LA ANATOMIA DE VESALIO Y EL ARTE DEL RENACIMIENTO (*)

POR

PEDRO LAIN ENTRALGO

Para entender adecuadamente la situación de la *Fabrica* en la historia, es preciso partir de una afirmación inicial: Vesalio, su autor, fué un hombre del Renacimiento; más aun, del Renacimiento italiano.

Vesalio, renacentista italiano. Demuéstranlo, en primer término, los fugaces testimonios de su conciencia histórica dispersos en su obra. No obstante su estirpe germánica (los Witing, de Wesel; de donde Wesalius y Vesalius), Vesalio juzga con el espíritu de un hombre de Roma la invasión del Imperio por los germanos: *illuvies, devastatio Gothorum*, la llama en el Prefacio de la *Fabrica*. "Tras la devastación de los godos, cuando las ciencias, antes pulquérrimamente floridas..., se vinieron a tierra...", dice textualmente. No

(*) Este trabajo forma parte de una monografía acerca de la obra anatómica de Vesalio. La palabra *Fabrica*, con mayúscula y en cursiva, alude siempre al gran tratado de Vesalio: *De humani corporis fabrica libri septem*, Basilea, 1543. Yo he manejado la segunda edición (Basilea, 1555). Los problemas anatómicos y estéticos que plantean las láminas de St. von Kalkar son discutidos en otro capítulo de dicha monografía. En éste me atengo tan sólo a la relación entre las descripciones de Vesalio y la intuición renacentista de la Naturaleza visible.

menos propia de su situación renacentista es la desenfadada libertad con que discute las opiniones de los maestros medievales. Si habla, por ejemplo, de las de San Alberto Magno acerca del útero, no vacilará en llamar "indoctísimo" a su libro *De virorum mulierumque secretis (Fabrica*, V, 15); y no es más reverente, aunque sea más contenida, su actitud frente a Santo Tomás y Escoto a propósito de los ventrículos cerebrales y del proceso vermiforme del cerebelo (VII, 1 y 10). Renacentista es también su adolescente postura, prosecutiva y polémica a un tiempo, frente a la Antigüedad clásica: recuérdese aquel voto de París, cuando era alumno de Silvio (1). Renacentista es, en fin, la disposición de su alma respecto a la Italia de su tiempo: *vera ingeniorum altrix* "verdadera nodriza de los ingenios", la llama una vez, traspasado por la nostalgia del aire véneto y toscano. Vesalio, renano por la sangre, belga por el nacimiento, fué espiritualmente un hombre del Renacimiento italiano. En Padua adquirió su mente hábitos y horizontes personales;

---

(1) Silvio, su maestro, lee y comenta ante los alumnos de la Facultad de París el tratado galénico *De usu partium*. Al llegar a la mitad del primer libro suspende sus explicaciones, porque, según él, es la materia demasiado difícil para estudiantes: "decía —comenta el propio Vesalio— que para no atormentarse ni atormentarnos a nosotros en vano". La frase hiere en su zona más sensible el flanco intelectual del renacentista Vesalio. ¿Acaso los hombres de su tiempo, él mismo, no son capaces de hacer tanto, por lo menos, como los antiguos hicieron?

Esta muda, insistente pregunta le desazona. Tanto le desazona, que nuestro aprendiz de anatomista, con sus veinte años mal cumplidos, se hace a sí mismo una promesa solemne: no descansará hasta haber renovado de tal modo la investigación anatómica, que la Anatomía de su tiempo pueda ser equiparada con pleno derecho a la antigua, la de Galeno, Marino, Herófilo y Erasístrato. El propio Vesalio recuerda en una de sus obras este solemne voto juvenil, tan próximo a los de la andante caballería. Vesalio o el caballero andante del saber anatómico. No miraron Amadís y Don Quijote la ejemplar grandeza de Alejandro de otro modo que Vesalio la de Galeno y Herófilo.

Padua, Bolonia y Pisa fueron el verdadero mundo de Vesalio, los lugares en que su espíritu tuvo casa propia.

No solamente expresó Vesalio su condición de hombre del Renacimiento italiano con los testimonios de su conciencia histórica y de sus afectos íntimos. Tanto o más lo hizo —y esto es lo que ahora importa— con su actitud intelectual frente a la realidad que le interesaba: la estructura del cuerpo humano. La situación histórica que llamamos Renacimiento determina, en cierta medida, la concepción vesaliana de la Anatomía. Pero, ¿qué es esto del Renacimiento? Y, antes aun, ¿qué es una situación histórica? Sabido lo cual, ¿cómo se halla inserta la *Fabrica* de Vesalio en esa situación histórica llamada Renacimiento? Para contestar a estas interrogaciones, procedamos con orden.

Llamo "situación histórica", con X. Zubiri, al sistema de las posibilidades de que en cada instante dispone el hombre para resolver su problema fundamental, el de existir humanamente (2). Este radical problema se diversifica en otros, psicológica, sociológica e históricamente más concretos: problemas religiosos, teoréticos, económicos, sociales y políticos, estéticos, lúdicos. Cada situación histórica del hombre brinda a los que en ella existen un repertorio de posibilidades e imposibilidades —o, cuando menos, de facilidades y dificultades— para la ocasional resolución de todos esos inedulibles problemas que les plantea, por naturaleza, su condición humana. Decimos, por ejemplo, que en la segunda mitad del siglo XIX la situación de Europa "daba facilidades" para ser naturalista, historiador, industrial o comerciante, y no las daba para ser teólogo original o metafísico genuino. Primera observación relativa a nuestro actual propósito: la *Fabrica* de Vesalio es la solución vesalia-

(2) Véanse los trabajos de Zubiri "Sócrates y la sabiduría griega" y "Grecia y la pervivencia del pasado filosófico", en su libro *Naturaleza, Historia, Dios.* Madrid, 1945.

na de un problema teorético, todo lo parcial y subordinado que se quiera: el problema de conocer la figura interna, la estructura del cuerpo humano. Vesalio quiere conocer por sí mismo "la verdad anatómica"; ése es su íntimo propósito, cualesquiera que hayan sido las consecuencias que su obra haya tenido respecto a la práctica de la medicina. La *Fabrica* no es primariamente una Anatomía "para médicos", sino para hombres interesados en saber lo que es y cómo es su cuerpo.

Una situación histórica se define en dos zonas o estratos de la vida del hombre: la zona de sus "principios" y la de sus "expresiones". Están constituídos los principios de cada situación por las creencias del hombre que en ella existe (Ortega) (3) y por sus intuiciones radicales de la realidad; son, si vale hablar así, las primeras determinaciones de su disposición fundamental, prenoética y prevolitiva, respecto a Dios, a sí mismo y al mundo, los tres órdenes principales de esa realidad. Sobre las creencias básicas y las intuiciones radicales, muéstranse, emergentes de ellas, las expresiones de la situación histórica, los modos concretos en que ésta es objetiva: formas visibles de la vida religiosa, teorética, artística, política y social, económica, lúdica. La filosofía, la literatura, la ciencia, las artes plásticas y la técnica son, en su configuración concreta, otras tantas expresiones del modo cómo el hombre está históricamente situado cuando las elabora y, por tanto, de sus creencias e intuiciones radicales. Creencias e intuiciones, expresadas en todas las formas humanamente posibles, se constituyen luego en "hábitos" históricos (intelectuales, estimativos y operativos), transmisibles por tradición y amisibles por rebelión o por olvido. Segunda observación tocante a nuestro empeño: la *Fabrica* de

(3) Véase, por ejemplo, el estudio "Ideas y creencias", en *Obras completas*, V. Madrid, 1947.

Vesalio es la respuesta de su autor a un parcial problema teorético, el que plantea a la mente humana lo que de visible tiene nuestra propia naturaleza; es decir, nuestro cuerpo. Tal respuesta no puede ser independiente de las que por su parte suscitan los otros órdenes de la realidad —Dios, la naturaleza visible distinta del hombre y la realidad del hombre como ser personal—; pero éstas no tienen por qué estar formalmente presentes en aquélla. Por eso dije que la morfología humana constituye un problema teorético rigurosamene parcial.

En tanto respuesta a un problema, la *Fabrica* es una expresión: expresa un modo de ver la realidad del cuerpo humano. Ese peculiar "modo de expresión" está parcialmente determinado por las creencias e intuiciones radicales propias de la situación histórica en que la *Fabrica* fué creada; y aunque su especial contenido —la descripción científica del cuerpo humano— la singularice entre todos los restantes testimonios de dicha situación (religiosos, filosóficos, estéticos, políticos, etc.), es evidente que ha de hallarse genéricamente emparentada con alguno de ellos: por ejemplo, las representaciones no científicas de ese cuerpo humano (plásticas, literarias) y la visión, científica o no, de la Naturaleza visible.

Es ahora cuando podemos plantearnos con suficiente concreción las cuestiones que de más esencial manera atañen a nuestro propósito. Para comprender cómo la *Fabrica* de Vesalio, en tanto expresión de un problema morfológico, se halla situada en la historia del espíritu humano, habremos de responder sucesivamente a las siguientes interrogaciones: 1.ª ¿En qué consiste esa situación histórica que llamamos Renacimiento italiano? 2.ª ¿Cabe establecer una relación genérica entre el estilo de la *Fabrica* y la intuición de la Naturaleza a que dan expresión las artes plásticas y la literatura del Renacimiento italiano? 3.ª ¿Exis-

te ese genérico y formal parentesco entre la anatomía de Vesalio y la visión científica de la Naturaleza más propia del Renacimiento? 4.ª ¿Qué radical intuición de la realidad visible existe, determinando su peculiar manera, bajo todas estas expresiones de la situación renacentista?

1. *El problema del Renacimiento* (4).—Permítaseme reducir a un par de breves notas lo mucho que puede y debe decirse acerca de una cuestión tan enorme y discutida. La conceptuación del Renacimiento —en la medida y el modo en que las épocas históricas pueden ser conceptuadas— ha solido hacerse desde uno de estos dos antagónicos puntos de vista: el modernizante, capitaneado por Michelet y Burckhardt, y el medievalizante, reacción neorromántica contra el anterior, representado por Gebhardt, Burdach y Thode (5). Los dos primeros acentúan el carácter de "novedad" de la época renaciente. En el Renacimiento se habría cumplido la doble y titánica empresa de descubrir el mundo y el hombre (Michelet). El Hombre del Renacimiento, libre de las ataduras que imponía a su espíritu la vida de la Edad Media, habría conquistado la conciencia de su individual personalidad; y, movido por esta inédita situación, se convirtió en exclusivo artífice de su propia vida. La propia biografía, el Estado, la guerra, son así, para el renacentista italiano, otras tantas obras de arte. Según este punto de vista, la época del Renacimiento quedaría definida de un modo positivo y escueto; y gracias a esas notas positivas es considerada la Italia renacentista como *Führerin unseres Welt-*

(4) La palabra "Renacimiento" es demasiado equívoca: basta pensar para convencerse de ello en la enorme diferencia existente entre Vesalio, hombre formado en el Renacimiento italiano, y Paracelso, genuino representante del Renacimiento germánico. Con el término "Renacimiento" me refiero ahora exclusivamente al italiano.

(5) Aquel a quien interese el problema del Renacimiento puede leer, a título de introducción, el trabajo "En torno al concepto del Renacimiento", de R. Calvo Serer, en *Escorial*, núm. 20. Madrid, 1942.

alters, "la conductora de nuestra edad" (Burckhardt). Los medievalizantes, en cambio, subrayan con energía lo que en el Renacimiento hay de prosecución, de "maduración": en las *Fioretti* de San Francisco estarían las semillas del *Quattrocento* florentino; el naturalismo y el voluntarismo franciscanos tendrían como directa consecuencia la situación espiritual del renacentista italiano; la raíz más inmediata de las ciencia moderna se hallaría en el pensamiento medieval (Duhem), etc.

Por mi parte, preferiría ver en el Renacimiento, con Ortega, su carácter de transición crítica entre la visión medieval del mundo y este otro "mundo" histórico que llamamos "moderno". Fué el Renacimiento —escribe Ortega— "un tiempo de lenta, arrastrada crisis, intercalada entre la vida medieval —cristiana y gótica— y la vida moderna —naturalista y barroca" (6)—; y en otra ocasión advierte en la entraña misma de la situación renacentista "la inquietud parturienta de una nueva confianza basada en la razón físico-matemática, nueva mediadora entre el hombre y el mundo" (7). Este tránsito histórico no sería posible sin un previo desprenderse del pasado inmediato, representado en este caso por la sutil y armónica cultura escolástica de la Edad Media: el hombre recobra así, en cierta medida, una nuda y prometedora "potencia" histórica; se indiferencia históricamente, se "rebarbariza". Junto a San Luis, César Borgia es un "bárbaro" (8). X. Zubiri ha descrito con gran

(6) Vives, *Obras completas*, V, 492. Debe hacerse, sin embargo, un grave reparo a la letra de esta afirmación. La Edad Media fué "medievalmente cristiana", y el mundo moderno ha sido —parcialmente, al menos; y dentro de esa parte, de modo más o menos ortodoxo— "cristiano a la moderna". Quiero decir con ello que la posibilidad de ser cristiano sin incurrir en extravancia histórica no se agotó con el Medioevo, como podría inferirse aceptando literalmente el texto transcrito.

(7) "Historia como sistema", *O. c.*, VI, 18.

(8) "En torno a Galileo", *O. c.*, V, 76.

vigor el nervio filosófico de este proceso: la razón creada ha ido subrayando su carácter creado sobre el racional, "de suerte que, a la postre, la razón se convertirá en pura criatura de Dios, infinitamente alejada del Creador y recluída, por tanto, cada vez más en sí misma. Es la situación a que se llega en el siglo XIV. Sólo ahora, sin mundo y sin Dios, el hombre se ve forzado a rehacer el camino de la filosofía, apoyado en la única realidad substante de su propia razón: es el orto del mundo moderno". A la radical "soledad" de la mente filosófica corresponderían esa "barbarización", antes aludida, del hombre históricamente activo y la no menos radical "ingenuidad" del artista, aunque esa ingenuidad sea tan magistral como la del Giotto.

El Renacimiento no sería, pues, una época histórica bien definida, sino un proceso balbuciente y contradictorio, dentro de cuya "inquietud parturienta" es posible distinguir varias etapas y situaciones sucesivas. De ellas conocemos el punto de arranque: la visión teocéntrica del mundo —diversa ya, pero no discorde— de Santo Tomás y San Buenaventura. Sabemos asimismo cuál es su consecuencia: la escindida situación espiritual de Europa que componen Galileo, Descartes, el duelo Reforma-Contrarreforma y los últimos destellos de la mística moderna, ortodoxa a no. En el punto medio de ese camino está la *Fabrica*. ¿Cómo puede ser caracterizada la etapa central a que pertenece? ¿Cómo esa etapa es presentada por la anatomía vesaliana? Tratemos de resolver estos dos problemas contestando a la segunda y tercera de las cuatro cuestiones propuestas.

2. *El estilo de la "Fabrica" y la intuición de la Naturaleza que expresan las artes plásticas del Renacimiento italiano.*—"La dimensión de la vida en que comienza a estabilizarse una nueva fe —ha escrito Ortega— es el arte" (9).

---

(9) "En torno a Galileo", *O. c.*, V, 73. Las dimensiones antro-

Precisemos otra vez: una nueva "fe histórica". Si esto es así —en el Renacimiento, por lo menos, lo es—, tratemos de percibir con alguna claridad lo que en orden a la Naturaleza visible nos dice el arte italiano inmediatamente anterior a la publicación de la *Fabrica*.

Hasta donde llega mi modesta información estética, ha sido H. Wölfflin quien más comprensiva y rigurosamente ha expresado las notas descriptivas fundamentales del arte renacentista en su primera etapa, la de la *maniera gentile*. Distingue cinco: 1.ª El predominio de lo lineal sobre lo pictórico. El artista, con "mirada táctil", atiende sobre todo al límite del objeto; su mirada aisla y perfila las cosas. 2.ª La visión del espacio como un conjunto de planos yuxtapuestos, cada uno de los cuales está integrado por diversos objetos. 3.ª La obra de arte es un conjunto cerrado, limitado en sí mismo. 4.ª La constitución de la unidad del conjunto como una armonía de partes autónomas. 5.ª La claridad de la representación plástica: la composición, la luz y el color están de modo absoluto al servicio de la forma, no tienen existencia independiente (10). Trátase, como se ve, de caracteres puramente formales, en absoluto ajenos al contenido de la representación (paisaje o figura humana) y a la diversificación de las artes plásticas en pintura, escultura y arquitectura; y son otros tantos modos singulares, históricos, de realizar artísticamente las cinco determinaciones de la representación plástica que Wölfflin llama "categorías de la visión". Esta condición puramente formal de las notas descriptivas aisladas por Wölfflin nos permite comparar con licitud y precisión el "estilo" de la *Fabrica* de Vesalio con

---

pológica y cosmológica del "problema" del Renacimiento pueden verse en Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*. Leipzig, 1927.

(10) *Conceptos fundamentales de la historia del Arte*, trad. española. Madrid, 1936.

la peculiar manera de las artes plásticas entre el *Quattrocento* y el Alto Renacimiento.

Las artes plásticas del Renacimiento delimitan linealmente, con acusado perfil, los objetos representados: ven antes líneas que masas, contornos antes que colores. La mirada táctil del artista recorta las cosas como palpando sus bordes. No hay misterio en la representación; la realidad nos dice todo lo que es —todo lo que el artista ve en ella— con la "enérgica elocuencia" del borde. La figura es firme y precisa; la forma, permanente, inmutable, mensurable, limitada; las cosas quedan definidas más por lo que son en sí mismas que por su conexión con las demás, aunque no sea desconocida por el artista la relación unitaria entre todas cuantas constituyen su obra. Hay, en suma, un manifiesto predominio de lo lineal sobre lo pictórico. La comparación entre el Mantegna y Rubens o entre el Bronzino y Velázquez hace patente cuanto acabo de apuntar.

¿No representa la *Fabrica*, en su materia y a su modo, un claro arquetipo de este predominio de lo lineal sobre lo pictórico? Y no sólo en sus dibujos, aunque en ellos sean las cosas más evidentes, sino también en su texto. Es curiosa la escasa o nula importancia que tiene el color de la parte en las descripciones de Vesalio: véanse, por ejemplo, las relativas al músculo (II, 2) y al hígado (V, 7). La "forma" de la parte, entendida como contorno, predomina siempre sobre su "sustancia", y hay un visible esfuerzo por reducir ésta a elementos lineales (fibras, arterias, venas). La escasa importancia que concede Vesalio a las partes similares —las "masas" homogéneas de que está compuesto el cuerpo animal— atestiguan también esa resuelta preferencia por la línea y el perfil. La esquematología vesaliana viene a ser, a la postre, una descripción de perfiles; la forma de la parte, cuidadosamente perfilada por el escalpelo del disector, táctil y analítico a un tiempo, aparece ante los ojos

(ob oculos) permanente, mensurable, limitada, como los objetos que dibuja Durero —otro nórdico italianizado— y como los elementos arquitectónicos en las edificaciones del Bramante.

Vengamos ahora a la segunda nota de Wölfflin: la relativa al modo de tratar plásticamente la profundidad espacial. El artista da la sensación de profundidad disponiendo los objetos en una serie de planos paralelos a la hipotética sección frontal en que la obra se muestra a quien la contempla. Habría en su alma una vigorosa "apetencia de superficie". Recuérdese cómo están dispuestos los elementos del cuadro en *El tránsito de la Virgen*, del Mantegna, en la *Cena*, de Leonardo, y en *La escuela de Atenas*, de Rafael. Piénsese, por otra parte, en las columnas "incrustadas" en la fachada, reducidas a su plano, tan características del Alto Renacimiento (Palazzo Ruccellai, de Florencia; Palazzo della Cancelleria, de Roma) (11).

La correspondencia con el estilo de la *Fabrica* es perfecta. Basta tener ante los ojos los catorce "hombres musculares" que von Kalkar dibujó (véanse las figs. I-VI, correspondientes a los músculos del plano dorsal), para comprender que el cadáver humano es contemplado por Vesalio con mirada hermana de las del Mantegna y Leonardo. El mismo sentido tienen la consideración de la piel y del panículo subcutáneo en el Libro II, el estudio "por planos" de los órganos de la cavidad abdominal (omento, intestinos, plano aórtico-renal) y la descripción en orden concéntrico de los contenidos en la torácica.

Pienso que en esta "apetencia de superficie" del artista del Renacimiento se halla la verdadera causa de su extraña

(11) Sobre el sucesivo apartamiento de las columnas y sobre la sensación de misterio que producen la distancia y la penumbra entre ellas y el plano de la fachada ha escrito cosas muy exactas y bellas Eugenio d'Ors.

pasión anatómica. Si el pintor y el escultor sólo representan en su obra la pura superficie visible del objeto que existe ante sus ojos, ¿por qué su anhelante pesquisa de lo que hay en el interior del cuerpo humano? ¿Por qué disecaron con tanto entusiasmo el Verrocchio, Antonio Pollaiuolo, Leonardo y Miguel Angel? Spengler, ciego para el sentido de esta preocupación anatómica de los artistas, la interpreta como una "extraña equivocación del Renacimiento, que pretendía acercarse al sentimiento vital de los helenos y a su culto de las superficies externas del cuerpo" (12). No hubo tal equivocación. Aparte el genérico impulso renacentista "a trascenderlo todo", como decía nuestro Bernal Díaz del Castillo, en el fondo del empeño latía una vehemente y compleja pasión por la superficie. El artista, salvo en el caso excepcional de Leonardo, no diseca el interior del cuerpo para copiar su contenido, sino para representar la superficie en función de *todo* lo que tras ella hay (13). El contenido del cuerpo se proyecta como en relieve en el plano que trazan el pincel o el cincel, y *aparece* en él como un elemento suyo: los músculos, las costillas, el hígado y el pulmón "están presentes" —intencionalmente, al menos— en la piel que pinta Durero o modela Miguel Angel.

---

(12) *La decadencia de Occidente*, trad. esp., II, 97.

(13) Leonardo, como digo, es una excepción, porque él, además de pintor, quería ser hombre de ciencia, anatomista y fisiólogo. Spengler advierte con claridad esta condición excepcional de Leonardo y "comprende" la pasión anatómica del gran florentino, tanto como malentiende la de los restantes artistas disectores. Leonardo —dice— hizo Anatomía "en un sentido fisiológico, para descubrir los misterios del interior... Sus pensamientos le destacan, le aislan de sus contemporáneos. Ni Miguel Angel ni Rafael hubieran podido concebir esa idea, pues la anatomía pictórica se atiene a la forma y a la posición de las partes, sin escudriñar su función... Leonardo busca *la vida* en el cuerpo, no el cuerpo en sí, como Signorelli..." *(loc. cit.)*. Claro que esa *vida* buscada por Leonardo era, primariamente, mecánica, cosa que parece no percibir el entusiasmo "vitalista" de Spengler.

Recuérdese el dibujo que Durero envió a su médico para indicarle su sospecha de padecer una lesión esplénica: el bazo "se ve" proyectado en la piel del hipocondrio izquierdo.

Tan notorio es el paralelo en el caso de la tercera nota descriptiva. En las obras plásticas del Renacimiento es la imagen "un producto limitado en sí mismo que en todas partes a sí mismo se refiere". Tal referencia es, desde luego, meramente formal; en modo alguno atañe a la índole o cualidad de lo representado. A este modo de concebir la imagen le llama Wölfflin "forma cerrada" o "forma tectónica", por oposición a las "formas abiertas" del gótico y del barroco. "El estilo de la forma cerrada es un estilo de arquitecto... La tendencia a las formas primitivas, a la vertical y la horizontal, se une a la necesidad de límite, orden y ley. Nunca se llegó a sentir la simetría del cuerpo con más fuerza... Por todas partes se afana el estilo tras los elementos sólidos y permanentes de la forma. La Naturaleza es un cosmos y la belleza es la ley revelada", concluye Wölfflin, copiando a León Bautista Alberti (14).

Volvamos nuestra mirada a la *Fabrica*. Su modo de concebir y expresar la Anatomía humana es también una "forma cerrada". La descripción anatómica medieval (Mondino) está "abierta" a lo que las partes representan, es decir, a los componentes de una visión cristiana del macrocosmos; la anatomía dinámica del XVII (Harvey) lo está a la arcana infinitud impulsora de la Naturaleza. Entre una y otra, la anatomía de Vesalio —no contando sus resabios galénicos ni sus conatos preharveyanos— es una descripción "cerrada" y "tectónica" del cuerpo humano. Las partes anatómicas no representan ni significan nada ajeno a ellas mismas y a su puesto en la descripción total: basta recordar

(14) *Obra citada*, pág. 183.

la actitud antigalénica de Vesalio a propósito de la significación de los huesos del tarso. Importa al descriptor la forma de lo que estudia, su "qué", entendido como figura, y no su "por qué", como a Galeno y Harvey (15). La servidumbre de la descripción a la línea vertical —obvia en el caso del cuerpo humano, pero no forzosa (16)— es en la *Fabrica* clara y constante. Y así como en los cuadros y en los edificios del Alto Renacimiento las partes del conjunto suelen ordenarse en torno a un eje central, así también, en la descripción vesaliana, el esqueleto representa la férula tectónica y formal que da sostén al cuerpo entero y en la cual *omnia stabiliuntur et adnascuntur.*

El carácter cerrado del conjunto no excluye, en las obras típicas del arte renacentista, la relativa autonomía de las partes que lo integran. La unidad de la obra de arte es en tal caso, como dice Wölfflin, "unidad múltiple" y no "unidad única". Con otras palabras: las partes se reunen en la necesaria unidad del conjunto por mutua coordinación, no por subordinación. En este sentido, la conexión de las figuras individuales propia del arte renacentista se hallaría entre la abigarrada multiplicidad de los primitivos y la unidad por subordinación de las creaciones barrocas (17).

La unidad del cuerpo humano, según lo describe la *Fabrica*, es también "unidad por coordinación". Los grandes sistemas del cuerpo humano —edificativos, conectivos e im-

---

(15) Es verdad que Harvey dijo: *prius in confesso esse debet quid sit antequam propter quid inquirendum (Exerc. alt. ad Riolanum).* Pero es que él entendía el *quid*, el "qué", como un *propter quid*, como un "por qué".

(16) Basta pensar que las descripciones de la Anatomía comparada, aun las relativas al cuerpo humano, dan más importancia a la oposición "dorsal-ventral" que a la dirección "arriba-abajo".

(17) Camón Aznar ha descrito un "estilo trentino" o tridentino, propio de la Contrarreforma, entre el renacentista y el barroco. Aquí no cabe sino mencionar este concepto de nuestro historiador del arte.

pulsivos, los llamé antes— se coordinan entre sí para dar al hombre su estructura anatómica, y ninguno se subordina a otro; el esqueleto sirve de apoyo a las partes, pero éstas no se hallan subordinadas a él (18). Esa coordinada unidad, impide, sin embargo, que la investigación o la descripción de las partes —de los "detalles"— alcance demasiado relieve y menoscabe la armonía del conjunto. Dice Wölfflin que, comparadas con las del Alto Renacimiento, las cabezas de los primitivos "nos entretienen más con el detalle, evidenciando un menor grado de trabazón, mientras que en las otras toda forma singular alude al conjunto". El mismo contraste cabe observar entre los anatomistas prevesalianos y Vesalio. La fruición de aquéllos por la forma anatómica se pierde en el pormenor de sus hallazgos (la válvula íleocecal, los huesos del oído, el trazado de tal grupo de músculos) y no llega a percibir la unidad arquitectónica del conjunto. Vesalio, en cambio, nos la hace ver desde la primera página de la *Fabrica*. Las numerosas novedades que aporta a la descripción anatómica no estorban, antes sirven a la "unidad múltiple" de su bramantesca construcción. No por azar me ha venido a la pluma el nombre de Bramante. Para Salomón Reinach, la significación histórica del gran arquitecto está ligada a dos geniales innovaciones: el uso, no decorativo, sino constructivo, de las pilastras y columnas, y la poda de la decoración parasitaria a fin de poner en evidencia la estructura del edificio (19). Si esto es así, Vesalio

(18) En la Anatomía de Galeno, las partes están subordinadas a la *idíe physis* o "naturaleza propia" del animal; en la de Harvey a la sangre y al corazón, "partes primogénitas y principales". La relación coordinada entre los nueve grandes sistemas anatómicos de Vesalio (tres edificativos, tres conectivos y tres impulsivos) es equiparable a la que existe entre los diversos tectónicos en los edificios más representativos del Alto Renacimiento: la Cancillería de Roma, los Palacios Pitti, Ruccellai y Ricardi, de Florencia.

(19) *Apolo*, 5.ª ed. esp., pág. 147.

es el Bramante de la Anatomía, y la *Fabrica* el correlato anatómico del primer proyecto de la Basílica de San Pedro (20).

La última de las cinco "categorías de la visión" aisladas por Wölfflin atañe a la "claridad" de la imagen plástica, a la transparencia mayor o menor con que el objeto representado nos muestra en esa imagen "todo lo que él es". Pues bien; para el arte clásico, tan arquetípicamente plasmado en el del Alto Renacimiento, la belleza consiste en que la forma tenga una capacidad de manifestación absoluta, sin reservas. La comparación entre Leonardo y Rembrandt, entre el Mantegna y el Greco, ahorra todo comentario.

Casi igual absoluta claridad tienen las descripciones de la *Fabrica*. El texto de Vesalio dice al lector, si no todo lo que las partes son, sí todo lo que Vesalio cree que son. Más aun: ese texto expresa la seguridad que Vesalio tiene de haber visto *toda* la verdad acerca de lo que de visible tiene el cuerpo humano; esto es, acerca de su estructura. Para convencerse de ello, basta comparar esa rotunda, petulante seguridad descriptiva de la *Fabrica* con las constantes alusiones de Harvey a las oscuridades que el futuro debe esclarecer ("*arcana Naturae*", "*impervestigabilis Natura*", "*sed de his plura dicemus*"..., etc.), y con la inacabada confusión formal de las descripciones micrográficas de Malpigio. La morfología "clásica" de Vesalio —clásica es, pese a los residuos galénicos que en ella perviven— se tornará "barroca" gracias a la obra de Harvey y Malpigio, cuando la quieta fábrica se ponga en movimiento y la pasión de infinitud haga que el investigador no se conforme con sus propios ojos. La famosa

(20) Es cierto que después de Vesalio vienen muchos investigadores del detalle anatómico (Falopio, Eustaquio, Ingrassia, etc.); pero todos operan sobre el canon de la *Fabrica*. El detalle descriptivo de los anatomistas prevesalianos es "preparativo"; el de los investigadores postvesalianos, "perfectivo".

rueda en movimiento de *Las hilanderas*, de Velázquez, es, sin duda, el símbolo pictórico del movimiento circulatorio de la sangre; y su relación con las ruedas estáticas y bien perfiladas que pintaron los artistas del Alto Renacimiento, la misma que existe entre el corazón que "ve" Harvey y el que había descrito Vesalio.

Las cinco notas definitorias de Wölfflin nos muestran, en suma, cómo el arte del Renacimiento subraya con la máxima energía lo que d'Ors llama el "valor espacial" de la forma plástica. Por su valor espacial y arquitectural, la forma artística se presenta en el espacio y se acerca al dominio de la pura geometría; por su valor expresivo, la forma es el cauce de una expresión y se aproxima al campo de la pura significación (21). Desde este punto de vista, la *Fábrica*, con sus resabios y sus limitaciones, es el gran monumento de la espacialidad y de la arquitecturalidad anatómicas. Es ahora ineludible indagar con alguna precisión el sentido de esta espontánea orientación de la mirada a que por igual se entregan Leonardo, Bramante y, poco después, Vesalio. Pero antes conviene ver si existe entre la *Fábrica* y la ciencia natural de su tiempo la misma relación que entre ella y el arte hemos descubierto.

3. *La anatomía de Vesalio y la visión científica de la Naturaleza en el Renacimiento.*—No me refiero ahora a la intuición de la Naturaleza operante en la cabeza de los filósofos, sino a la de los hombres de ciencia propiamente dichos: naturalistas y astrónomos, hombres que miraban la haz de la tierra y hombres que levantaban su vista a las estrellas.

La Historia Natural del Renacimiento es fundamentalmente descriptiva y aristotélica. La taxonomía botánica es

---

(21) E. d'Ors, *Tres horas en el Museo* del Prado, 7.ª ed., página 13.

todavía fiel a los tres géneros de Teofrasto. Sólo en la segunda mitad del siglo XVI y en los primeros años del XVII, después de una intensa y dispersa labor de coleccionismo (Brunnfels, Fuchs, Dodoens, etc.), comenzó a sentirse la necesidad de una clasificación en grupos más "naturales" que los tradicionalmente admitidos (Lobel, Bauhin, Cesalpino). Otro tanto puede decirse de la Zoología. Los zoólogos de la segunda mitad del siglo XVI (Wotton, Rondelet, Salviani, Gesner) compondrán, a lo sumo, obras monumentales, mas no conseguirán que sus descripciones rompan los cuadros taxonómicos del Estagirita. La Historia Natural no expresará con claridad la nueva visión de la Naturaleza hasta bien entrado el siglo XVII, cien años más tarde que la morfología humana.

Más interés tiene para nuestro propósito lo relativo a la Astronomía; y no sólo porque siempre ha existido una visible relación entre la idea del macrocosmos y la concepción científica del microcosmos, sino también porque en la primera mitad del siglo XVI se inaugura, por obra de Copérnico, la visión moderna del Universo. En 1543, año en que, como sabemos, fué publicada la *Fabrica*, murió Copérnico, a tiempo todavía de tener en la mano un ejemplar impreso de su obra más cimera: *De revolutionibus orbium coelestium libri sex*. Como Vesalio y Durero, Copérnico, que había residido diez años en Italia, desde los veintitrés hasta los treinta y tres de su edad, fué un genial hombre del norte espiritualmente configurado por el Renacimiento italiano.

He dicho que siempre ha existido una relación entre la idea del macrocosmos y la concepción científica —entendamos esta palabra *lato sensu*— del microcosmos. ¿Es esto cierto en el caso de la *Fabrica?* A primera vista, no. Ninguna alusión al Universo se descubre en sus páginas; la descripción vesaliana del cuerpo del hombre es, como dije, "cerrada", sin referencias a realidad alguna exterior a él. Sigamos, no obstante, indagando el posible paralelismo entre la

visión copernicana del cosmos y la doctrina vesaliana del cuerpo.

Según Copérnico, el Universo tiene forma esférica y está integrado por tres componentes principales: las estrellas fijas, los planetas y el sol. La esfera de las estrellas fijas es la más exterior y contiene, inmóvil, a todas las demás. Copérnico la llama "armazón del Universo, al que deben ser referidos el movimiento y la posición de todos los demás astros". El centro del cosmos estaría ocupado por el sol, al cual, y no sin razón —dice Copérnico— "llaman algunos lucerna, mente, rector del mundo, dios visible de Trimegisto, la Electra de Sófocles que todo lo ve...". En torno al sol giran con órbitas circulares los planetas: Saturno, Júpiter, Marte, la Tierra, Venus y Mercurio. En esta disposición encuentra Copérnico "una maravillosa simetría del Universo y una definida relación de armonía en el movimiento y en la magnitud de los cuerpos celestes y sus órbitas". Un armazón, un conjunto de cuerpos móviles y un centro rector de los movimientos siderales: tal es la textura del universo copernicano.

¿Acaso no se acerca al esquema de Copérnico la idea que Vesalio tiene del cuerpo humano? Hay en éste un armazón fundamental: el esqueleto. Hay también centros reguladores de los movimientos vitales. ¿Uno sólo, como en el cosmos de Copérnico? Galeno había enseñado que esos centros son tres: el hígado, sede del alma concupiscible y rectora de los movimientos vegetativos; el corazón, asiento del alma irascible; y el cerebro, lugar del alma racional. Vesalio expone en la *Fabrica* la doctrina del universal maestro; pero, movido por una doble cautela, médica y religiosa, se abstiene de entrar en la cuestión de las facultades del alma y de los órganos que de modo principal las sirven. "No obstante lo cual —prosigue—, afirmaremos sin temor, que el corazón es la fuente del espíritu y de la facultad vital, la sede y el ascua del calor innato, el autor del pulso..." (*Fabrica*, VI, 15).

Con sus recelos en torno a Galeno, Vesalio está iniciando el camino hacia la tesis de Harvey, según la cual es el corazón el centro y el sol del microcosmos animal. Entre el esqueleto óseo y este órgano central, regidos por él, hallaríanse, en fin, los movimientos vitales de las restantes partes.

Obsérvese ahora la correspondencia entre el cuerpo humano así visto y el universo de Copérnico. Un armazón, externo en el caso del cosmos (esfera de las estrellas fijas), interno en el del cuerpo (esqueleto), serviría de sostén a uno y otro. Un órgano central, llámese sol o corazón, regula el movimiento de las partes móviles y es en los dos casos la fuente calorífica del sistema a que sirve de centro. Un conjunto de cuerpos, orgánicamente relacionados entre sí, se mueve entre el armazón y el órgano central rector del movimiento: astros movibles (planetas y satélites) en el macrocosmos, partes anatomo-fisiológicas en el microcosmos. El cuerpo humano que descubre la *Fabrica* no es todavía el correlato del universo copernicano: su estructura es quiescente y no está clara su ordenación funcional en torno a un centro único. Sólo con Harvey, cuando se mueva idóneamente la estatua descrita en la *Fabrica* y se atribuya una significación central al corazón, llegará a su término la visión del microcosmos correspondiente al macrocosmos de Copérnico (22). La novedad es, sencillamente, colosal. El macrocosmos medieval, como el antiguo, tenía sus huesos en las rocas de la tierra; en el macrocosmos copérnico, el esqueleto se ha desplazado a las estrellas fijas.

4. *La intuición radical de la Naturaleza a que dan expresión la anatomía, las artes plásticas, la literatura y la ciencia del Renacimiento.*—Pongamos ante los ojos de nues-

---

(22) La correspondencia entre el microcosmos de Harvey y el macrocosmos de Copérnico es tanto más curiosa cuanto que Harvey no parece haber tenido noticia de la revolución copernicana (véase *De motu cordis*, cap. VIII).

tra mente, en orden sinóptico, unas cuantas creaciones del espíritu humano: la pintura del Mantegna y la de Leonardo, la arquitectura de Bramante, la cosmografía de Copérnico, la anatomía de Vesalio. ¿Es posible, después de lo dicho, descubrir la radical intuición del mundo visible de que todas esas obras, tan próximas en el espacio y en el tiempo, son expresión objetivada? La respuesta se adelanta a la pluma: el Mantegna, Leonardo, Bramante, Copérnico, Vesalio y todos sus históricamente congéneres veían en el cosmos un conjunto armónico de formas especiales, de puras formas, regidas por una interna, ontológica geometría. El Universo es para todos ellos una armonía compositiva y conmensurativa de formas visibles; la cual, en un primer momento —siglo XV y primera mitad del XVI—, es contemplada por los ojos y concebida por la mente como un orden estático o, en el peor de los casos, cuasiestático. Estático, quiescente, es el orden de las formas reales en Bramante, en Masaccio, en el Mantegna, en Vesalio; y si en el cosmos se mueven los planetas, lo hacen entre dos férulas estables —el sol y las estrellas fijas— y sujetos, por añadidura, a órbitas circulares que no varían.

Antes que las construcciones de los hombres de ciencia vieron la luz, coetáneas con las tempranas adivinaciones visuales de los artistas de la forma, las cavilaciones de los filósofos del Renacimiento italiano y los vaticinios de sus poetas, desde Petrarca. La tesis de la armonía inmanente de la Naturaleza aparece bajo una u otra figura intelectual o estética en Nicolás de Cusa, en Marsilio Ficino, en Pico de la Mirandola, en León Bautista Alberti, en Angelo Poliziano. Es documentalmente seguro, por ejemplo, que la mente de Copérnico halló estímulos en los escritos de Marsilio Ficino, como la de Leonardo en los Cardenal de Cusa. Y en el fondo de este rico retablo de figuras e ideas —neoplatónicas, como todos saben— hállase el pensamiento del divino Pla-

tón, el Platón de las especulaciones cosmológico-geométricas del *Timeo* y el que en la *República* había considerado las ideas de las cosas como sus perennes, invariables e inmateriales "estatuas" *(Polit.*, 361 D). Las propiedades primarias de las cosas del mundo son, enseña el *Timeo*, la corporabilidad, la visibilidad y la tangibilidad. El espacio permite que las cosas sean corpóreas: el fuego, que sean visibles; la tierra, que puedan ser aprehendidas. ¿No son éstas, por ventura, las formas espaciales que percibe y recorta la mirada táctil de los artistas del Renacimiento? ¿No son así, a su vez, las partes anatómicas que diseca, contempla y describe Vesalio? La estatua neoplatónica del cuerpo humano, con su armónica diversidad y su coordinada unidad, es, en último término, lo que los ojos del gran anatomista perciben en la miserable realidad del cadáver disecado. Vesalio, italiano del Renacimiento, hacía neoplatonismo sin saberlo, como Mr. Jourdain su prosa. Y, tras el nuevo Platón, el Aristóteles renovado. La vía que parte del neoplatónico Vesalio y pasa por el neoaristotélico Harvey es una de las dos grandes calzadas reales de la biología y la medicina modernas.

Recordemos la vigorosa descripción del hombre renacentista antes copiada: sólo, sin mundo y sin Dios —no porque no crea en Él, sino porque lo siente muy lejos de sí y de su razón—; apoyado en la única realidad substante de esa razón suya, el hombre del Renacimiento se ve obligado a rehacer su vida. Pero el mundo existe, está ahí, ante los ojos, aunque no se sienta en él la realidad sustancial que en él habían sentido los felices realistas medievales. ¿Cómo será visto el mundo —cosas naturales y artificiales, cuerpos humanos— por una mirada puesta al servicio de una solitaria razón? ¿Cómo habrá de verlo el hombre, si esa "razón" suya empieza a creer que lo más racional es la relación matemática, la "conmensuración"? El horizonte que descubren los ojos de la cara se puebla de formas espaciales, armónica, ma-

temáticamente relacionadas entre sí, hasta constituir un nuevo cosmos. Platón —un Platón desfigurado por el punto de vista desde el cual le contemplan los neoplatónicos— sirve a maravilla para dar tradición y consistencia intelectual a la aventura en que el espíritu del hombre se empeña, con ánimo tan menesteroso como entusiasta. Y a esa nueva manera de mirar la realidad, creadora de una "nueva Naturaleza" —poética, plástica, filosófica, científicamente creadora de ella—, es a lo que la genial intuición intelectual y expresiva de Leonardo llamará *sapere vedere*, "saber ver". En el ojo del artista, como en un punto sensible e inteligente, se resume el mundo: *Qui le figure, qui li colori, qui tutte le spezie delle parti dell'universo son ridotte in un punto, e quel punto è di tanta meraviglia*, escribe este soberano veedor. Pronto vendrán Copérnico y Vesalio, dos septentrionales que aquende los Alpes han aprendido a ver; y, tras ellos, Galileo y Harvey.

Escribió Ortega cuando joven que "al grato estado de espíritu del Renacimiento sólo podían corresponder serenas y mesuradas producciones, hechas con ritmo y con equilibrio", porque entonces "hay una perfecta concordancia entre las aspiraciones y las realidades" (23). Mesuradas, sí; pero serenas, sólo por fuera. Dentro de su aparente serenidad late el doloroso, titánico esfuerzo del hombre por hacerse un nuevo mundo, queriendo ya ser Dios y sabiendo todavía que no puede serlo: *multo enim durior menti nostra provincia, quam reliquis mentibus assignatur*; para la mente del hombre son las cosas más penosas que para las restantes mentes, exclama una vez Marsilio Ficino. Años más tarde, nuestro gran pensador descubrirá en el trance del Renacimiento el crítico dolor de una "inquietud parturienta". De ella nace esa criatura histórica que solemos llamar "hom-

(23) "Meditación de El Escorial" (1915), *Obras completas*, II, 549.

bre moderno"; y con él la época que, según todas las señales y todos los definidores, ahora caduca.

Recordad cómo está representada la creación del hombre en el techo de la Capilla Sixtina. El cuerpo del primer mortal acaba de recibir figura. Su potente y densa carne, tierra humanamente conformada, yace sobre el joven rostro del planeta. Una pierna inicia su flexión; un brazo se alza, atraído por el dedo del Creador, que le infunde el *spiraculum vitae.* Regalándole su hálito vivificante, Dios acaba de decir un "¡levántate y anda!" al cuerpo recién creado. ¿Qué hombre va a levantarse? ¿Cuál será el movimiento del cuerpo y el sueño del espíritu que ha pintado Miguel Angel?

Miguel Angel ha dado figura al cuerpo que treinta años después describirá Vesalio. El hombre que nace en el techo de la Capilla Sixtina no es el hombre *in genere,* no es Adán; es el hombre histórico que entonces —1510— está iniciando los primeros movimientos de su puericia, el "hombre moderno". Su andadura, cuando acabe de alzarse, va a ser una doble operación. La de su espíritu, el camino hacia todo a través de sí mismo; la de su cuerpo, el puro desplazamiento local de la fisiología moderna. Una marcha progresiva, como es sabido, hacia tantas y tantas cosas encantadoras y terribles.