho) en su libro “Diálogo de la Pintura”, editado en 1633. Esta es una de las primeras obras que se ocupan de las biografías y estilos de pintores españoles e italianos. En esta cita se menciona la supuesta semejanza de la imagen de una Venus -que sirve de base a una presentación de esplanología abdominal de una lámina anatómica de Valverde- respecto a la representación de la opulencia en el palacio de la Chancillería de Roma (Figura).

Vicente Carducho, hermano del también pintor Bartolomé Carducho, viajó con éste a España cuando tan sólo tenía nueve años. El motivo del traslado era la magna obra emprendida en El Escorial, que requería abundante mano de obra para decorar sus muros. Dado el gusto artístico del monarca Felipe II, los pintores italianos fueron muy bien recibidos y Vicente se educó en el último Manierismo practicado por su hermano mayor y otros pintores de la Corte, como Becerra.

Vicente Carducho comenzó su labor profesional ya en el estilo Barroco, entrando en directa competencia con la máxima figura de la Corte, el genial Diego de Silva y Velázquez. Entre ellos se estableció una feroz rivalidad ampliamente superada por la excelsa calidad pictórica del pintor hispalense, que quedó recogida en el velado ataque del italiano al artista español en su ya citado tratado *Diálogo de la Pintura*. Frente a la sana rivalidad que genera la competencia, no hay nada peor que la envidia, y hasta los que vienen de fuera se emponzoñan con los vicios de la más honda raigambre celtibérica...

El origen de este singular texto está en la educación “a la italiana” que recibió Vicente, dado que *en España el oficio de pintor se consideraba vil por su manualidad* y jamás se había estudiado tal condición como una habilidad intelectual.

Por su parte el pintor hispano Francisco Pacheco (1564-1644), escribió en su libro “El Arte de la Pintura” (27):

El Doctor Juan de Valverde de Hamusco, Médico del Reverendisímo señor don Fraí Juan de Toledo, Cardenal i Arzobispo de Santiago y discípulo en esta Facultad del gran Realdo Colombo... compuso un libro de Anatomía... cuya historia se imprimió en Roma en 1556, debuxadas las figuras valientemente de mano de Gaspar Becerra, ilustre ingenio español. Y fuera destas, otros perfiles

suyos que andan en manos de todos los pintores i escultores i otros muchos de Italia.

Si analizamos este posible error en la atribución gráfica de la *Historia*, veremos que no ha de resultarnos extraño en una época en la que el rigor historiográfico era escaso. Ya el propio Vasari atribuyó erróneamente algunas estampas de la obra valverdina al grabador Enée Vico, que nada tuvo que ver con ella (28).

Por otro lado, el testimonio de Carducho no constituye una fuente irrefutable en ningún caso, puesto que en su libro comete errores tan garrafales como considerar a Vesalio *de origen francés*; a la sazón, dado que escribió su tratado en castellano y en suelo español -donde llegó a los nueve años- las referencias a los pintores españoles en Roma debió de hacerlas *de oídas* y sin el menor rigor histórico.

Si consideramos además que a Pacheco se le recuerda más por ser el maestro y suegro de Velázquez que por su arte, resulta indudable que en el ambiente en el que todos ellos se movían tendría un claro conocimiento de primera mano en cuanto a la enconada rivalidad entre su yerno y el italiano. Por tanto estaría al tanto del texto de Carducho, que fue escrito en 1633 mientras que él publicó su tratado en 1649. Tuvo tiempo suficiente para consultarlo.

En el inventario testamentario de Velázquez consta la existencia de un ejemplar del *Diálogo de la Pintura* y otro de la *Historia*, probablemente heredados de -o compartidos con- su suegro. Como expresa explícitamente Pacheco, era habitual que los artistas consultaran libros de morfología para preparar los estudios y bocetos de sus obras, siendo muy posible que nuestro genial pintor utilizara el texto valverdino para estudiar y consultar la anatomía de los personajes que luego plasmaba en los lienzos (17).

Al no figurar en los créditos la autoría de los trabajos gráficos en el texto anatómico de Valverde, el estilo Manierista y Clasicista de los especímenes anatómicos representados, a la par del comentario de Carducho, pudo sugerirle a Pacheco la mano de Becerra, el principal representante del estilo Romanista en la España del XVI; el propio Pacheco tuvo una educación Manierista evolucionada al Barroco.

Sin embargo, según indicó ya Llaguno (29) *En ningún momento Valverde menciona a Becerra en su libro*, en el que incluso elogia los conocimientos anatómicos que tenía el pintor extremeño Pedro de Rubiales, al que equipara al mismísimo Miguel Ángel (a quien Valverde denomina *Michelangelo florentín*), considerando a ambos como *los dos mejores pintores de la historia*. Rubiales colaboró con Becerra en Roma y formó parte del círculo artístico de Miguel Ángel, pero tampoco hay documentación alguna que asegure su autoría en las láminas del libro de Valverde, salvo la cita elogiosa de éste en el texto.

Capel Margarito, entusiasta estudioso jienense de su paisano Becerra, dejándose llevar por un *cierto orgullo de patria chica*, ha atribuido que Valverde omitiera los créditos *Al prurito del autor, que tal vez*

considerase a Becerra demasiado joven, o falta aún del suficiente prestigio para figurar a su lado en una obra que fue un auténtico monumento bibliográfico... (30).

Sin embargo, el artista jienense tenía sólo cuatro o cinco años menos que el médico palentino y ya era considerado un maduro pintor de renombrado prestigio cuando salió a la venta la primera edición de la *Historia*, libro, por cierto, cuyo éxito no fue conocido *a priori* por el autor. Antes al contrario, Becerra, enfrascado en influyentes proyectos de gran trascendencia artística y pecuniaria decorando junto a Miguel Ángel el gran Palacio de la Chancillería de Roma, no se *rebajaría* a abocetar unas simples láminas anatómicas que además luego serían grabadas por otro artesano sin que ni siquiera su nombre figurara en los “créditos” de la obra, máxime en una ciudad como la Roma del *Quinquecento*, donde el culto al ego y al individualismo en un ambiente de feroz competencia artística constituía un elemento trascendental de la época

Vesalio escribió:

No guardaré en mi dormitorio durante varias semanas cuerpos tomados de las tumbas y disputados a los perros hambrientos, o que me hayan sido entregados después de una ejecución pública, ni soportaré el mal genio de escultores y pintores, que me hacia sentir peor que los cuerpos que diseccionaba... (31).

Podríamos argüir que, de forma similar, Valverde pudo haber tenido agrias disputas con *sus* ilustradores por motivos nunca aclarados, *castigándolos* con el anonimato. Esto es improbable puesto que la publicación del libro en realidad no era responsabilidad suya, sino de un competente equipo editorial cuyo objetivo era obtener beneficios y no mediar en absurdas disputas entre sus clientes (los autores), y los operarios (dibujantes y grabadores).

Al margen de todo ello, y sin embargo, no podemos dejar de imaginarnos qué clase de personaje sería este Vesalio, que dormía junto con “*sus*” cadáveres en descomposición, previamente robados de los cementerios tras pelearse por las noches con perros salvajes dispuestos a comerse tanto a los muertos como a los vivos... Perros a los que fríamente viviseccionaba entre espantosos alaridos para analizar sus entrañas en aras de la investigación morfológica, pero que tras lograr su ambición de servir a los poderosos –llegó a ser médico de cámara o *archiatra* y conde palatino de Carlos V- nunca jamás volvió a interesarse por la Ciencia.

GASPAR BECERRA Y PEDRO DE RUBIALES: DOS ARTISTAS ESPAÑOLES EN LA ROMA RENACENTISTA

El ya mencionado Gaspar Becerra y Padilla fue uno de los numerosos artistas que participaron del entusiasmo de la época por los estudios anatómicos, siguiendo a los que como Leonardo, Rafael y Miguel Ángel aceptaron y reconocieron como indispensable el estudio de la Anatomía para ejecutar la

figura humana. Pero lo cierto es que jamás se le ha logrado atribuir ningún dibujo que pudiera considerarse como específicamente *anatómico*.

Becerra nació alrededor de 1520 en Baeza (Jaén) y fue enviado por su padre Antonio Becerra, pintor de holgada posición económica, a estudiar a Italia en 1545. Allí permaneció durante unos once años, aprendiendo y trabajando como pintor junto a Giorgio Vasari y Daniello da Volterra.

Becerra coincidió con el gran Miguel Ángel -que entonces trabajaba en la Capilla Paulina- mientras decoraba el Palacio de la Chancillería junto con los ya mencionados Vasari y Rubiales (32). La magnética personalidad artística del florentino influiría de forma decisiva y permanente en el jienense, hasta el punto de que cuando regresó a España llegó a ser el máximo representante del llamado *miguelangelismo*, cultivando la pintura, la escultura y la arquitectura como un auténtico hombre renacentista (33).

Becerra desplegó durante su madurez artística en España un claro *estilo Manierista*, movimiento artístico academicista y sobrio del último tercio del siglo XVI, que se desarrolló en dos corrientes. El llamado *Manierismo Cortesano* se gestó en torno a la Corte de Felipe II y su clientela, de origen noble, encargó las obras -sobre todo esculturas en mármol y bronce- con un desarrollo idealizado de los modelos, que solían ser los propios clientes (34). El *Manierismo Romanista (Romanismo)* básicamente religioso, estuvo muy influenciado por la Contrarreforma, que defendía la utilización de un lenguaje plástico, negado por los protestantes, más naturalista, digno y heroico que el de épocas anteriores. Su sentido era el de transmitir visualmente al pueblo, mayoritariamente analfabeto, la munificencia divina según los principios y dogmas trentinos (35).

El *Romanismo* postridentino se manifestó con más fuerza en la mitad norte peninsular (focos castellanos leonés y vallisoletano, foco vasco-navarro), utilizando para ello la madera policromada. Se caracterizó por la utilización de personajes míticos de aspecto monumental, como si fueran los *superhéroes* de los *comics* de principios de la Segunda Guerra Mundial, que trataban de ensalzar las virtudes suprahumanas del *espíritu americano* en combate. Los personajes exhibían volúmenes poderosos y un aire severo y un tanto frío, con el objeto de intentar *ejemplificar* más que *emocionar*. Se cuidó especialmente el desarrollo anatómico con una musculatura hercúlea, a la manera miguelangelesca (36).

Becerra, tras asimilar en Italia todos los principios del ya evolucionado Renacimiento, regresó a España y se afincó en Valladolid, entonces capital de la corte, y desarrolló su actividad artística en las provincias de León y Zamora, firmando en 1558 el contrato para realizar el retablo mayor de la catedral de Astorga, su obra más colosal a la par que conocida (37).

Fue llamado en 1562 por Felipe II para ser pintor de cámara, tras ser recomendado por el gran arquitecto real Juan Bautista Álvarez de Toledo en cuyo círculo coincidió en Roma. Álvarez de Toledo fue el director de las obras del monasterio de El Escorial hasta su muerte, en que fue reemplazado por Juan de Herrera, que dirigía entonces la construcción de la aún hoy inconclusa catedral de Valladolid.

Tras este “ascenso” Becerra llegó a ser el principal fresquista del Renacimiento español, decorando algunos de los principales sitios reales, entre otros, parte de los techos del Palacio del Pardo (figura...). Realizó también el retablo mayor del convento de las madrileñas Descalzas Reales, por desgracia perdido en un incendio acaecido durante el siglo pasado.

La corpulencia muscular del Manierismo confirma que la *Anatomía* fuera una de las *cuatro cualidades esenciales* del dibujo renacentista indicadas por Pacheco, junto con la *Buena Manera*, la *Proporción o Simetría* y la *Perspectiva* (27).

Pero Becerra dibujaba por una pura necesidad instintiva de exteriorizar su proceso mental, como hacía Leonardo, y también de forma más prosaica, ejerciendo la costumbre de acompañar los contratos de los encargos con un boceto de lo que iba a ser ejecutado. Utilizó diferentes soportes y materiales: papeles, cartulina y cartones, sobre los que aplicaba lápices negros o rojos, tinta con pluma o aguada, lápiz de plomo o piedras mineralizadas (38).

Como no existe constatación alguna de que participara en grabación de planchas ni de que realizara ningún tipo de trabajo editorial, para intentar desentrañar el misterio de las láminas de la *Historia*, hemos estudiado todos los dispersos dibujos anatómicos atribuidos a Becerra.

En conjunto resulta claramente patente que, como artista, utilizaba la Anatomía como un *recurso artístico* sin el más mínimo interés científico. Actualmente sólo se conservan siete dibujos de estilo *pseudoanatómico* presuntamente atribuidos a Becerra; cuatro proceden de la denominada colección Madrazo, uno de la colección Carderera y dos de la colección Jovellanos.

Los cinco primeros están conservados entre los ricos fondos de la Sección de Estampas y Grabados de la Biblioteca Nacional de Madrid, donde hemos tenido la oportunidad de estudiarlos directamente. Fueron catalogados y comentados por Barcia en 1906, quien sin especificar fuente o documentación alguna, otorgó un tanto gratuitamente la autoría a Becerra a pesar de que los dibujos carecen de firma (39).

El grupo de cuatro de la *colección Madrazo* sufrió varias vicisitudes propias de una novela de aventuras. La herencia del mecenas artístico José Madrazo se repartió en ocho partes entre sendos vástagos. El navío que traía a España el lote correspondiente a Cecilia Madrazo naufragó, ocasionando deterioro irreversible por la acción deletérea del agua del mar a las escasas láminas que lograron recuperarse.

Otro dibujo sin firma procede del grupo de la colección privada del iconófilo Vicente Carderera, que donó en 1867 parte de su colección a la Biblioteca Nacional.

Los dos únicos dibujos firmados con la signatura *Becerra* proceden de la colección recopilada por el ilustrado polígrafo Melchor Gaspar de Jovellanos, que fue destinada a la docencia. Esta colección fue depositada en el Instituto Jovellanos de Gijón hasta su expolio durante la Guerra Civil Española, y fue catalogada por Acebal en 1886 (40) y recatalogada posteriormente por Pérez Sánchez en 1969 (41). Tras el expolio, estos dibujos hasta la fecha nunca han sido recuperados.

Entre los dibujos custodiados en la Biblioteca Nacional, el llamado *dibujo Barcia 6*, procedente de la colección Madrazo, está realizado a pluma con tinta negra, con un tamaño de 41,8 x 23,9 cm. Representa un esqueleto pensativo de perfil, que apoya sus brazos sobre un pedestal mientras juega con una calavera. Es parecido (pero no idéntico) al de la plancha 11 del libro I de la *Historia* de Valverde, pero también podría ser un estudio sobre la figura 22 de la *Fabrica* de Vesalio; su recatalogación lo ha situado como *de autor anónimo del siglo XVIII*, descartándose por tanto la autoría de Becerra. Nosotros añadimos que también podría tratarse de un estudio inspirado en la obra de Vesalio y que fue publicado durante el siglo XVIII en la famosa *Encyclopédie* de Diderot y d'Alembert (1751-1777), que en su parte dedicada a la anatomía exhibe una plancha idéntica.

El *dibujo Barcia 7* es un estudio de esqueletos a pluma y tinta negra, sobre papel cartulina de 40,6 x 23,5 cm, perteneciente también a la colección Madrazo (**figura...**). Está muy deteriorado por el agua del mar y las relaciones anatómicas resultan poco exactas (los brazos del esqueleto en posición bipodal son desproporcionadamente largos) y escasamente parecidas a las bellas y precisas ilustraciones del libro de Valverde, además de no poderse adscribir a autor alguno por no estar firmado.

El *dibujo Barcia 8* es una figura anatómica *desollada* vista de espaldas, en actitud de marcha a la izquierda, de 44,8 x 25,3 cm, dibujado en tinta negra (hoy sepia), procedente de la colección Carderera. Este dibujo tiene una pobre definición anatómica y no parece un estudio para una ilustración de un libro de morfología; la catalogación reciente atribuye apropiadamente este estudio y el anterior a autores anónimos (**figura**).

El *dibujo Barcia 9* muestra dos esqueletos iguales a los del Barcia 7, de 38,8 x 19,4 cm, dibujados a lápiz con sombreado a la aguada, perteneciente a la colección Madrazo. Angulo Iñiguez y Pérez Sánchez descartan la autoría de Becerra y lo atribuyen a un autor anónimo posterior, probablemente del siglo XVIII (42).

En el Museo Jovellanos de Gijón están catalogados con los números 343 y 344 dos estudios anatómicos firmados por Becerra, dibujados a pluma y con un tamaño respectivo de 20 x 18 y 19 x 10 cm. La dirección del propio Museo nos ha enviado amablemente dos copias inéditas de las microfichas conservadas en sus fondos, dado que los originales, como hemos dicho, fueron expoliados.

El *dibujo 343*, realizado a pluma sobre papel de estraza, muestra un torso, un pie con cintas de sandalia y un brazo.

El *dibujo 344*, está hecho a pluma sobre papel muy fino y es de calidad inferior al precedente; muestra un torso sin cabeza y un busto prolongado. Resulta aceptable atribuir estos dos últimos dibujos a Becerra, tanto por la firma como por su carácter fuertemente *miguelangelesco*, así como su relación con el mundo gráfico italiano de la primera mitad del siglo XVI. Sin embargo, su factura de estudio y boceto resulta ser muy diferente a las precisas ilustraciones anatómicas de la *Historia* (**figura**).

Los demás dibujos anatómicos atribuidos a Becerra están dispersos por diferentes Museos provinciales y colecciones privadas. En el catálogo de la colección privada del Marqués de Monistrol consta la existencia de varios estudios de desnudos masculinos presuntamente realizados por Becerra, y en la madrileña Real Academia de San Fernando hay un dibujo titulado *figura varonil desnuda* atribuido inicialmente a Miguel Ángel pero realizado por Becerra (30). Sin embargo, tampoco ninguno de estos *estudios de desnudos* puede ser considerado como auténtico dibujo anatómico.

En conclusión, podemos afirmar que la ilustración anatómica estampada en la *Historia de la Composición del Cuerpo Humano* no parece tener relación estilística alguna con la obra hasta ahora conocida de Gaspar Becerra, de quien no se ha podido demostrar que realizara estudio anatómico científico alguno. Además, a pesar de la desconcertante cita de Carducho que además fue posteriormente repetida por Pacheco, la inexistencia de documentación sobre la relación del artista con Valverde y sus editores nos permite descartar razonablemente la hipótesis de que Becerra fuera el autor de la misma.

Por otro lado, dada la explícita y elogiosa cita de Valverde a Pedro de Rubiales, es muy posible que los bocetos de algunas de las láminas, sobre todo las enteramente originales o las que llevan como acompañamiento una temática más artística y específicamente romana (por ejemplo, las que adornan las preparaciones anatómicas con torsos escultóricos desnudos o con la loriga castrense legionaria) hayan sido realizados por este pintor, pero no por Gaspar Becerra.

NICOLÁS BÈATRIZET GRABÓ LAS LÁMINAS DE LA HISTORIA DE LA COMPOSICION DEL CUERPO HUMANO

Esta hipótesis parte del análisis editorial del libro de Valverde, verdadero punto de arranque para el estudio integral de la obra. Hay que “mirar con lupa” –literalmente hablando- un ejemplar de la *Historia de la Composición del Cuerpo Humano* y hacer menos caso de opiniones escasamente acreditadas.

Entonces, igual que hoy, la responsabilidad fundamental del lanzamiento de una obra al mercado recaía en los impresores y editores, no en el autor, y la *Historia* fue precisamente impresa por los más importantes editores de libros, mapas y estampas de esta época en Roma, a quienes denominaremos "*Los tres Antonios*", auténticos fabricantes de *best-sellers* durante el Renacimiento.

Antonio Martínez de Salamanca (ca 1478-1.562) trabajó inicialmente como grabador, pero en 1553 se asoció con su principal competidor, el francés Antoine Lafrère, italianizado *Antonio Lafrerii* (1512-1577), con quien colaboró hasta su muerte. *Antonio Baldo de Ansoła* (el "tercer Antonio") se adhirió posteriormente a esta emergente y lucrativa industria editorial.

En círculos bibliofílicos italianos se conoce como *Escuela de Lafrerii* a un grupo de editores y librerías que trabajaron en la edición de mapas en Roma entre 1544 y 1585. Entre los operarios de esta escuela se encuentran grabadores, cartógrafos y dibujantes, entre los que se incluyó inicialmente el propio Antonio Martínez de Salamanca, personaje en cuya biografía existen importantes lagunas y del que se han escrito cosas tan increíbles como que era milanés, a pesar del claro origen hispano del

apellido *Martínez* y del contundente gentilicio añadido *de Salamanca*, que asevera su origen castellano.

La actividad documentada de Martínez de Salamanca se divide en las dos facetas de editor de libros y grabador de estampas. En 1519 se encontraba en Roma, donde imprimió en colaboración con Jacobo Junta el famoso libro de caballerías *El Esplandián*, citado en *El Quijote*. Desde entonces imprimió diversos libros, siempre en castellano, lo que indica la naturaleza del público al que iba dirigida su actividad empresarial: personas cultas residentes sobre todo en Italia, que usaban el castellano como forma *natural* de expresión. Castilla era entonces lo que Estados Unidos es ahora: la potencia que dictaba el orden mundial. La diferencia está en que entonces el interés de las clases dirigentes se centraba en el arte y en la cultura, “arrastrando” al resto hacia el desarrollo del Humanismo... *O tempora. O mores...*

Paralelamente a la edición libresca, discurrió su trabajo como estampador y su firma aparece al menos en 150 grabados, la mayoría de tipo mitológico o carácter arquitectónico. De ellos sólo unos treinta tienen probabilidades de haber sido realizados por el propio Salamanca y el resto por otros grabadores como Agostino Veneziano, Marco Dente, Enée Vico o el propio Nicolás Béatrizet.

Pensemos en la importante innovación que supuso para la historia del conocimiento y la cultura la posibilidad de editar tiradas de libros o estampas *en serie* mediante el recientemente implantado recurso técnico de la imprenta de caracteres móviles. Hasta entonces los libros (códices) tenían que ser copiados e iluminados a mano, lo cual era un proceso lento, costoso y sujeto a numerosas erratas, por lo que la cultura era privilegio de los poderosos y del clero.

No es de extrañar que entonces el taller de "Los tres Antonios" llegara a ser un importante lugar de debate cultural y de encuentro entre artistas, sabios y doctos de la Roma renacentista, una auténtica *Bottega*, tal y como atestigua el humanista alemán Georg Fabricius en su viaje a Roma en 1538 (43). Esto hizo que el contacto entre autores, editores y artistas ilustradores fuera muy estrecho. Por otro lado, la imprenta era un negocio lucrativo en el que, como en toda empresa, había que rentabilizar los recursos; no procedía pues contratar a un pintor caro y famoso para abocetar modificaciones de unos grabados ya existentes, si el propio autor podía dar instrucciones directas al grabador “de plantilla” del taller. Por otro lado, ningún pintor de familia acomodada -máxime si estuviera decorando el Palacio de la Chancillería y aprendiendo con la escuela del gran *Michelangelo*, como Becerra- se rebajaría a ejecutar unos dibujos anónimos para que después fueran grabados por otra persona que estamparía su propia signatura.

Nicolás Béatrizet fue un grabador lorenés, compatriota por lo tanto de Lafrerii, nacido en Lunéville, de la región *Lotaringia* francesa ca 1507~20, del que se desconoce en gran medida su vida (48). Como otros tantos artistas, emigró a una Italia de promisión y permaneció activo entre Venecia y Roma, donde realizó numerosos grabados en cobre en el taller de “Los tres Antonios”. Era pariente y discípulo de Nicolás De La Case, otro grabador de renombre que firmaba como *ND* o *La Casa Lotaringus*.

Béatrizet se trasladó a Roma a instancias del Duque Antonio de Lorena y su obra se sitúa entre 1540 y 1565. Básicamente se puede dividir en ediciones propias, con labores de temática arqueológica (representación de ruinas y antigüedades romanas) y mitológica (**figura**), para la edición de “estampas”, o de materia religiosa con representaciones de obras de maestros italianos, pero con implantación progresiva del espíritu postridentino que prefigurará el próximo barroco. En sus trabajos en colaboración con grandes editores (como los ya citados Salamanca y Lafrerii o Thomassin), destacaron las láminas de historia natural (serie *Aquatilium animalium historiae*) o las de anatomía del libro de Valverde (44,45).

Sus ejecuciones destacaron por el trazo límpido y una extraordinaria gama de matices de claroscuro, guardando las láminas anatómicas de la *Historia* una evidente similitud estilística con el resto de las obras conocidas de Béatrizet.

Su dispersa obra, que probablemente sería necesario rescatar y reclasificar, refleja la realidad artística de su tiempo, los ideales de comunicación y la expansión figurativa de Roma del XVI, con propagación de imágenes de una Antigüedad que mostraba una magnificencia venerable y decadente, que representaba la otra cara del esplendoroso desarrollo artístico propiciado por el mecenazgo de los emperadores y los papas de la Roma del *Cuatrocientos* y del *Quinientos* (46-49).

Béatrizet, sin trabajar nunca sobre dibujos de otro autor, grababa sobre planchas de cobre o de una aleación similar al latón que se oxidaba menos, llamada *arambre*, porque el bronce era considerado entonces *metal campanil*.

Estas planchas, al contrario que los dibujos sobre papel, eran usadas para editar un gran número de “copias” calcográficas en estampas o libros que aliviaran la gran demanda de información del mundo renacentista bullente de viajeros y peregrinos “romeros”.

Se ha demostrado que firmaba sus obras con sus iniciales "NB" (49), o bien con seudónimos como *Lot*, *Beatricius* o *Beatricetto Lotharingus* (50). Entre sus obras más conocidas, se ha destacado en algunos estudios una ambiciosa reproducción del *Juicio Final* de Miguel Ángel finalizada en 1562 (28), aunque en realidad esta obra fue realizada por su paisano y familiar *Nicolás De La Casa*, antes citado. Además de sus ilustraciones *oficiales*, realizó numerosas y minuciosas planchas para libros, siendo uno de los estampadores de la editorial de “Los tres Antonios”.

Hemos intentado en vano buscar el rastro de Béatrizet en Lunèville, su ciudad natal, y en Roma. Salvo una referencia identificada como *Mastro Niccolo libraro francese* fechada en 1560 en la parroquia de San Lorenzo en Damaso y la posible pertenencia a una familia de Nancy que se relacionó con la orfebrería y con la Casa Ducal de la Moneda lorenesa, no hay otros rastros de información sobre la vida de este ameritado artista.

Con la escasa información disponible, la hipótesis de que Nicolás Béatrizet fuera el autor de la iconografía del libro de Valverde puede fundamentarse en tres puntos:

- (a) Fue uno de los grabadores oficiales del taller que estampó la edición *príncipeps* de la *Historia* valverdina en Roma y paisano de Lafrerii, uno de los tres editores de la obra.

- (b) Del total de las cuarenta y dos ilustraciones de la obra de Valverde, solamente dos están firmadas (las tablas cuarta y quinta del libro segundo), ambas con la signatura "NB" correspondiente a las iniciales de Nicolás Beatrizet y no de Gaspar Becerra, que lógicamente serían "GB" (**figura**).
- (c) No existe ninguna fuente histórica primaria o secundaria ni criterio que permita afirmar con certeza que algún pintor realizara bocetos o dibujos para estos trabajos editoriales, ni de que Béatrizet los necesitara. Ha sido documentado que Martínez de Salamanca continuó un tipo de producción editorial que había puesto en marcha el gran Rafael en sus últimos años, al entrar en contacto con un grabador profesional al que suministraba inicialmente sus dibujos, pero que posteriormente trabajaría directamente sobre sus composiciones, para abaratar costes.

La única referencia valorable que hemos encontrado es el prestigioso Catálogo Bartsch (50), en cuya versión ilustrada se reflejan como atribuidas a Béatrizet tanto las láminas anatómicas del libro de Valverde como su retrato de portada de la versión italiana del año 1586, también firmado con la signatura "NB".

Dado que los grabadores no realizaban obras espectaculares que ensalzaran el *ego* y las virtudes de los poderosos (nobles, reyes, alto clero y papas), sino que trabajaban de forma oscura, autónoma o asalariadamente para editar estampas o libros impresos dirigidos a una cada vez más emergente "clase media", su arte no era muy apreciado en un periodo de exuberancia artística como fue el Renacimiento.

Los grabadores eran considerados *artesanos* más que artistas, fueron especialmente menospreciados en España, donde además los oficios que exigían el uso de las manos eran considerados *viles* o *serviles*. De hecho, en nuestra península no consta ni un solo grabador de renombre en dicha época. Es muy probable que Béatrizet grabara las láminas de la *Historia* copiando directamente, en algunos casos con pocas variaciones, las de la *Fabrica* vesaliana. Ya hemos visto como la acrisolada personalidad de Valverde reconoció la *calidad de las figuras vesalianas*, pero sin renunciar a utilizar el moderno método científico de comparación de resultados para poder mostrar mejor los errores previos mediante el uso de iconos similares que permitieran reconocer mejor *con lo que estaba de acuerdo y con lo que no* en la obra de Vesalio.

Valverde implícitamente nos está diciendo que sus ilustraciones tienen las modificaciones sobre la *Fabrica* que él directamente indicó al grabador, con el objeto de corregir los errores que había detectado en sus investigaciones. Dada la estrecha relación existente entre los editores, los artistas y los autores en el *taller-bottega* de "los tres Antonios", esta hipótesis nos parece la más plausible.

Entre las calcografías originales destaca el famoso *écorché* llamado "hombre muscular desollado" (tabla primera del libro segundo). Si tenemos en cuenta que Nicolás De La Casa, pariente y maestro de Béatrizet, había realizado por entonces la reproducción grabada del *Juicio Final* de Miguel Ángel

(41), cabría preguntarse si este "despellejado" anatómico no podría estar inspirado en el San Bartolomé *miguelangelesco* (**figura**).

Además del evidente parecido en la composición anatómica y disposición de ambas figuras, si analizamos el perfil facial y craneal del personaje con cráneo dolicocefálico que está detrás de San Bartolomé, veremos que se corresponde casi enteramente con el perfil cefálico del "hombre muscular desollado" de Béatrizet (**figura**).

Y siguiendo con las "curiosidades", es necesario decir que en el *pellejo* del cuerpo "mortal" que sujeta San Bartolomé representó Miguel Ángel su propia cara doliente, mientras que el rostro del cuerpo "inmortal" de este santo se corresponde con el del escritor del *Quinquecento* italiano Pietro Aretino, que tenía fama de ser el obscuro autor de libros escandalosos de temática erótica (**figura**).

Más tarde, de forma hipócrita, el mismo Aretino se quejó al papado de que Miguel Ángel pintara figuras desnudas; al igual que la divinidad en el arte clásico en el que se inspiró el genial artista, quiso representar precisamente la inmortalidad a través de la desnudez.

A pesar de que la impudicia no está más que en los ojos del lujurioso que mira, por orden eclesiástica, el previamente citado Daniello da Volterra pintó las púdicas "bragas" a los desnudos del Juicio Final de la Capilla Sixtina, hecho que le hizo merecedor de ser conocido como *Il Bragettone* para la posteridad. Al no existir ningún retrato de Beátrizet para comparar desconocemos si, siguiendo el ejemplo miguelangelesco, representó su propio rostro barbudo en el *pellejo* del *hombre muscular desollado* valverdino.

CONCLUSIONES

Las calcografías en cobre de la *Historia*, de mejor factura que las xilografías de la *Fabrica*, contribuyeron en gran manera al éxito de la obra. La atribución de las ilustraciones a Gaspar Becerra carece de fundamento y es posiblemente errónea. El autor de las ilustraciones fue el grabador lorenés Nicolás Béatrizet, cuya estancia está acreditada en Roma durante el tiempo de la edición de la obra; la signatura "NB" es la única que aparece en dos láminas y en el retrato de portada de la edición italiana del texto valverdino.

La calidad artística de la obra del lorenés, su depurada técnica en el manejo del buril, con hábil uso del claroscuro y su contribución a la difusión del conocimiento al consagrar su arte a la elaboración de planchas publicables para que fueran asequibles a muchas personas, le hace —a nuestro juicio— merecedor de ser rescatado del actual desconocimiento de su vida y de su amplia obra. Esperemos que este trabajo sirva para ello.

Algunas de las afirmaciones que hacemos en este trabajo son de carácter hipotético y de difícil demostración, siendo necesaria una exhaustiva investigación de los archivos renacentistas custodiados en Roma. A pesar de todas estas consideraciones, hemos llegado a la conclusión de que la obra de Valverde está rodeada de un aura del misterio. Queda por contestar el motivo por el que no cita al autor de las láminas y si hubo dibujante y grabador, o únicamente grabador.

Desconoceremos la causa por la que Valverde, habitualmente muy parco en elogios (su tendencia tiende más hacia la acritud en sus críticas) celebró desmesuradamente el arte de un pintor actualmente tan desconocido como es el extremeño Pedro de Rubiales, al que sitúa parejo en fama al genio universal de Miguel Ángel. Es muy posible que fuera precisamente Rubiales quien abocetara algunas de las láminas del libro de Valverde para auxiliar el grabado de Beatrizet, específicamente las más originales o las que representan figuras inspiradas en el arte clásico romano, pero no existe prueba alguna que corrobore esta hipótesis.

Nunca sabremos las razones por la que terceros atribuyeron la iconografía de la *Historia* a Gaspar Becerra, cuando no existe actualmente ninguna razón que sugiera que este artista participara en el proyecto de Valverde.

Por último, llama la atención que la única pista que arroja luz sobre estas ilustraciones, las siglas *NB*, hayan sido casi siempre ignoradas por los historiadores y que además, aparezcan únicamente en dos de las cuarenta y dos planchas –tres si tenemos en cuenta la edición en italiano- del libro de Valverde.

BIBLIOGRAFIA

1. Kristeller PO. El pensamiento renacentista y sus fuentes; 33,40. México 1892: 115-150.
2. Riera J. La literatura científica en el Renacimiento. En: Riera J, Montero E, Rojo A, et al, editores. Ciencia, Medicina y Sociedad en el Renacimiento Castellano. Ediciones Universidad de Valladolid. Valladolid 1989: 5-18.
3. Diego de Sagredo. Las Medidas del Romano, Toledo 1526. (Edición *Facsimil*: Valencia 1976).
4. Temkim O. Andreas Vesalius, The Humanist. En: Temkin O y Temkin CL, editores. Ancient Medicine: Selected Papers of L. Edelstein. Baltimore 1976: 441-446.
5. Vesalius, Andreas. *De humani corporis fabrica libri septem*. Opporinus, Ed. Basilea 1543.
6. Friedman M, Friedland GW. Medicine's 10 greatest discoveries. Yale University Press, New Haven y Londres, 1998.
7. Roth M. Andreas Vesalius Bruxellensis. Berlín, 1892.
8. Barón J. Vesalio en España. Cuadernos de Historia de la Medicina Española VI, Salamanca 1965: 91-102.
9. Montero Cartelle E. El humanismo médico en el Renacimiento Castellano (siglo XVI). En: Riera J, Montero E, Rojo A, et al. Ciencia, Medicina y Sociedad en el Renacimiento Castellano. Universidad de Valladolid Ediciones. Valladolid, 1989: 19-38.
10. Laín Entralgo P. Estudio preliminar del facsímil de *La Historia de la Composición del Cuerpo Humano de Juan Valverde de Amusco*. Biblioteca de Clásicos de la Medicina Española. Fundación Ciencias de la Salud y Sociedad Estatal Quinto Centenario, Editores. Madrid, 1992.
11. Riera J. Valverde y la Anatomía del Renacimiento. Libro de Estudios de la *Historia de la Composición del Cuerpo Humano* (edición *facsimil*). Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 1981.
12. Rojo Vega A. Ciencia y censura inquisitorial en la España del siglo XVI. En Riera J, Montero E, Rojo A, et al editores. Ciencia, Medicina y Sociedad en el Renacimiento Castellano. Valladolid. Ediciones Universidad de Valladolid, 1989: 39-50.
13. El Marqués de Lozoya. Andrés Laguna y el problema de los conversos segovianos. En Vida y obra del Doctor Andrés Laguna. Junta de Castilla y León (Consejería de Cultura y Bienestar Social ediciones). Salamanca, 1990: 73-79.
14. Riera Palmero J. Introducción a la *Historia de la composición del cuerpo humano*, de Juan Valverde de Hamusco. *Edición transcrita*. Ediciones Turner SA, Madrid, 1983.
15. Fernández Ruiz C. Estudio biográfico sobre el Doctor D. Juan Valverde de Amusco, gran anatómico del siglo XVI, y su obra. Editorial Octavio y Félez, Zaragoza. 1958.

16. Valverde de Hamusco J. *Historia de la composición cuerpo humano*. Roma, Antonio de Salamanca y Antonio Lafrerii, editores. 1556.
17. Sánchez Cantón FJ. Cómo vivía Velázquez. Inventario descubierto por DF Rodríguez Marín. *Archivo Español de Arte* 15, 1942: 69-91
18. Goodman D. Poder y penuria. Gobierno, tecnología y ciencia en la España de Felipe II. Cap. 5: "El Interés de la corona por la Medicina". Alianza Editorial, Madrid 1988: 234-291.
19. Albertí L. La anatomía y los anatomistas españoles del Renacimiento. CISC, Madrid 1948: 81-130
20. Granjel LS. La Medicina en las Universidades castellanas del Renacimiento. En Riera J, Montero E, Rojo A et al, editores. *Ciencia Medicina y Sociedad en el Renacimiento Castellano*. Ediciones Universidad de Valladolid. Valladolid 1989-. 5-18.
21. Valverde de Amusco J. "De aními et corporis sanitate tuenda libellus". Paris, C Stephanus, 1552 (reeditadó en Venecia, D Lillus, 1553).
22. Rojo Vega, A. Materiales vallisoletanos para la Historia de la Ciencia. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones. 1995.
23. Valle Inclán C. El léxico anatómico de Bernardino Montaña de Monserrate y de Juan Valverde. *Archivos Iberoamericanos de Historia de la Medicina* 1. 1949: 121-188.
24. Mercado, L. *Institutiones medicae iussu regio factae pro medicis in praxi examinandis*. Madrid, 1594.
25. Meyer AW y Wirt SK. The Amuscan Illustrations. *Bull Hist Med* 1943, XIV: 667-687.
26. López Piñero JM. El grabado en la Ciencia Hispánica. CSIC, Madrid, 1987.
27. Pacheco F. El arte de la pintura, su antigüedad y grandeza 40, 4 II. S Faxardo, Sevilla 1649: 641.
28. Bartsch A. *Le peintre-graveur*, vol XV. Würzburg, 1920.
29. Llaguno y Amírola E. Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración. Vid. Reedición de Turner. Madrid, 1977: 261-262.
30. Capel Margarito, M. Gaspar Becerra o el miguelangelismo español. Colección Arte y artistas jiennenses, Ediciones Ademanda. Jaén, 1998.
31. O'Malley CDO: *Andreas Vesalius of Brussels*. Berkeley, University of California Press, 1964.
32. Valerian Von Loga. *Die melerei in Spanien*. Berlín 1923: 102-104.
33. Senteñach, N. Los estudios anatómicos en el siglo XVI. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Madrid, 1908.
34. Checa F. *Pintura y escultura del Renacimiento en España (1450-1600)*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1993.
35. Ledda G. *Contributio allo studio della letteratura emblematica in Spagna (1549-1613)*, Pisa, 1970.

36. Brown JR. La teoría del arte de Pablo de Céspedes. R.I.E. 1965: 95-105.
37. Velado Graa B. Gaspar Becerra. Retablo Mayor de la Catedral de Astorga. Museo de la Catedral de Astorga. León, 1993.
38. Ceán Bermúdez JA. Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España. Impresión por la Viuda de Ibarra, Madrid. 1800 (Reedición facsimil de las Reales Academias de Bellas Artes y de Historia, 1965)
39. Barcia AM. Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional de Madrid, 1906.
40. Acebal JM. Catálogo de los bocetos que existen en el Museo del Instituto Jovellanos de Gijón. Imprenta y Lit. de Torre. Gijón 1886.
41. Pérez Sánchez AE. Catálogo de la colección de dibujos Instituto Jovellanos .de Gijón. Madrid, 1969.
42. Angulo Iñiguez D y Pérez Sánchez AE. A corpus of Spanish Drawings, vol. 1. (1400-1600), Londres,
43. Borroni Salvadori F Carte, piante e stampe storiche delle Raccolte Lafreriane della Biblioteca Nazionale di Firenze. Roma. 1980, pp: ix-xii.
44. Tooley RV. Maps in Italian atlases of the sixteenth century, being a comparative list of the Italian maps issued by Lafrerri, Forlani, Ducheti, Bertelli and others, found in atlases. Imago Mundi III, 1939 (reedición en Amsterdam: H Isarel, 1964).
45. Waga H. Vita nota e ignota dei virtuosi al Panteón. Roma., 1992: 190-192.
46. López Piñero JM, Glick TF, Navarro V, Portela E Diccionario Histórico de la Ciencia Moderna en. España (Volumen II) Ediciones 62, s/a, Barcelona, 1983: 394-396.
47. Robert-Dumesnil APF Le peintre-graveur français. París, 1871, Vol 9. 141, vol 11: 80-110
48. Le Musée de Lunéville. N Béatrizet, un graveur lorrain á Rome au XVIe. Lunéville, Le Musée, 1970.
49. Coron A. Des livres rares depuis l'invention de l'imprimerie. Bulletin des Bibliothèques de France 98 (6). Paris, 1998: 130-131.
50. Boorsch S. Italian Masters of the Sixteenth Century. The Illustrated Bartsch. Vol 29. Abaris Books, New York, 1982.
51. Del Priore, B. Miguel Ángel y Rafael en el Vaticano. Tipografía Políglota Vaticana. Ciudad del Vaticano, 1978.

ICONOGRAFIA

ICONO 1: (A) Contraportada de la edición príncipe de la *Historia de la Composición del Cuerpo Humano* (Roma, 1556) de Juan Valverde de Amusco. Grabado calcográfico de estilo manierista, con el escudo de armas del Cardenal Juan Álvarez de Toledo, a quien estaba dedicada la obra. **(B)** Retrato grabado de Valverde en la edición italiana, cuando éste rondaba los sesenta años. Nótese la signatura “NB” en la esquina inferior derecha.

ICONO 2. (A) Dibujo *Barcia 7* de la colección Madrazo. Estudio de esqueletos atribuido a Becerra. Nótese el aspecto desproporcionado de los brazos del esqueleto en posición bipodal, excesivamente alargados para las proporciones anatómicas humanas. **(B)** Dibujo *Barcia 8*, atribuido inicialmente a Becerra. Es un estudio anatómico sin relación con la morfología humana. Hoy se sabe que ambos dibujos fueron dibujados por una mano anónima.

ICONO 3. Dibujos perdidos de la colección Jovellanos, obtenidos a partir de microfichas facilitadas por el propio Museo. **(A)** *Dibujo 343*: torso, pie con sandalia y brazo. **(B)** *Dibujo 344*: torso y busto. Ambos tienen firma de Becerra, pero no son “dibujos anatómicos”, sino *estudios* o bocetos sin relación con la ciencia morfológica.

ICONO 4. Grabados arqueológico-mitológicos de Nicolás Beátrizet durante su estancia en Roma. Compárese la calidad del grabado inferior comparado con una fotografía reciente de la estatua representada (en otro ángulo).

ICONO 5. Las dos únicas láminas anatómicas del libro de Valverde que llevan firma, ambas con la signatura “NB” (recuadro).

ICONO 6. El *hombre muscular desollado* del libro de Valverde y el hercúleo *San Bartolomé* del Juicio Final de la Capilla Sixtina. Dado que Miguel Ángel representó su propio rostro doliente en el *pellejo* del santo, desconocemos si Béatrizet –siguiendo el ejemplo- representó su retrato en el barbudo rostro de la piel del espécimen anatómico.

ICONO 7. Comparación de los perfiles cráneo-faciales del *hombre muscular desollado* valverdino (izquierda-arriba) y el personaje que está detrás del San Bartolomé *miguelangelesco* (izquierda-abajo) Ambos presentan dolicocefalia y la superposición de ambos perfiles es prácticamente coincidente (derecha).

ICONO 8. Comparación del retrato del escritor erótico Pietro Aretino y del San Bartolomé del Juicio Final de Miguel Ángel. A Aretino no le debió gustar verse *despellejado* en su *cuero mortal* (aunque en el hercúleo y desnudo *cuero inmortal* del Juicio Final está con la piel intacta), por lo que se quejó al papa Paulo III, quien ordenó al *Brageppone* Volterra pintar los púdicos taparrabos a las figuras. Sería interesante saber el tamaño de los genitales que le pintó *Michelangelo*, para que el escritor se enfadara tanto.