

M.^a Rosa Vives Pique

EL ARTE DEL GRABADO AUXILIAR Y TESTIGO DEL ARTE DE CURAR

El arte del grabado, igual que la pintura, la escultura, la música o el teatro, constituye una actividad en la que el hombre desarrolla el talento y la capacidad de crear con la materia, la imagen, la palabra o el sonido, a través de lo cual expresa su visión de la realidad o de su imaginación. Crea imágenes y objetos para sí y para los demás como un bien superior para el espíritu y la contemplación. Y cuando la representación expresa lo íntimo de uno mismo, es decir, cuando el artista y la obra actúan uno sobre otro, en cierta medida se establece una relación modificadora de la propia personalidad del artista. De modo que, a menudo, tanto para el niño, para el artista alterado o como para el individuo alienado, las imágenes que crean llegan a ser más reales que el mundo concreto que les rodea, y viven en los sueños y en el microcosmos que genera su imaginación. Sobre la idea de la curación por el arte ya se adelantó Aristóteles con su teoría de la catarsis. El significado de la palabra griega catarsis, es purgación. Purgación del alma del propio artista a través del arte, y que la psicología propone como medio para liberar la neurosis.

Aprovechando esta tesitura los pedagogos trabajan el desarrollo de la personalidad de los niños con ejercicios de artes plásticas, y los médicos, mediante el arte-terapia intentan comprender y hacer comprender las imágenes de este mundo inventado, intimista y mágico, y reconducir la personalidad de los enfermos mentales.

Y, si son muchas las cualidades benéficas del arte en general, particularmente el grabado, en sus diversas vertientes y a lo largo de su historia, ha asumido además roles «especialmente curativos» para el cuerpo y el espíritu. Así, al empezar a observar estos roles del grabado es de mencionar que el papel, el material básico de la estampa, por sí sólo, también se ha usado con fines curativos desde épocas ancestrales y en diferentes culturas bien distantes entre ellas. Esto ocurre con el rey de los papeles nepalés, el «Lokta» o papel «dafne», al que se le atribuyen propiedades inherentes. De fibra

¹ Manohar UPRETI. «Lokta, king of nepalese paper». *Geest van papier*. Leiden, Uitgeverij Compres BV, 2004, p. 236-243.

² Ciertamente, todavía hoy en día, a los papeles orientales, China o Japón, los más finos que se utilizan en grabado, vulgar e indiscriminadamente se les denomina papel de arroz, cuando en realidad nunca se ha hecho «papel de arroz», sino que son papeles finísimos por su acabado y tono, de fibras orientales como por ejemplo, el gampi.

³ Rafael LEÓN. *Papeles sobre el papel*. Málaga, Universidad de Málaga, 1997, p. 287.

«Daphne cannabina», se obtiene de plantas de 5 a 7 años, en las grandes alturas montañosas del país, entre 3.500 y 10.500 pies, durante el período de septiembre a abril. Después de la recogida, se macera el interior de la corteza en agua durante 72 horas y se procede a la manufactura de las hojas según la tradición nepalí. Por la calidad de esta fibra, la población rural, la considera buena para aliviar los dolores intestinales. La toma del agua decantada de la maceración también alivia el resfriado. Para amigdalitis, paperas, ganglios, calenturas o dolores musculares se utiliza con cataplasmas de goma o de resina de cedro. También para parar hemorragias, para inmovilizar fracturas, para hacer compresas, para preservar los medicamentos e incluso, como repelente insecticida natural. En fin, toda una panacea cuyo uso se extiende a los rituales budistas o a los rollos de incienso¹.

Y como también es bien sabido, si la historia y el desarrollo del «washi», el papel manufacturado japonés, esta íntimamente ligado a los rituales budistas desde tiempos inmemoriales, el papel coreano lo está al arte floral para las principales ceremonias, entre las que destacan los funerales. Mientras que, en otro continente, el sudamericano, las hojas del amate mejicano han sido un elemento tradicional en los cultos aztecas, y se han usado profusamente tanto en la magia blanca como en la negra.

Y aunque hoy, desde nuestra sociedad, nos puede parecer que estas creencias son antiguas supersticiones de países lejanos, debemos recordar que también entre nosotros se ha dotado de aditivos «terapéuticos» a ciertos papeles. León, recoge lo siguiente en referencia al papel de fumar: «En todo momento la mejor materia para estos papeles fue el lino de los trapos y el cáñamo (previamente lejado) de toldos y cordeles, aunque admitiéndose también su mezcla con determinadas proporciones de algodón. De este modo el papel alcanzó a recibir diversas denominaciones que no siempre estaban en relación con su materia, como el de «arroz»², por su blancura, o de «maíz», por su color de farfolla. Aunque estas denominaciones procedieron también del baño con que se le dotaba de un sabor especial, de un aroma especial, de una especial pretensión terapéutica: «berro», bañado con ese zumo; «chorrito», empapado con agua de azafrán; «kumeel», con aguardiente de comino; «alquitrán», con ese producto rebajado en alcohol, y así hasta un centenar de variedades»³. A este tenor, la empresa Hijos de Juan Botella de Alcoy, anunciaba su papel blanco como «pectoral y de orozuz»; la de José Botella, como papel en «hilo, regaliz, pectorales, etc.»; la de Vda. de Isidoro Pérez Moltó, ofrecía «papel de extracto de regaliz» y, A. Pastor Carbonell ofrecía su papel yodurado. En fin, que dichos papeles se trataban con una larga lista de productos como vainilla, anís, pistacho, ron, café, cilantro, tomillo, chocolate, canela, alcanfor, menta, enebro, violeta...

Igualmente, y con más intensidad, el papel embellecido, impreso con imágenes grabadas, que es lo que aquí nos interesa, ha sido vehículo de espiritualidad,

y protector del alma y el cuerpo. En oriente hay ejemplos desde las primitivas estampas búdicas japonesas procedentes de tacos de madera, de planchas de cobre o de tablillas de arcilla, que se obtenían de tres maneras diferentes. Las «inbutsu», que se estampaban («in») sobre tela o papel con tinta negra o cinabrio. Las «shûbutsu» obtenidas mediante frotado («shû») de una plancha entintada con un papel o una tela encima. Y un tercer procedimiento, de carácter más ritual, conceptualmente místico, el «kansô no inbutsu» o «Budas estampados por el pensamiento», en que las planchas se estampaban en el cielo, en el agua o en la arena, con lo cual no quedaban trazos de la imagen, apenas una huella fugaz en la arena o un movimiento en el agua. No quedaba estampa alguna, sólo se conservaba la matriz para repetir el ritual espiritual filosófico. Mientras que en occidente, en el ámbito cristiano, se reconfortaba la fe del creyente no sólo con estampas vocacionales y recordatorias sino que, incluso, se estampaban las hostias destinadas a la comunión de los fieles.



1. Estampa popular catalana. *Breu contra lo espasme / mal de S. Pau, y demès malalties* (probablemente de Olot, finales s. XVIII). Xilografía



2. Estampa popular francesa. *Litanies en l'honneur de S. Roch / Patron contre les maladies pestilentiellles* (s. XIX). Xilografía.

⁴ Para más información sobre este aspecto del grabado véase el libro del Doctor N. BOYDJIAN, *From Holy Pictures...to the healing Saints. Faith and the Heart*. Antwerpen. Esco Books Antwerpen, 1986.

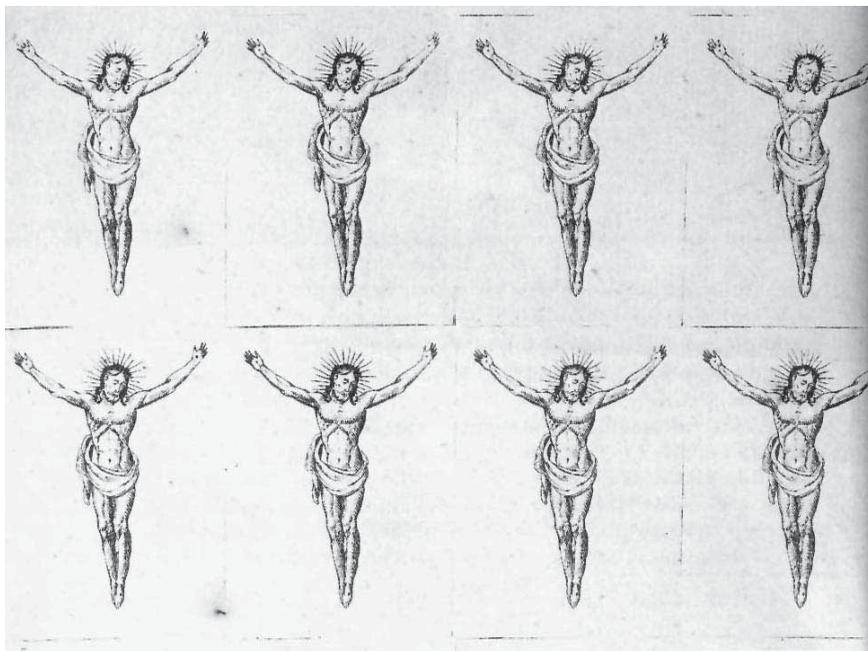
⁵ Montserrat GALÍ. *Imatges de la memòria. El gravat popular a la Catalunya de la primera meitat del segle XIX*. Barcelona, Editorial Alta Fulla, 1999, p. 33-34.

A la par, miles y miles de estampas populares se han dedicado con intencionalidad preventiva o sanatoria a la advocación de santos milagrosos como San Andrés, que se creía que protegía de la esterilidad femenina; San Antonio con el cerdito, de las erisipelas; Santa Balbina, de la escrófula; San Baltasar, de la epilepsia; Santa Bibiana, del dolor de cabeza y la epilepsia; San Blas, de la garganta y la tos ferina; San Denis de París, de los dolores de cabeza; San Erasmo, de los cólicos; Santa Genoveva, de las fiebres; Santa Lucía, de la vista; Santa Lutgardis era abogada de pecadores y de preñadas; San Pablo curaba el espasmo y otras enfermedades; Santa Rita de Casia era abogada contra la viruela; San Roque con su perro, protegía de la rabia y la peste y a lista es mucho más larga con variantes según los lugares, países o regiones, pues no siempre las advocaciones coinciden, por ejemplo, en Francia, España o Italia, o incluso entre las distintas regiones, en las que, a un mismo santo se le atribuían poderes curativos de diferentes males⁴.

Asimismo eran muy frecuentes y abundantes las hojas sueltas con consejos y anotaciones sobre las virtudes de las hierbas medicinales, que a menudo, también estaban vinculadas a santos y a rituales específicos.

Otro tipo de protección fueron las estampas especiales que se imprimían en pergamino y con las que se confeccionaban amuletos protectores de la salud. Igualmente se estampaban sobre tiras de tela de lino que se usaban para vendar heridas y tapar llagas. En el siglo XIX, en Alemania, se suministraban a los enfermos pequeñas litografías con la imagen de Cristo crucificado, e incluso se daban a deglutir al ganado vacuno para sanarlo. Y no sólo en Alemania, sino que en general fue una tradición popular europea, como relataba Joan Amades, también en Cataluña, estampas dobladas bien pequeñas se tragaban como si fueran pastillas⁵.

A esta tradición popular se suman las virtudes de otro material básico en el grabado: la tinta de impresión, a la que también se le llegaron a otorgar propiedades medicinales. Las tintas de imprimir pasaron de base acuosa a grasa en el siglo XV, en la época en que aparecieron las prensas y los Van Eyck pusieron a punto la pintura en base de óleo y resina. Como aglutinante del negro de humo se usaba aceite de nuez, y hasta 1818, en que Pierre Lorilleux comenzó a industrializar las tintas, cada impresor se fabricaba las suyas y guardaba celosamente el secreto de la composición. Así, la tinta de impresión calcográfica estaba, y en lo esencial todavía está, compuesta de los siguientes elementos básicos: un pigmento negro (negro de Frankfurt, de viñas, de hueso, de marfil, de humo, etc.); aceite, que una vez era de nueces, otras de amapolas o, más recientemente, de linaza crudo y cocido y, una décima parte de litargirio de plata.



3. Estampas con funciones sanatorias (Alemania s. XIX). Litografía.

Pues bien, volviendo a los aspectos «curativos» o beneficiosos de los materiales que comentamos, hay documentos que hablan sobre la bondad del aceite, lo que supuso en una época que se viera la tinta como una sustancia vinculada a la alquimia y se le llegaran a atribuir propiedades medicinales. Bloy relata en su historia de la tinta⁶ que, en ciertos momentos esta fue considerada como un producto de alta farmacopea folclórica, y recuerda que Momoro explicaba que la tinta era excelente para tratar cortes, contusiones, golpes y quemaduras⁷. También que el aceite de oliva con el que se lubricaban los tornillos de las prensas de imprimir, era útil para tratar las hemorroides. Y Wiborg, otro historiador de la tinta, cuenta que «aquella tinta añeja, rancia, fue usada hasta recientemente para embadurnar tumores, hinchazones de toda clase de úlceras y heridas»⁸.

Asimismo, pero sin validación científica, la creencia popular atribuye al cobre, el material básico del grabado calcográfico, propiedades energéticas basadas sin duda en que es un excelente conductor térmico. Lo que está comprobado es su carácter bactericida ya desde el tiempo de los romanos, que vieron que su uso mejoraba la higiene pública y por ende la salud de la población. El contacto permanente de la piel con accesorios de cobre evita la proliferación de ciertas bacterias, protege de forma natural de microorganismos que no se ven a simple vista. Sus propiedades antimicro-

⁶ *A history of printing ink, balls and rollers 1440-1850*, London, New York, 1980, (3ªed.) p. 8.

⁷ *Traité Élémentaire de l'Imprimerie*. Paris, 1793, p. 328.

⁸ *Printing Ink. A History*. London, 1926, p. 48.

⁹ Guillermo De OSMA. «L'artista nella torre d'avorio». *Fortuny nella Belle Epoque*. Milano, Electa Editrice, 1984, p. 15.

¹⁰ Véase el catálogo razonado de la obra grabada de Mariano Fortuny Madrazo: Rosa VIVES PIQUÉ. «Grabados de Mariano Fortuny Madrazo». *Mariano Fortuny Marsal. Mariano Fortuny Madrazo. Grabados y Dibujos*. Madrid, Biblioteca Nacional/ Electa, 1994, p. 145-222.

¹¹ Véase: Erwin PANOFKY, *Problems in Titian. Mostly iconographic*. New York, 1969. Y, Maria Agnese CHIARI. *Incisión da Tiziano. Catalogo del fondo grafico a stampa del Museo Correr*. Venecia, La stamperia di Venecia editrice, 1982.

¹² Charles BAUDELAIRE. *Les flors del mal. Text de 1861* (Ed. bilingüe. Presentació, trad. i notes de Jordi Llovet). Barcelona, Edicions 62, 2008, p 308.

biancas previenen de infecciones en el hogar —las conducciones de agua son el caso más claro— o en el trabajo —griferías, pasamanos, barras, instrumental específico, etc.—, ante lo que hay que convenir que el grabador de talla dulce, mediante el contacto directo y prolongado de sus manos con el cobre de gran pureza que trabaja, también recibe sus beneficios.

Aún en este apartado de los materiales, aunque más como anécdota que como factor determinante, podemos mencionar el uso de algunas herramientas comunes entre el arte de grabar y el arte de curar. Nos referimos concretamente a las fresas odontológicas de tungsteno o acero, que se han utilizado para incidir la plancha de cobre. Es el caso de Mariano Fortuny Madrazo que en de su investigación técnica fue pionero en el uso de este instrumento para obtener punteados irregulares —los que proporciona la ruleta manual son mecánicos y regulares— que con el movimiento vibratorio del motor le daban un aspecto más difuminado, de efectos más pictóricos, con los que creó un estilo muy personal. De Osma lo describía «*como incisore ricerca una sua tecnica; usa strumenti da dentista con i quali lavora le lastre di rame come tele di ragno per produrre tristi e misteriosi fondi, ideali per esprimere l'atmosfera irreal dei canali veneziani o gli scenari wagneriani*»⁹. Efectos que se pueden ver en muchas de sus estampas: *Veneciana. Chal al viento* (V 24), *Venecia. Calle* (V48); *Iris y flores* (V68), *Peonías* (V 69), *Zapato de raso* (V 72), entre otras¹⁰. En la actualidad hay lápices, percusores y otro instrumental eléctrico que hacen la misma función que aquella primeriza «ruleta eléctrica» que, por otra parte, tanto aturde cuando se acerca a nuestras muelas. Son herramientas bastante usadas por artistas contemporáneos como el pintor y grabador norteamericano Jim Dine.

Pero, al margen de estas vinculaciones entre el grabado y la salud corporal o espiritual de cariz popular, que aúnan las propiedades del material —cobre, papel y tinta— y la simbología, no hay duda de que, también el grabado culto, al ejercer su función documental y divulgadora de imágenes antes de la fotografía, contribuyó altamente al conocimiento y a la expansión de la ciencia y de la medicina y por ende del arte de curar. Y el grabado de creación original, toda vez que parte de la expresión del artista, no deja de ser, en este caso, también un valioso testimonio de cómo sentían Rembrandt o Goya, por sólo citar dos grabadores excelsos, los asuntos relacionados con la salud y su cuidado.

Dentro del grabado funcional hay que mencionar en primer lugar el grabado ilustrativo de textos científicos, empezando por las anatomías, por el conocimiento del cuerpo, el objeto de análisis y curación. En occidente hay excelentes grabados sobre anatomía humana, la mayoría a partir de Andrea Vesalius, de su *De humani corporis fabrica* (Basilea, Oporinus, 1543) ya copiados o influenciados por ellos. A. Vesalio nació en Bruselas, se formó en la universidad de Lovaina y estudió medicina en Montpellier y

París. A los 18 ya era profesor en la Universidad de Lovaina y se destacó por su dedicación a las disecciones anatómicas. En 1535 se enroló en los ejércitos del emperador Carlos IV, del que fue médico; en 1538 estuvo en Bolonia y en Padua en 1539 donde llegó a ser catedrático de anatomía, después ejerció como tal en Bolonia y más tarde en Pisa. En 1539 ya había publicado algunas láminas sobre el cuerpo humano, hasta que al cabo de cuatro años publicó su gran obra *De humani corporis fabrica libri septem* (1543), en la que difería de las tesis de Galeno y de los antiguos. Ello le acarreó el juicio y la condena a muerte por la Inquisición que le acusaba de preconizar la observación interna del cuerpo humano vivo. Felipe II, del que también fue médico, obtuvo la conmutación de la pena final a cambio de un peregrinaje a Jerusalén. Al regresar su barco naufragó y llegó a las islas de Zante, donde murió en 1564.

Vesalio fue el primero que presentó los esqueletos articulados y con la particularidad de que no sólo pensaba en la práctica médica, sino también en la formación de los artistas, por los que demostró gran sensibilidad. Efectivamente, de uno de los grabados en madera de la *Humani Corporis Fabrica*, descripción de los músculos vistos de espalda, apuntaba: «esta lámina muestra una vista de conjunto del sistema muscular, de forma que interesa solamente a pintores y escultores». Sus estampas no plantean las formas anatómicas de forma aséptica, sino que tienen movimientos activos y se sitúan entre notables paisajes panorámicos de fondo que tienen continuidad entre ellos y que, a veces, también presentan ambiciosas vistas en perspectiva que se llegaron a identificar como Abano Terme en las colinas de Eugenia, en las cercanías de Padua. Según la opinión más generalizada, para tallar las xilografías, Vesalio contó con la colaboración del grabador Giovanni Stefano Calcar, formado en el taller de Ticiano, y verdaderamente, algunas planchas muestran el estilo iconográfico de éste¹¹. Vesalio, es pues el padre de la anatomía médica y también de la artística, y la belleza de sus composiciones incluso motivaron alguna que otra obra poética. La estampa *Humani corporis ossium/ Simul compactorum anteriori /ex facie expressio*, la representación de un doliente esqueleto humano apoyado en una azada, inspiró a Baudelaire —como también veremos después un grabado de Hogarth sobre la disección — el poema *Le Squelette laboureur*, que empieza así:

Dans les planches d'anatomie
Qui traînent sur ces quais poudreux
Où maint livre cadavéreux
Dort comme une antique momie,

Dessins auxquels la gravité
Et le savoir d'un vieil artiste,
Bien que le sujet en soit triste,
Ont communiqué la Beauté...¹²



4. G.S. Calcar según Vesalio. *Humani corporis ossium...* (1543). Xilografía.

¹³ Juan RIERA. *Valverde y la anatomía del Renacimiento*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1981, 2 vols.

¹⁴ Véase José Luis PESET. «Preciados saberes en el despertar de mundos nuevos». *Biblioteca Hispánica. Obras Maestras de la Biblioteca Nacional de España*. Madrid, Biblioteca nacional, 2007, p. 229-231.

En España, el *Libro de la anatomía del hombre* de Bernardino Montaña de Montserrate, impreso en Valladolid, en 1551, es el primer libro de anatomía editado en lengua española, dedicado a «muchos cirujanos y otros hombres discretos que no saben latín», lo que significó un gran impulso a la lengua castellana como idioma científico, mientras que por su contenido se sitúa al principio de la modernidad. Bernardino Montaña, seguramente de origen catalán, de Barcelona, se formó en el extranjero —Francia o Italia— fue médico del emperador Carlos V y catedrático de la Universidad de Valladolid. Reconoció la importancia de la vivisección y justificaba el libro por la necesidad del médico de aprenderla morfología humana, hasta entonces estudiada en tratados parciales sobre todo de Galeno, y la obra que él presentaba se basaba en la ordenación de Andrés Vesalio aunque le ignoraba. En su afán didáctico creó uno de los libros más bellos de compaginación, texto escrito en letra gótica y xilografías del cuerpo humano de página entera. Unas imágenes a base de largos trazos paralelos y envolventes que dan un peculiar dinamismo a las figuras. Al final de la obra, se añaden trece copias xilográficas del libro de Andrea Vesalio, aunque sin reconocer su procedencia.

Poco más tarde, el considerado mayor anatomista del renacimiento español, Juan Valverde de Hamusco, médico nacido en Amusco (Palencia), publicó su *Historia de la composición del cuerpo humano* (Roma, 1556). Ilustrada con 42 grabados calcográficos a toda página del cuerpo humano, que fundamentalmente son didácticos, pues están pensados para ayudar a la comprensión del cuerpo humano a través de un aprendizaje más visual y empírico: huesos, músculos, aparato digestivo, cerebro, venas y arterias, nervios y mujer embarazada. Aunque algunos son imitaciones muy buenas de las ilustraciones de Vesalio, otros son originales, atribuibles a Gaspar Becerra —Juan Riera se inclina más a pensar que son del extremeño Pedro de Rubiales, citado en el texto¹³—, sus vigorosas figuras denotan influencias de Miguel Ángel y, en general, son mucho más refinadas que las xilografías anteriores, «sigue las láminas de Vesalio que están bien hechas, pero las suyas en cobre «no en tacos de madera» van todas juntas al final de cada libro¹⁴. Científicamente aportaron notables novedades sobre los músculos y órganos, especialmente el ojo, y el texto en sí significó un avance más en el léxico anatómico en castellano que ya había iniciado Bernardino Montaña.

Como apunta Peset, la nueva concepción del cuerpo humano como fábrica arquitectónica relaciona la nueva anatomía con el trabajo y el saber de arquitectos y pintores. A estas anatomías le siguieron otras muy notables como el *Atlas anatómico* (c. 1680/1689) del valenciano Crisóstomo Martínez, que conjugan la belleza plástica, la calidad del grabado calcográfico —era anatomista y grabador— y el rigor científico e innovador de su momento, especialmente basado en la investigación micrográfica.



5. Crisóstomo Martínez. *Observaciones microscópicas sobre la vasculación ósea* (1680-89). Aguafuerte.

¹⁵ Trató en general la presencia del grabado en la ilustración científica española, José M^a LÓPEZ PIÑERO. *El grabado en la ciencia hispánica*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987.

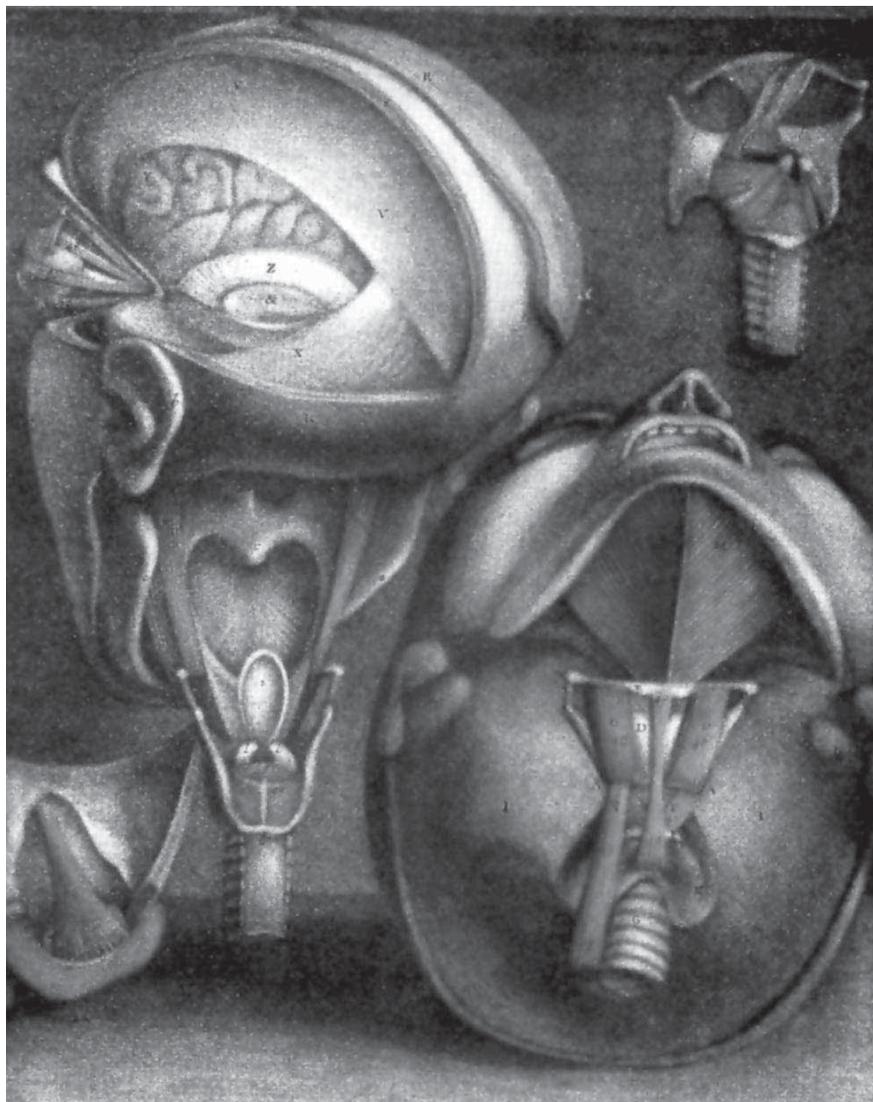
Crisóstomo Martínez fue uno de los primeros microscopistas europeos y se dedicó con ahínco al estudio de la vasculación ósea.

Una buena muestra es la lámina XI, *Observaciones microscópicas sobre la vascularización ósea*, que además de su descripción morfológica, vista hoy, después de las experiencias del arte abstracto y de la eclosión textural, resulta de una gran modernidad plástica a la que se suma el enigma del «*non finito*», «hube de echarle presto el aguafuerte –decía Martínez– para no acabarla de malograr, quedando a medio grabar». Y, poco más tarde, en 1728, son de mencionar los grabados de Matías de Yrala para el libro de Martín Martínez, *Anatomía completa del hombre...*, donde destaca la escena de disección en el Hospital General de Madrid, por sólo citar dos ejemplos más del ámbito español, derivados todavía del clásico Vesalio¹⁵.

Ciertamente Vesalio influyó en una cantidad ingente de estampas en todos los países y en todos los estilos, y es que, no en vano los artistas han sido siempre disciplinados estudiosos del cuerpo humano, y saben que para representar cabalmente la forma exterior hay que comprender y conocer el interior. Por lo tanto desde el esqueleto hasta la musculatura humana han sido y son motivos también para el artista grabador, asuntos que a veces trascienden la simple funcionalidad representativa de un tratado científico, hasta el punto que, a mitad del siglo XVIII tenemos maravillosos grabados que, a parte de su valor ilustrativo y su valor didáctico para el colectivo médico, significaron un hito en el desarrollo técnico del grabado calcográfico en color.

En 1746, Jacques Fabien Gautier- Dagoty grabó a la *mezzotinta* las ilustraciones de la *Myologie Complete en Couleur et Grandeur Naturelle*, según el anatomista Duverney. Unas espectaculares imágenes por la belleza y el tamaño de las mismas, dedicadas a las características del cuerpo humano, que a su vez constituyeron un paradigma del grabado en color, y también de la representación anatómica en la que, hasta aquel momento, el color sólo se aplicaba manualmente –se iluminaban– sobre estampas xilográficas o calcográficas. Fue Jacob Christophe Le Blon (1667-1741), a partir de la Teoría de los colores de Newton, quien prefiguró la actual cuatricromía en grabado, su método consistía en la realización de tres planchas grabadas a la «*mezzotinta*». Cada una de ellas correspondía a un color diferente: azul, amarillo y rojo, y se estampaban una encima de la otra con un ajustado registro. Después, su sucesor, el mencionado J.F. Gautier-Dagoty, incluyó una plancha para el color negro, con ello realizó las figuras que antes tendían a una tonalidad pardusca y aproximó la calidad pictórica al grabado.

La base, como decimos es la técnica de la «*mezzotinta*», también denominada manera negra o grabado al humo. Es un medio que imbuye a las imágenes un aspecto difuminado, lanoso, y donde aparecen en blanco sobre un



6. Gautier-Dagoty según Duverney. *Dos vistas de la cabeza* (1746). Mezzotinta.

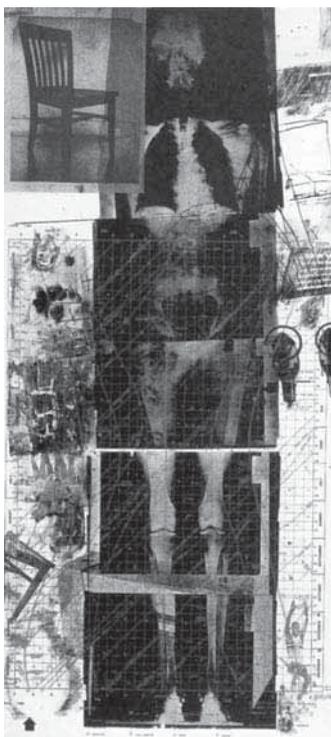
fondo negro –al revés de las demás técnicas calcográficas, en que las figuras se ven negro sobre blanco–, de manera similar a las imágenes radiográficas.

Y, precisamente las actuales radiografías y otras imágenes radioagnósticas: ecografías, escáneres, etc., que muestran los huesos, las partes duras del cuerpo como si fuesen blandas, en blanco y levemente diluidas en el negro de fondo, se han convertido en material artístico. Son imágenes,

¹⁶ Juan Luis GARCÍA HOURCADE y Juan Manuel MORENO YUSTE (coord.). *Andrés Laguna: humanismo ciencia y política en la Europa renacentista*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001.

igual que las microscópicas a lo largo de su historia, que sin duda han influido en la visión y el estilo de bastantes artistas contemporáneos, hasta el punto de que las han incorporado en sus obras como Robert Rauchenberg, que compuso el grabado *Booster* (1967) con radiografías parciales un cuerpo entero, de tamaño casi natural.

Pero siguiendo en la misma línea del grabado funcional, son de mencionar los álbumes sobre plantas medicinales como contribución al saber de la farmacopea. Por ejemplo, las xilografías todavía de trazo tosco, de Nicolás Monardes en *Historia Medicinal de las cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales que sirven en Medicina* (Sevilla 1554) o las estampas del libro de Cristóbal Acosta, *Tractado de las drogas, y medicinas de las Indias Occidentales con sus plantas debuxadas al vivo* (Burgos 1578) que presentaban las novedades traídas de América. Pero un gran tesoro es sin duda la edición en vitela, con xilografías iluminadas a mano que se regaló al rey Felipe II del tratado de Dioscórides traducido al castellano: *Pedacio Dioscorides anazarbeo, Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortiferos/ traducido de lengua griega en la vulgar castellana & ilustrado con claras y substantiales anotaciones, y con las figuras de innumerables plantas exquisitas y raras por el doctor Andres de Laguna...*-(En Anuers: en casa de Iuan Latio, 1555).



7. R. Rauschenberg. *Booster* (1967). Técnica mixta.

Dioscórides al que se considera el padre de la farmacología fue un médico griego del siglo I, autor de la obra culminante de los conocimientos helenísticos sobre botánica terapéutica, gracias a la herencia griega y oriental, que se tradujo al árabe en el siglo X, en época de Abderramán III; en latín en la Escuela de Traductores de Toledo, siendo la primera edición española en este idioma la de Antonio Lebrija, en 1518. Fue en 1555 que el doctor Andrés Laguna, médico del papa Julio III, que había consultado varios códices en Roma, así como la edición impresa por Matthioli, en Venecia quien junto al editor Juan Latio de Amberes, hizo esta edición en castellano, a la que añadió algunos dibujos hechos por él mismo que se grabaron a madera al hilo. No se conoce el nombre del grabador de las más de seiscientas estampas, pero al ser una edición hecha en Amberes y ante la refinada factura de las imágenes es probable que fuera un flamenco. También algunos autores opinan que por su parecido a la edición de Venecia, el autor podría ser un italiano. Sea como sea Laguna se trajo los tacos a España para hacer reediciones, lo que supuso la más importante contribución del humanismo médico hispano¹⁶. La obra se continuó reeditando hasta mitad del siglo XVIII, y todavía en el siglo pasado se hizo una edición facsímil.

También en Oriente, en China, donde la farmacopea médica es ancestral, se transmitieron sus conocimientos a través de publicaciones ilustradas. Entre las más antiguas se cuentan las reediciones de la primera farmacopea, el *Shennong bencao ping*, atribuida al mítico emperador Shennong «el divino

labrador». En ella se describen 365 remedios preparados a partir de plantas, de árboles, frutos, legumbres y cereales, clasificados en tres grupos: drogas inofensivas para mantener un buen estado de salud; drogas terapéuticas para curar las enfermedades y las más peligrosas que se deben usar con prudencia. Estas enseñanzas fueron la base de múltiples publicaciones posteriores entre las que destaca la del médico Tang Shenwei, de Chengdu, a finales del siglo XI, que añadió otras sustancias hasta la cantidad de 1764, incluyendo las de origen mineral, animal y también humano, como dientes, orina o leche. Su ordenación y sistematización de diagnóstico y preparación, basada en el origen de las sustancias perduró durante varios siglos. Se publicó por primera vez en 1083, se reeditó bajo los Song y una de las ediciones más antiguas, ilustrada con grabados, fue la de 1249 –basada en la publicación de la Academia de Medicina en 1180– que será la referencia a la mayoría de las numerosas reediciones hasta finales del XVI. Fue el *Bencao gangmu* de Li Shizhen de 1590 el que sustituyó a la farmacopea de Tang Shenwei. A través de las múltiples ediciones las ilustraciones fueron copiadas por diversos autores, cuyo nombre normalmente se menciona a la vez que se dice que son copias de los originales, recopiladas de una de las ediciones más bellas de época Ming.

Y sí la farmacopea es ancestral en China, no lo es menos su terapéutica milenaria, la acupuntura. El arte de curar basado en las concepciones cosmogónicas de su cultura. Se atribuye su invención a Huangdi, el legendario emperador amarillo que habría vivido en el siglo III a. J.C., y el primer texto médico *Huangdi Beijing suwen* fue redactado bajo los Reinos Combatientes (475-221 a.J.C.). La acupuntura se enseñó en la Academia de Medicina a partir del año 624 de nuestra era hasta su declive a favor de la medicina occidental, a principios del siglo XX coincidiendo con la República. A parte de los famosos «hombres de bronce» de tamaño natural, con los puntos y sus nombres, las líneas que los relacionan y los doce meridianos grabados, que Wang Weiyi hizo fabricar en 1026, como modelos para aprender la posición de los 365 puntos repartidos por todo el cuerpo y sus miembros, considerados determinantes para restablecer el equilibrio y la armonía de la energía vital del individuo, también proliferaron las publicaciones ilustradas en xilografía. Son ilustraciones didácticas, muy simples y asépticas en las que no se contempla la anatomía detallada ni la inclusión de la figura humana en un contexto concreto, y donde el grabador no hace alarde de su creatividad, al modo occidental.

Mientras que las xilografías que ilustran otra de las tradicionales prácticas médicas chinas: la auscultación del pulso, están llenas de simbolismo. Basado en la concepción de que el microcosmos del cuerpo humano se interrelaciona con el macrocosmos universal y las enfermedades son un desequilibrio entre el yin y el yang, el médico chino trama un simbólico tejido de relaciones que vinculan los grandes elementos con los síntomas a corregir, utilizando un pen-



8. Andrés de Laguna. “Taxys Apocium” p. 428 del *Pedacio Dioscorides anazarbeo. Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos...* (1555). Xilografía iluminada.



9. Taisu Zhang. *Los secretos del pulso* (1599). Xilografía.

samiento poético filosófico en su diagnóstico que se dirige más al espíritu que al cuerpo. El médico chino distingue hasta 30 pulsos diferentes, frente al occidental que se limita a controlar el ritmo cardíaco. Sus principios se atribuyen a Wang Shuhe, famoso médico del siglo III d. J.C., que publicó el texto básico del *Maijing* o Clásico del Pulso. Y las composiciones de los grabados de los libros sobre el pulso resultan más complejas, ya que dentro del cuerpo humano se configuran dragones, flores de loto o frutos. Por ejemplo, en el libro de Taisu Zhang sobre *Los secretos del pulso*, (Shulin, Anzhengrang, 1599) de la época Ming, ilustró el texto con diagramas y planchas anatómicas. En una de ellas se representa un corte transversal del abdomen en el que se señala el lugar de los órganos esenciales, las cinco vísceras: el hígado; el corazón; el bazo; los pulmones y los riñones y los seis receptáculos: la vesícula; el intestino delgado; el estómago; el intestino grueso y la vesícula, todos ellos relacionados con los cinco orientes: este, sur; centro; oeste y norte; con los cinco elementos: madera, hierro, tierra; metal y agua; los cinco sabores: ácido, amar-

go, dulce; picante y salado; los cinco cereales: trigo, arroz; maíz; avena y féculas... Cortado en la madera a trazo simple con la inclusión de signos entre el dibujo, tiene más la apariencia de una suerte de mandala que una representación científica y precisa, según nuestra visión¹⁷.

Y realmente nada tienen que ver con los grabados que ilustraban las anatomías europeas. Las representaciones de la anatomía humana en China y Japón fueron más bien tardías y se produjeron bajo la influencia de occidente. En Japón, donde se desarrolló una de las etapas más esplendorosas de la xilografía, técnica gráfica que se usó para representar multitud de temas, la mayoría de los cuales constituyen un gran documento social, pensamos en la famosa corriente del «Ukiyo-e», es más bien escasa la representación de temas médicos. De hecho, sólo hemos encontrado algunas escenas en el volumen doce del *Manga* de Hokusai (1760-1849), concretamente una doble página sobre la moxibustión y dos momentos en que un médico analiza el ojo de un paciente y, en otra página, le observa la lengua¹⁸.

Y, a propósito de Hokusai, hay que considerar que su obra surge de una tradición representativa en la que hasta muy tardíamente no se personalizaban las figuras, se suele citar como punto de inflexión a Utamaro, a partir del cual los retratos y las figuras se empezaron a diferenciar e incluso a identificar. En realidad, todo el despliegue plástico giraba alrededor de los quimono, peinados, flores, frutos, animales y paisajes. En la figura humana, a parte de la cabeza, sólo asoman tímidamente pies, brazos y algún que otro pecho en escenas de baño, es muy difícil encontrar un figura totalmente desnuda, por lo que tampoco había oportunidad de ver la anatomía, o la esencial diferencia morfológica entre hombre y mujer. Es Hokusai quien con su perspicacia y dominio del dibujo, al dar movimiento a sus personajes cotidianos, se erige en el primer grabador nipón que plasma conocimientos de profunda comprensión y observación del natural, de la «fabrica» corporal humana. Así lo reconoció A. Hyatt Mayor, curador del Metropolitan Museum of Art de Nueva York y uno de los grandes expertos en grabado que ha habido, cuando en 1954, en la exposición sobre 600 años de grabados sobre anatomía, junto a Leonardo, Pollaiuolo, Durer, etc., expuso las xilografías de Hokusai, como primer exponente de esta modalidad en oriente.

En realidad las diferencias anatómicas en el grabado japonés se exploraron al amparo del género *shunga*, los álbumes de carácter erótico que abundan en todas las posibilidades de las representaciones del erotismo, desde el más platónico a lo que se ha denominado «pornotopia». El *shunga* apareció hacia 1680 y eclosionó en las primeras décadas del siglo XVIII, con producciones masivas. Al amparo de este género aparecieron en el siglo XVIII, las primeras imágenes del cuerpo entero desnudo, tanto femenino como masculino, que fueron copiadas de libros de grabados



10. Hokusai. *Manga*, vol XII (c.1849). Xilografía.



11. Kunisada. *Exploración vaginal* (c.1857). Xilografía.

¹⁷ Bellos ejemplares de estos libros se expusieron en la exposición: *Impressions de Chine*. Véase: Monique COHEN y Nathalie MONNET. *Impressions de Chine*. Paris: Bibliothèque Nationale, 1992, n.º 50-52.

¹⁸ Para la obra grabada de Hokusai se puede consultar: J. HILLIER. *Hokusai: Paintings, Drawings and Woodcuts*. London, 1955 y, Matthi FORRER. *Hokusai Prints and Drawings*. London, Royal Academy, 1991.

¹⁹ Ha estudiado ampliamente estos aspectos: Timon SCREECH. *Sex and the Floating World. Erotic Images in Japan 1700-1820*. London, Reaktion, 1999.

Europeos. La primera adaptación fue de un atlas anatómico que hizo en xilografía Sugita Genpaku para el libro de Olano Naotake, *Diaphragm*, y era una variación de la *Anatomische Tabellen* del doctor Adam Kulm o Kulmus, publicado en Alemania en 1725, conocido en Japón por la edición holandesa de 1734. Una descripción detallada del cuerpo humano tan tardía, contrasta con la minuciosa y a la vez ampliamente repetida representación de los órganos genitales, que dentro del *shunga* llegan a jugar un doble discurso que va de la ilustración médica a la pornográfica. Y no sólo por el detalle con que se graban penes y vaginas como protagonistas únicos de la escena, sino además, porque algunas composiciones telescópicas, en las que, al lado o sobre el motivo aparece, dentro de un círculo, un detalle magnificado del interior del órgano explorado. Este círculo dentro de la escena principal, en general, es una de las particularidades compositivas de la estampa japonesa, pero además, en estos casos, actúa como la ampliación del detalle, o lo que es lo mismo alude a la visión a través de la lente de aumento, la lupa o el microscopio científico. A todo ello se añade la ambigüedad de los títulos como el de la *Exploración vaginal* de la cromoxilografía del álbum *Azuma genji* (c. 1837), de Kunisada¹⁹.

Volviendo a occidente, como comentábamos antes, en la historia del grabado original, ideado y realizado por el mismo artista, independiente de funcionalidad, hay cantidad de bellísimas estampas cuyo asunto es conexo con la sanidad, de manera que ha sido este arte el que ha dejado el princi-

pal testimonio gráfico de la historia de la medicina antes de la fotografía²⁰. Buen ejemplo de ello es la estupenda *Ars Medica Collection* del Philadelphia Museum of Art, que reúne más de 2500 grabados dedicados monográficamente a este tema, una selección de la cual se expuso en la Fundación Juan March de Madrid en 1978.

Ha sido a través de estampas de todo tipo, desde las primitivas de Johannes Wechtlin (1540) que describían como se realizaba una cauterización, una amputación o se extraía una flecha, hasta el siglo xx, con *Doctor giving masaje of to patient with AIDS* (1993) de Sue Coe, pasando por como se efectuaba una flebotomía o como se producía un alumbramiento en el siglo xvii en Francia, en dos hermosos grabados de clara y ordenada grafía por Abraham Bosse (1602-1676), grabador francés y autor de uno de los primeros y principales manuales de grabado en metal²¹.

Los grabados de Bosse son un fiel espejo de la realidad de la vida en la Francia de Luis XIII y principios de Luis XIV, de una época un tanto turbulenta en la que Bosse tomó partido por la Fronda y conservó toda su vida actitudes heroicas y caballerescas que también imbuyó sus a grabados, a la vez que un metódico filtro de ordenación cartesiana y de doctrina jansenista, visto todo con una gran solidez realista. De manera que sus estampas tienen el interés añadido de ser un muy ajustado testimonio de las costumbres y la historia de la sociedad francesa del siglo xvii. Acorde con los relatos literarios, en sus estampas se dibujan desde los personajes y los vestuarios a la moda española, italiana y francesa de, por ejemplo, los primeros mosqueteros, hasta los métodos médicos del momento. Grabó dos documentos excepcionales por la elegancia y la factura de los mismos: la *Phlebotomy* y la *Clystère*, que había puesto de moda Guy Patin. En la *Sangría* un cirujano ajusta fuertemente el brazo de una dama con un ligamento y se afana en hacerle la incisión para el sangrado. Cerca, su ayudante esta preparado para recoger la sangre, que una vez extraída debe procurar bienestar a la enferma, igual que la *Clystère*, que seguía la teoría de los humores que estaba en vigencia. En esta última estampa, se ve un boticario con una gran jeringuilla —una figura además clásica en todo tipo de grabados populares y satíricos, por ejemplo, en la representación del doctor Misaubin que veremos más adelante—, la paciente está en la cama, mientras que una sirvienta se acerca con una silla orinal en actitud escéptica y otra encuentra inútil esta acción. «No me gusta nada curar el mal con el mal; odio los remedios que importunan más que la enfermedad», dijo Montaigne.

Otra interesantísima plancha de Bosse es la representación de un parto, el preciso momento del nacimiento visto en primer plano. Describe concisamente como era un parto en un ambiente acomodado de la época, con la presencia del marido, que señala la cabecita de la criatura que ve la pri-

²⁰ Véase C. ZIGROSSER. *Medicine and the Artists*, New York, Dover, 1970.

²¹ *Traicté des manieres de graver en taille douce sur l'airin...* Paris, Chez le dit Bosse, 1645 (Reed. fac. París, 1979).

²² Se trata ampliamente la función social del grabado de Bosse en el libro de André BLUM. *Abraham Bosse et la société française au dix-septième siècle*. Paris, Editions Albert Morancé, 1924.

²³ Joseph MEDER. *Dürer –Katalog, ein Handbuch über Albert Dürers Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichen*. New York, Da Capo, 1971.



12. A. Bosse. *Alumbramiento* (1633). Aguafuerte.

mera luz, el cuerpo todavía no ha salido. Todo ello grabado en una perfecta ejecución al aguafuerte, de armónica degradación de luces y sombras, regularidad de tallas y firmeza y nitidez de los trazos que, aunque en base de aguafuerte, su efecto final es el de la talla dulce o buril, el medio que tenía como precedente a su admirado Jacques Callot²². Igualmente el tema del alumbramiento tenía un famosísimo precedente: el *Nacimiento de la Virgen* (1511) de Durero. Era frecuente la representación del nacimiento de Jesucristo pero no así el de la Virgen. La estampa de Durero esta llena de detalles, pero a diferencia de la estampa de Bosse, aquí el parto ya se ha producido y la madre esta exhausta en la cama a punto de comer. La matrona descansa al lado de la cama de la parturienta y, en primer término, un nutrido grupo de mujeres realiza diferentes tareas, limpian la recién nacida, preparan la cuna; atienden a otros niños, etc²³.

Un capítulo más que relaciona el arte médico con el arte de grabar, es el de las alegorías, de concepción más abstracta iconográficamente y con acentuados resortes decorativos, en los que es frecuente la representación de la figura del físico o antiguo médico como Dios, como ángel, como hombre o, como médico enfrentado al diablo, a veces con cierta carga irónica. Un excelente ejemplo de estas alegorías es la serie de cuatro grabados del taller de Goltzius (1587) en los que se muestra la figura imponente del médico como Dios cuando cura o como diablo cuando quiere cobrar, mien-



13. Rembrandt. *Cristo curando los enfermos* (1643-49). Aguafuerte.

tras que al fondo de la composición se describen diversas acciones prácticas de medicina y en las otras dos estampas se ven prácticas de cirugía. Y, precisamente sobre la representación del médico como Dios o mejor, Jesús como médico, trata una de las estampas más bellas de la Historia del Grabado. Es el aguafuerte de Rembrandt: *Cristo curando los enfermos*, también conocido como «la estampa de los cien florines».

Cristo curando los enfermos es de compleja resolución, Rembrandt trabajó en ella entre 1643 y 1649 y marca un punto de inflexión en el desarrollo conceptual del aguafuerte. El trazo se convierte en mancha y llega a las máximas cotas de calidad pictórica. A la vez que, como observaba otro artista puntero pero del siglo xx, Mark Rothko, al hablar de la pintura del maestro holandés, pero que se ajusta también a sus aguafuertes, «el potencial dramático y emotivo de luces de diferentes colores; de grados de luz y oscuridad y del contraste entre la zona más iluminada y la sombra profunda evoca un estado de ánimo... podríamos asimismo decir que el estado de ánimo o el sentir representa además la introducción del factor de humanidad en el cuadro, un intento de relacionar la representación de la emotividad individual en términos de emociones universales. Por lo tanto, la persona que en un sentido popular se refiere a la humanidad de un cuadro está pensando indudablemente en el tipo de emotividad que alcanza Rembrandt»²⁴. Efectivamente la emoción embarga la contemplación de esta composición. La luz de las figuras de la izquierda, sólo perfiladas, dan el contrapunto a la densa y aterciopelada oscuridad de las de la derecha.

²⁴ Mark Rothko. *La realidad del artista. Filosofía del arte*. Madrid, Síntesis, 2004, p. 168-169.



14. Rembrandt. *La muerte de la Virgen* (1639).
Aguafuerte.



15. Rembrandt. *La muerte de la Virgen*. Detalle.

²⁵ Christopher WHITE y K.G. BOON. *Rembrandt's etchings. An illustrated critical catalogue...* Amsterdam: Van Gendt & Co., 1969. N° 74 y 99.

Tratamientos diferentes en una misma composición, que también aplicó en otras obras. Rembrandt muestra a Jesucristo humanizado, como referente de suprema bondad y compasión hacia el sufrimiento humano, en una amplia situación que parceladamente alude a patologías de concepción psicosomáticas pero, sobre todo, esta basado puntualmente en varios pasajes del Evangelio según San Mateo: «...ese pueblo yacía en las tinieblas, ha visto una luz grande: luz que ha venido a iluminar a los que habitaban en la región de las sombras de la muerte... (Mateo 4.16); «... partió de Galilea y vino a los términos de Judea... Adonde le siguieron gran muchedumbre de gentes y curó allí a sus enfermos...» (Mateo 19.1); «... Y llegaron a Él los fariseos para tentarle... (Mateo 19.3-12); «... Dejad en paz a los niños y no les estorbéis venir a mi; porque de los que son como ellos es el reino de los cielos...» (Mateo 19.14); «... habiendo oído el joven estas palabras, se retiró entristecido...» (Mateo 19.16-22); «...es más fácil que pase un camello por el ojo de una aguja, que un rico entre en el reino de los cielos...» (Mateo 19.24); »... según esto, ¿Quién podrá salvarse?... (Mateo 19.25).

Otra trasposición de un relato bíblico en una escena rebosante de humanidad, es *La muerte de la Virgen* (1639) ya que, probablemente, no hay un grabado que muestre la muerte más dulce y serena ²⁵. Es un aguafuerte con toques de punta seca, de gran tamaño hecho en 1639 y, como es común en Rembrandt, esta visto de forma más cotidiana que sacra, inmerso en los parámetros compositivos barrocos. La escena dividida en dos partes muy diferenciadas, la superior, ocupada por unas nubes entre las cuales aparecen un grupo de ángeles, realizada con largos trazos, libres, el *gribouilla-*



16. Rembrandt. *Ephraim Bueno* (c. 1647). Aguafuerte.



17. Rembrandt. *Ephraim Bueno* (c. 1645). Óleo sobre tabla (Rijksmuseum. Ámsterdam).

ge al que aludía Diderot, a modo de recordatorio abstracto del cielo, y la inferior, la zona terrenal, donde ocurre la escena tratada con minuciosa concisión descriptiva. Parece que Rembrandt se pudo inspirar en la *Muerte de la Virgen* de Durero de la serie *La Vida de la Virgen*²⁶, que había adquirido en una subasta un año antes, pero si es cierto que mantienen algunas semejanzas, difieren en el ambiente y en la cotidianeidad vertida, en la actitud y contención emocional de los personajes representados. En la escena de Rembrandt, al lado de la cama se concentran una serie de personajes atentos al desenlace, unos rezan, otros se enjugan las lágrimas, otros simplemente observan. En primer término un personaje, de espaldas al espectador, ha levantado la vista de las escrituras para mirar hacia la cama, a la vez que hace que la mirada del espectador se dirija hacia el núcleo principal de la composición. De entre los cortinajes de la derecha y de la izquierda asoman sendos personajes atentos a las novedades. Mientras la Virgen moribunda es atendida por San Pedro que le recoloca el cojín y acerca un paño a su cara, y un médico atentísimo, vestido con distinguidos ropajes, le toma el pulso con normalidad. Una actitud que hace olvidar la escena bíblica y que nos remite al control del pulso de la vida, con un extraordinaria bondad, de manera que lo que se representa es una escena vivida y probablemente también deseada, el expirar —como el nacer— con el confortamiento amigo.

Dentro del apartado de retratos de médicos, donde se agrupan las efigies de los grandes de la Medicina: Paracelso, Pasteur, Freud, etc, así como de los médicos amigos de los artistas, también Rembrandt aportó un retrato

²⁶ J. MEDER. *Dürer –Katalog, ein Handbuch über Albert Dürers Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichen*. New York, Da Capo, 1971. Op. cit. nota 23.



19. W. Hogarth. *La compañía de directores de funerarias* (1736). Aguafuerte.



18. Pond según Watteau. *Dr. Misabin* (1739). Manera de lápiz.

extraordinario, el del doctor *Ephraim Bueno* (c.1647) En él muestra ya a un médico moderno, culto –era escritor y componía poemas en español– y al servicio de los enfermos, que aplica las diagnosis y terapéuticas contrastadas científicamente. Es uno de sus mejores retratos, de una gran intensidad psicológica que emana de los pesados ojos, unos ojos de expresión melancólica, y de su noble empaque. El doctor visto de medio cuerpo, vestido con manto y sombrero, apoya en la barandilla de la escalera la mano derecha en cuyo dedo índice lleva un vistoso anillo. Un anillo al que Rembrandt prestó mucha atención, ya que lo trabajó bastante. En las pruebas de estado era negro y al final lo dejó blanco. Ephraim Bonus (1599-1665) era un médico de origen judío portugués, activo en Amsterdam que formaba parte del círculo de Jan Six, burgomaestre de la ciudad y del grupo de teólogos y hombres de ciencia que Rembrandt frecuentaba. Primero lo retrató al óleo sobre tabla (Rijksmuseum, Amsterdam), en un tamaño ligeramente menor (19 x 15 cm) que el aguafuerte (24,1 x 17,7cm) que hizo después a partir de este modelo con la misma pose pero invertida izquierda /derecha –hay que recordar que este tipo de inversión es propia del grabado–. De manera que Rembrandt pasó el color a blanco y negro en un armónico y sutil juego de luces dirigido a potenciar la mirada del sabio médico.

Y, si Bueno ejerció de poeta también otros médicos han sido artistas destacados, la mayoría en el ámbito de la literatura pero, al menos, hay uno

que fue un destacado grabador. Se trata del médico inglés Sir Seymour Haden (1818-1910), cirujano victoriano que desarrollo un importante «corpus» grabado en el que sobresalen bucólicos paisajes de aire holandés. Incluso dio nombre a un tipo de punta de acero macizo para grabar, y fue un comprometido activista a favor del aguafuerte original, del grabado del *peintre-graveur*, especialmente a la manera de Rembrandt²⁷, lo que le llevó a fundar la Royal Society of Painter-Etchers de Londres. Particularmente se dedicó al coleccionismo de las estampas de Rembrandt, con las cuales organizó varias exposiciones con estudios de presentación y el catálogo de las mismas²⁸. Una admiración por Rembrandt que compartió con su cuñado, el pintor y también excelente grabador norteamericano James MacNeill Whistler.

Pero los retratos de los doctores modernos también tuvieron su versión más crítica en estampas de agudo carácter satírico, como el retrato del doctor Misaubin dibujado por Watteau y grabado en Londres, en 1739, por Arthur Pond a la «manera de lápiz». Una técnica a base de barniz blando que deja la impronta del lápiz y el efecto es como de un dibujo, de ahí su denominación. Antoine Watteau que hizo una serie de dibujos satíricos sobre médicos, al parecer no les tenía en gran aprecio, estuvo enfermo de tuberculosis y murió muy joven, dibujó a Misaubin, de pie, alto y delgado y de estudiada elegancia, con una gran jeringuilla bajo el brazo entre referencias mortuorias: una calavera, huesos y varias tumbas al fondo, y con el título grabado: *Prenez des Pilules, prenez des Pilules*. La popularidad del mencionado médico era tal que pasó, también en clave crítica a las estampas de Hogarth. Estrechamente vinculado a la sociedad de los hugonotes, Misaubin fue un famoso médico francés afincado en Londres que llegó a tener un museo de máquinas y artilugios terapéuticos inventados desde su excentricidad en el 96 de St. Martin's Lane, donde se concentraba una amplia comunidad francesa²⁹. Popular en el Londres de Hogarth, éste no dudó en presentarlo como un charlatán en diversos episodios de sus series. Aunque se le ha reconocido por su fisonomía y la delgadez que le caracterizaba en la tercera escena de la serie *Mariage à la mode* (1743-45), en la que aparece junto con su mujer visitando de improviso al joven conde y a su novia, lo cierto que el hecho no se puede explicar convincentemente ni se puede basar en un hecho cercano a la realidad ya que Misaubin había muerto en 1734.

Donde hay pleno consenso en su identificación es en una estampa de la serie *A Harlots Prograss* o *La carrera de una prostituta* (1764 y 1789). El primer conjunto de «temas morales modernos» descritos con fines didácticos a la comprensión de los cuales, no hay duda, ayudaba la aplicación de la teoría de los trazos. La factura de los aguafuertes de Hogarth, basada en la nitidez y la ordenación de las tallas para obtener una lectura de las figuras lo más objetiva posible. En la quinta estampa, se relata la «Muerte» de la prostituta por una enfermedad venérea, mientras su sirvienta increpa a los dos médi-

²⁷ Richard S. SCHNEIDEMAN. *A catalogue raisonné of the Prints of sir Francis Seymour Haden*. London, Robin Garton, 1983.

²⁸ Seymour F. HADEN. *Catalogue of the Etched work of Rembrandt*. London, B.F.A.C., 1877.

²⁹ Barry HOFFBRAND. «John Misaubin, Hogarth's quack: a case for rehabilitation» *Journal of the Royal Society of Medicine*. Londres, marzo 2001, vol 94, p. 143-147.

³⁰ Sobre la medicina representada en el arte durante esta época véase: Fiona HASLAM. *From Hogarth to Rowlandson: Medicine in Art in Eighteenth Century Britain*. Liverpool, Liverpool University Press, 1996.



20. W. Hogarth. *La crueldad recompensada* (1751). Aguafuerte.

cos que al parecer todavía dilucidan cual es el mejor remedio que aplicar. Estos médicos se identifican como Richard Rock, ya que su nombre «D'Rock» está escrito en un papel que está en el suelo y, el otro, que se acaba de levantar como Jean o John Misaubin, también conocido como Monsieur Pilule. Ambos eran conocidos por sus remedios contra la sífilis.

Pero la gran crítica a la clase médica³⁰ que hace Hogarth se manifiesta en el grabado titulado irónicamente *La compañía de directores de funerarias* (1736), la última de *Cuatro grupos de cabezas* –dedicadas al coro, al público sonriente y a estudiantes en una conferencia–, y tiene un originalí-

simo enfoque compositivo, se basa en el lenguaje heráldico y satiriza a médicos, curanderos y charlatanes famosos de su tiempo. Las tres figuras superiores del campo de armiño eran: a la izquierda, guiñando un ojo, John Taylor un popular curandero oculista; a su lado la conocida sanadora Sara Mapp, disfrazada de payaso —en el texto la define como un «doctor completo» que con su mano izquierda señala el hueso que aguanta con la derecha, en alusión a su especialidad, arreglar huesos; y, a la derecha aparece Joshua Ward con una marca de nacimiento en la cara, era conocido por la invención de las píldoras de arsénico y antimonio que se suponía curaban fulminantemente. Abajo en un cartucho, la cita de la Eneida, «*et plurima mortis imago*» (por todas partes la imagen de la muerte), flanqueada por cruces de huesos. Al pie hace una descripción de las cabezas centrales. Explica que el escudo lleva «sable», es decir, un fondo negro. Menciona el orina que examinan tres médicos, mientras que los otros nueve, a los que llama charlatanes, están oliendo los puños de oro de sus bastones que era habitual que estuvieran llenos de desinfectantes o pomadas. Todos ellos fueron igualmente identificados en su día.

Es una estampa que tuvo una gran influencia en Luis Paret y Alcázar (Madrid 1746-y 1799), ya que se basó en ella para su extraordinario dibujo *Iatromorphosis*, donde las cabezas de rasgos caricaturescos, no sólo también huelen un orinal, sino que además Paret escribe en la cartela central la misma frase de la Eneida, y el propio título *Iatromorphosis* indica caricatura o transformación de los médicos, como en la estampa de Hogarth³¹.

Y todavía es más despiadada la crítica del inglés en *La recompensa de la crueldad* (1751). En ella se representa la disección pública del cuerpo de Tom Nero, un ejecutado por asesinato, en el anfiteatro de la Compañía de Barberos y Cirujanos. Una disección detallada con tanta crudeza que repele la mirada, en parte, gracias a la descripción tan objetiva que hace Hogarth, mediante un tejido gráfico que distribuye con perfecto equilibrio el juego de valores entre el blanco y el negro, basado en la teoría de los trazos que acabamos de mencionar³². Una estampa que ha pasado a la literatura y que Baudelaire glosaba de esta manera: «... nous montre un cadavre aplati, roide et allongé sur la table de dissection. Sur une poulie ou toute autre mécanique scellée au plafond se dévident les intestins du mort débauché. Ce mort est horrible, et rien ne peut faire un contraste plus singulier avec ce cadavre, cadavérique entre tous, que les hautes, longues, maigres ou rondes figures, grotesquement graves, de tous ces docteurs britanniques, chargées de monstrueuses perruques à rouleaux. Dans un coin, un chien plonge goulûment son museau dans un seau et y pille quelque débris humains. Hogarth l'enterrement du comique! j'aimerais mieux dire que c'est le comique dans l'enterrement. Ce chien anthropophage m'a toujours fait rêver au cochon historique qui a soulaît impudemment du sang de l'infortuné Fauldès, pendant qu'un orgue de Barbarie exécutait, pour aussi dire, le service funèbre de l'agonisant».³³

³¹ Describe este dibujo Javier GONZÁLEZ de DURANA, en el catálogo de la exposición *De la Edad Media al Romanticismo*. Madrid, Caylus, 1993, p. 196-199.

³² Sobre la obra gráfica de Hogarth véase: Ronald PAULSON. *Hogarth: His life, art and times*. New Haven/ London, Yale University Press, 1971, 2 vols.; Ronald PAULSON. *Hogarth's Graphic Works*. New Haven/London, Yale University Press, 1965, 2 vols.

³³ *Écrits sur l'Art*. París, 1992, p. 232.



21. Goya. *El conde palatino* (1796). Aguatinta y aguafuerte.



22. Lucas de Leyden. *El dentista* (1523).
Butil.

La sanidad compartida en hospitales, centros sanitarios o manicomios también ha sido grabada desde A. Bosse hasta Masereel en el siglo xx, y desde Goya, con su hospital de sangre en el *Desastre* número 25, hasta Max Klinger, en la quinta estampa de su *Opus XIII*, exorcizando los efectos de la peste. Y es *El manicomio* (1735) de Hogarth el que se ha considerado durante mucho tiempo la primera representación de este tipo de establecimientos en el arte occidental, aunque parece que Hogarth pudo tener algunos referentes anteriores, pero lo que es seguro que esta es la estampa que más repercusión tuvo de cara al futuro. Se enmarca en un episodio de la vida de Tom Rakewell –*La carrera del libertino*– en el que el joven no sólo ha perdido sus bienes, sino además la razón, por lo que es recluido. Hogarth plasma el interior de la casa de locos de Bethlehem o Bedlam, en Moorfields, donde se encerraban a los pobres. Entre los casos de insania –los casos extremos se ven recluidos en un conjunto de estancias laterales– aparecen unos visitantes, unos acompañan al enfermo, pero otros acuden a mirar a los locos, lo que era una distracción de la época en aquellos parajes. Es una estampa en la que Hogarth parece decirnos que la locura estaba tanto dentro como fuera.

La visión artística de la perturbación mental y la angustia psíquica que acecha incluso al propio artista, tiene en la historia del grabado dos obras emble-



23. Goya. *De qué mal morirá?* (1796). Aguatinta y aguafuerte.

máticas: la *Melancolía I* de Durero y el *Sueño de la razón produce monstruos* de Goya. Ambas obras son de recordar, aunque por las innumerables y solventes interpretaciones que han suscitado, poco o nada podríamos añadir³⁴.

A parte del *Sueño de la razón*, precursor en el reflejo de la parte oscura del subconsciente, Goya, al modo de Hogarth, trató el asunto médico en varias estampas de los *Caprichos*³⁵, verdadero conglomerado de tradición picaresca y sátira española arraigada en el lenguaje y sentimiento barroco, en la idea de Mateo Alemán: «la verdad y sustancia de una cosa, enmascaralla y afeitalla... Cada uno le da sus matices y sentidos, ya para exagerar, incitar, aniquilar o divertir, según su pasión le dicta» y, Goya no se contuvo de mostrar lo feo e inmoral socialmente, ni de grabar para la posteridad la crítica a toda una época y a todo un país.

Así en *Capricho 33, El conde Palatino*, muestra un charlatán sacamuelas, vestido ricamente a la moda, con casacón y peluca, que arranca una «barilla» o «quijada», según esta manuscrito en el dibujo preparatorio —en realidad es una muela—, directamente con la mano. También hay otra anotación, en italiano, que dice: «*tuto parola è busia*», cada palabra es mentira. Se ven también las dos víctimas del «odontólogo», en primer plano, el hombre de la derecha se esta retorciendo y el de la izquierda sangra por la boca y la nariz. Tanto las anotaciones del dibujo como el propio contenido iconográfico evidencian la voluntad satírica de Goya sobre un asunto que ya había tratado, entre otros, Lucas de Leyden en el *Dentista* (1523), una escena de género en la que se plasma un grave charlatán, barbero o sacamuelas que opera en medio de la

³⁴ Baste recordar los estudios iconológicos sobre Durero de Erwin PANOFSKY y F. SAXL. *Dürers Kupferstich "Melencolia I" Eine quellen-und typengeschichtliche*. Leipzig, Berlin, (Bibliothek Warburg) 1923; R. KLIBANSKY, E. PANOFSKY, F. SAXL, *Saturn and Melancholy*. London, 1964; Erwin PANOFSKY. *Vida y arte de Durero*. Madrid, Alianza Editorial, 1982; Hartmut BÖHME. *Dürer Melencolia I, dans le dédale des interprétations*. Paris, Adam Biro, 1990. Y sobre este grabado de Goya, los de Eleanor A. SAYRE. *The changing image: Prints by Francisco de Goya*. Boston: Museum of Fine Arts, 1974; Edith HELMAN. *Trasmundo de Goya*. Madrid, Revista de Occidente, 1963; así como el catálogo, *Goya y el espíritu de la*

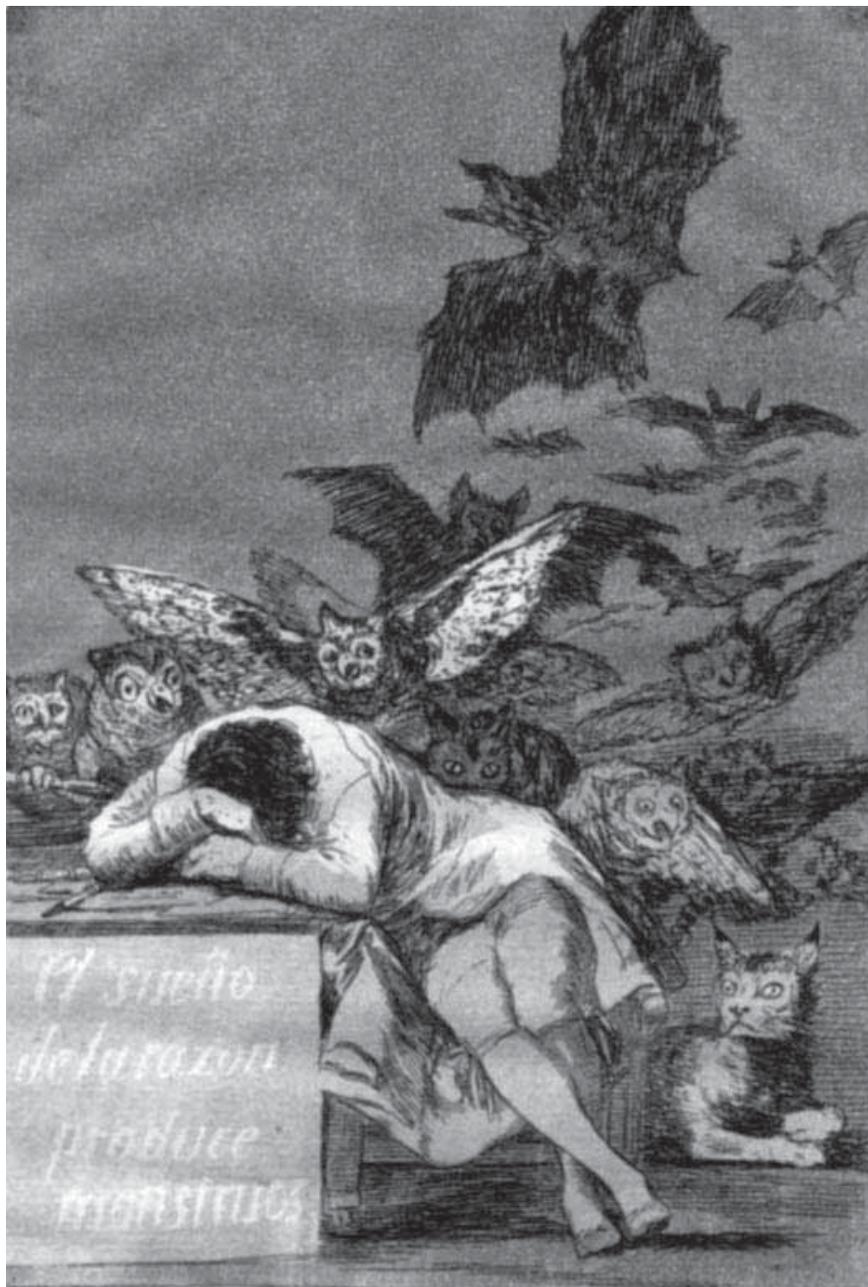


24. E. Munch. *La niña enferma* (1896). Litografía.



25. Durero. *Melancolía I* (1514). Burlil.

ilustración. Madrid, Museo del Prado, 1989, p. 227-232.



26. Goya. *El sueño de la razón produce monstruos*. (1797-99). Aguatinta y aguafuerte.

plaza del pueblo con la complicidad de una mujer, y que Vasari describió como « un villano che facendosi cavare un dente sente si gran dolore, che non s'accorge che in tanto una dona gli vota la borsa»³⁶.

La crítica arrecia en las estampas goyescas del grupo de las «asnerías», en las que el protagonista es un asno antropomorficado. Un apartado especial es el que recoge la ironía, el sentido del humor y la crítica hacia la profesión médica que, por lo demás, sigue una larga tradición que va desde el grabado popular que representa a charlatanes, vendedores de ungüentos y barberos sacamuelas en la plaza del pueblo, hasta su contundente *Capricho* número 40. En él, el genial maestro representa al médico como un burro solemne que, al lado de su paciente moribundo, postrado en cama, se pregunta «*De que mal morirá?*». La crítica a la ignorancia, a la arrogancia y a la soberbia de la clase médica como venimos diciendo procede de antiguo y de hecho se da en todos los países, Voltaire decía: «Los médicos vierten medicamentos que conocen poco, para curar enfermedades que conocen menos, dentro de humanos de los que no saben nada» y, sin ir más lejos, en 1733, Gregorio Mayans³⁷, en la aprobación de la edición de libro que tradujo, *El mondo ingannato da falsi medici* (Verona 1716) del Dr. Josef Gazola, decía con sentido común: «Pues si en todas las Ciencias y Artes, aun Mecánicas, hay tan pocos hombres grandes, ¿cómo ha de haber en cada barrio un eminente Médico?»³⁸.

La asnería de estrecha vinculación popular es un tema que tenía antecedentes dentro del grabado popular dedicado a las imágenes del mundo al revés, y literarios como *La burromaquia* de Gabriel Álvarez de Toledo y *El asno erudito de Forner*, donde atacaba las fábulas de Iriarte. Pero, para *De qué mal morirá?*, parece verosímil que Goya se inspirase en *El Asinus Medicus*, uno de los personajes de las *Memorias de la insigne Academia Asnal*, de un tal doctor de Ballesteros, publicado en Bayona en 1792. Como dice Helman³⁹, el *Asinus Medicus* va con su peluca y su bastón a tomar el pulso a algún enfermo cuyo mal principal será este doctor, que es un animal como el médico del *Capricho*. Morirá sin duda alguna de mal de médico, de médico ignorante y bestial. En uno de los dibujos preparatorios para este grabado, el asno médico, va vestido con casaca y toma el pulso al enfermo con actitud concentrada, ante otro médico con anteojos y peluca que lee un documento. Lleva una anotación que dice: «Brujos disfrazados en físicos comunes», y debajo, con distinta letra: «Casi medita?» (¿«inédita»?). En el otro dibujo preparatorio —y después también en el grabado—, Goya suprimió el segundo asno y la cabeza de mujer entre los dos médicos-asnos. El médico que queda lleva una gran sortija con brillante, como todos los médicos de los relatos satíricos, está atento, con los ojos cerrados, probablemente por la ignorancia; por otra parte el enfermo se acerca más a la muerte, y al fondo tiene la compañía de dos oscuras figuras. En el grabado el asno bien vestido, con la pezuña enjorjada, toma el pulso seriamente al moribundo yacente en la cama, al fondo las sombras de los mismos personajes del dibujo. En Goya, el medio del aguatinta y aguafuerte exalta el claroscuro y dota a la composición de un dinamismo dra-

³⁵ Para la obra gráfica completa de Goya véase: Tomás HARRIS. *Goya. Engravings and Lithographs*. San Francisco, Alan Wofsy, 1983, (2ª ed) 2 vol.

³⁶ G. VASARI. *Le Vite de' piú eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori*. Firenze, 1568 (ed. a cargo de G. Milanesi. Firenze, 1880, vol V, p 407-411).

³⁷ Gregorio MAYANS y SISCAR entre otras actividades humanísticas, es el autor del libro *Arte de Pintar de 1776*, publicado póstumamente en Valencia en 1854.

³⁸ *El mundo engañado por los falsos médicos*. Valencia, 1751.

³⁹ HELMAN, op. cit. p. 70-72.

⁴⁰ Estudia la relación de este tipo de imágenes Reva WOLF en *Goya and the Satirical Print in England and in the Continent*. Chestnut Hill, Boston College Museum of Art, 1991.

mático que transforma tanto la propia realidad como acentúa la fantasía por mucho que tomara los motivos prestados.

La aguda y dura crítica a la clase médica desde la línea trazada por Hogarth, seguida por Goya⁴⁰, recalca en Daumier. El francés litografió en clave humorística, caricaturesca y popular, no exenta de hondo sentido social, tanto los enfermos reales como los imaginarios, de los que se burlaba siguiendo la veta literaria de Molière; tanto los buenos médicos como los fatuos pretenciosos; tanto los miasmas en la ciudad como las heridas de guerra, en gran cantidad de estampas, entre las que destaca la serie de 48 litografías agrupadas bajo el título *Les gens de médecine*.

Especialmente relevante es el tema de la enfermedad tratado por el expresionismo, con técnicas gráficas de resolución rápida e impactante, nos referimos sobre todo a las xilografías, puntas secas y litografías de varios artistas de este movimiento, entre los que cabe citar en primer lugar a Edvard Munch, que dibujó el drama de la muerte por tuberculosis bajo la vivencia personal de haber perdido por esta enfermedad a su madre y a su hermana. *La niña enferma* que conmueve por la pena de la madre y fragilidad de la niña, cuyo perfil se diluye en el almohadón, la trabajó en varias versiones, durante mucho tiempo. En punta seca, el más directo medio de incisión sobre el cobre (1894); en una no menos impactante litografía (1896) que elaboró a lo largo de una cadena de pruebas y variaciones de color, que superan en mucho la calidad pictórica de la última versión del mismo tema, pintado al óleo mucho más tarde (1926/27).

Otra figura importante de la gráfica expresionista es Käthe Kollwitz, además ligada familiarmente a la medicina por su matrimonio con el doctor Kollwitz. Ambos socialmente concienciados, ayudaban a los pobres de los suburbios de Berlín, y Kollwitz conocía de primera mano las penurias –hambre, alcoholismo, muerte– y las enfermedades, provocadas por las carencias más elementales de los desfavorecidos. Experiencias que plasmó en su potente obra gráfica de la que también quiso utilizar como material democrático y social con tirajes largos y de bajo coste.

Los comentarios históricos, estéticos, formales, técnicos se podrían extender a muchísimas otras estampas dedicadas a episodios relativos al arte de curar de manera excepcional y particular, ello sin duda excedería el espacio razonable para demostrar que, si bien es verdad que obras muy importantes de la pintura están dedicadas a aspectos de la salud y de la medicina, baste recordar la famosa *Lección de anatomía del Dr. Tulp, Tobías curado por su hijo* o *Ozías atacado por la lepra* de Rembrandt; el *Goya y su doctor Arrieta*; el *Dormitorio del hospital de Arles* y los retratos del *Dr. Gachet* de Van Gogh o, *Ciencia y caridad* de un jovencísimo, aunque no menos interesante, Picasso, por sólo citar unos pocos ejemplos, es el arte del grabado el que ha manteni-

do un diàlogo més estret amb el arte de curar, al que a veces ha servido como auxiliar y otras ha dado testimonio de su devenir. La estampa facilita la ràpida comprensió visual de los hechos, las cosas y el tiempo por su simplicidad formal – la mayoría son monocromàtiques- a lo que se suma su virtud de multiplicar las imágenes lo que le confiere la capacidad de difundirlas ampliamente. Cada estampa de Rembrandt nos situa en el Amsterdam del XVII; cada capricho de Goya nos adentra en el turbulento mundo de la España negra, y la *Melancolía I* de Durero, de cuya iconografía no hemos hablado por ser extensamente estudiada y conocida, evidentemente todavía hoy, es paradigma del carácter saturniano, del desequilibrio de los humores que afectan la vida activa, del síndrome de la depresión que de ninguna manera es exclusivo de los creadores, sino que, y quizás más, es un mal moderno que afecta al común de los individuos. Así que, el arte grabado también hace cierto el aforismo de Hipócrates: «*arts longa, vita brevis*»⁴¹.

⁴¹ Este estudio se ha desarrollado dentro del proyecto de Investigación I+D+I: HUM 2007-61816/ Arte del Mec y Feder.

M^a Rosa Vives Piqué
 Facultat de Belles Arts
 Universitat de Barcelona
 vivespique@ub.edu

L'ART DEL GRAVAT, AUXILIAR I TESTIMONI DE L'ART DE CURAR

Obres capdavanteres de la pintura són dedicades a aspectes vinculats amb la medicina i la salut, només cal recordar la famosa *Lliçó d'anatomia del Dr. Tulp* de Rembrandt; el *Goya i el seu Dr. Arrieta* o *El dormitori de l'hospital d'Arles* de van Gogh, per esmentar solament uns pocs exemples. Però, abans de la fotografia, és el gravat el que va mantenir un diàleg més estret amb l'art de curar, al que a voltes va servir com auxiliar didàctic, a voltes va donar testimoni del seu esdevenidor. L'estampa facilita la ràpida comprensió visual dels fets, les coses i el temps per la seva simplicitat formal –la majoria són de clara grafia, monocromàtiques, sobre paper...– a la que si suma la virtut de multiplicar les imatges i la capacitat de divulgar-les àmpliament. És un mitjà de difusió informativa.

Palares clau: Art, Historia, Gravat, Medicina.

THE ART OF PRINTING: ASSISTING AND PORTRAYING THE ART OF MEDICINE

The subject matter of many masterpieces is linked to medicine and health, such as Rembrandt's *The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp*, Goya's *Self-Portrait with Doctor Arrieta*, or Van Gogh's *The Ward in the Hospital at Arles*. However, before the age of photography, printing was the medium most closely bound to the art of medicine, both as a learning tool and as a means of recording developments in the field. The simple format of prints-most consist of clearly defined lines in a single colour-facilitates rapid visual understanding of objects, events and periods, and the ease with which they can be reproduced and distributed makes them an ideal means of spreading information.

Keywords: art, history, printing, medicine.

Iconografies