

La anatomía como disciplina artística en la Escuela Pública de Dibujo de Pamplona

(Anatomy as artistic discipline in the Public School of Draughtsmanship in Pamplona)

Sanz Tirapu, Mikel
Azanza López, José Javier
Univ. de Navarra. Dpto. de Historia del Arte
Edificio Bibliotecas
31080 Pamplona-Iruñea

BIBLID [1137-4403 (2002), 21; 317-332]

*Desde la creación de la Escuela Pública de Dibujo de Pamplona se aprecia una clara tendencia hacia el estudio de la anatomía y de la figura humana, como queda de manifiesto en un manuscrito que a modo de "cartilla" compuso el primer director de la institución, don Miguel Sanz y Benito. Tras una parte inicial dedicada al origen, importancia, explicación y clasificación del dibujo, Sanz aborda la figura humana, organizando su estudio en varios apartados: osteología o conocimiento de los huesos, miología o conocimiento de los músculos, proporciones y simetría de la figura humana y, finalmente, la explicación de los escorzos. Diversas son las fuentes consultadas por el autor para la elaboración del texto, caso de la *Varia Commensuración de Juan de Arfe* o el *Arte de la Pintura de Pacheco*; pero por encima de las demás destaca el *Museo Pictórico y Escala Óptica de Palomino*, algunos de cuyos capítulos son copiados casi literalmente por Miguel Sanz.*

Palabras Clave: Escuela de Dibujo. Anatomía. Miguel Sanz y Benito. Antonio Palomino. Osteología. Miología. Proporciones. Escorzos.

*Iruñeko Marrazketa Eskola Publikoa sortu zenetik anatomia eta giza irudiaren azterketarako joera garbia hautematen da, Miguel Sanz y Benito instituzio horretako lehen zuzendariak eginiko halako "kartila" modukoan ageri denez. Marrazkiaren jatorri, garrantzi, azalpen eta sailkatzeari eskainiriko hasierako atalaren ondoren, Sanzek giza irudiari ekiten dio, haren azterketa hainbat sailetan antolatzen dituela: osteologia edo hezurren ezaguera, miologia edo giharren ezaguera, giza irudiaren proportzioak eta simetría eta, azkenik, eskortzoaren azalpena. Egileak iturri asko kontsultatu zuen bere testua egiteko, hala nola Juan de Arfe-ren *Varia Commensuración* edo *Pachecoren El Arte de la Pintura*; baina horiek baino areago Palominoren *Museo Pictórico y Escala Óptica* izenburukoa erabili zuen, horretako atal batzuk ia hitzez hitz kopiatu baitzituen Miguel Sanzek.*

Giltz-Hitzak: Marrazketa Eskola. Anatomía. Miguel Sanz y Benito. Antonio Palomino. Osteología. Miología. Proportzioak. Eskortzoak.

*Depuis la création de l'Ecole Publique de Dessin de Pampelune, on remarque une tendance claire vers l'étude de l'anatomie et de la figure humaine, comme il est mis en évidence dans un manuscrit, sous forme de "livret", composé par le premier directeur de l'institution, M. Miguel Sanz y Benito. Après une première partie dédiée à l'origine, à l'importance, à l'explication et à la classification du dessin, Sanz aborde la figure humaine, en organisant son étude en plusieurs sections: ostéologie ou connaissance des os, miologie ou connaissance des muscles, proportions et symétrie de la figure humaine et, finalement, l'explication des figures raccourcies. Les sources consultées par l'auteur pour l'élaboration du texte sont diverses. C'est le cas de la *Varia Commensuración de Juan de Arfe* ou l'*Art de la Peinture de Pacheco*; mais il faut mentionner par dessus tout le *Museo Pictórico y Escala Óptica de Palomino*, dont quelques-uns des chapitres sont copiés presque littéralement par Miguel Sanz.*

Mots Clés: Ecole de Dessin. Anatomie. Miguel Sanz y Benito. Antonio Palomino. Ostéologie. Miologie. Proportions. Figures raccourcies.

EL ESTUDIO DEL CUERPO HUMANO EN LAS ACADEMIAS Y ESCUELAS DE DIBUJO

Desde el Renacimiento, el estudio del cuerpo humano en sus diversos aspectos –anatomía, fisionomía, proporciones– se convirtió en una constante del aprendizaje artístico, a través del estudio directo, de textos y cartillas, o de conferencias y ejercicios que tenían lugar en las aulas académicas¹. Artistas de la talla de Alberti, Leonardo o Durero manifestaron la necesidad del estudio del hombre, en un momento en el que los debates en la Academia del Diseño de Florencia giraban en torno a la anatomía y la geometría. A ello contribuyó la publicación de los primeros tratados de anatomía médica, caso del libro de Andrea Vesalio *De humanis corpori fabrica libri septem* (1543), o de la obra de Juan Valverde de Amusco *Historia de la composición del cuerpo humano* (1556).

Pese a tratarse de textos de marcado carácter médico, la profusión de estampas propició que ambos tratados se convirtiesen en verdaderos manuales para los artistas hasta bien entrado el siglo XVIII, siendo obras de consulta obligada en la Biblioteca de la Academia de San Fernando de Madrid; desde sus inicios, dicha institución tuvo presente en sus planes de enseñanza el estudio del cuerpo humano, en unos años en los que Jacques Louis David, un joven pintor francés recién llegado a Roma, se afanaba en dibujar como un estudiante ojos, oídos, bocas, pies y manos².

“Lo primero que debe aprender un joven que se encamina a el dibujo, es la Geometría, llave de todas las ciencias demostrativas y factibles... pero también Perspectiva y Anatomía”. Esta afirmación podía leerse en el proyecto de reforma de los planes de estudio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando redactado el 20 de septiembre de 1763 por el escultor real Felipe de Castro, por aquel entonces director de dicha institución. Argumentaba para demostrar la importancia de estas tres ciencias su presencia en prestigiosos centros extranjeros, así como la autorizada opinión de eruditos y artistas que participaron de la misma concepción pedagógica, desde Plinio hasta Palomino, pasando por Alberti, Leonardo, Miguel Ángel, Durero, Arfe, Carducho o Pacheco. Castro se adelantaba así a la propuesta de reformas para la enseñanza de pintores y escultores elevada en 1766 por Antonio Rafael Mengs, en la que contemplaba la inclusión de los estudios de perspectiva, geometría elemental, anatomía artística, colorido y copia de estampas, todo lo cual serviría de complemento a los estudios ya existentes de copia de yesos y figuras del natural³. El estudio teórico de la anatomía del cuerpo humano convenció a una parte de los académicos, que

1. MATILLA, José Manuel, “Las disciplinas en la formación del artista”, *La formación del artista. De Leonardo a Picasso*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional, 1989, págs. 31-44.

2. LAMBERT, Susan, *El dibujo: técnica y utilidad*, Madrid, Blume, 1985. (Q.5732).

3. BÉDAT, Claude, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989, págs. 214-217.

determinaron la creación de una cátedra cuya enseñanza corriese a cargo de un cirujano de prestigio acompañado por un pintor o escultor de cámara, con el fin de que se adaptara a las necesidades de la práctica artística⁴. Tras la correspondiente autorización real, el nombramiento de director de anatomía recayó en el cirujano Agustín Navarro, lo cual enlaza con la tradición renacentista de Vesalio o Valverde, quienes unieron la docencia a su labor médica⁵.

Pese a este prometedor comienzo, el estudio de la anatomía atravesó por diversas vicisitudes que significaron otros tantos obstáculos a su normal desarrollo. El propio Mengs, impulsor de la idea, se apartó voluntariamente del proyecto al no compartir los criterios con que se había nombrado a Agustín Navarro, y otros artistas invitados a impartir las clases junto al cirujano excusaron su presencia, aduciendo sus muchas ocupaciones. Por otra parte, el inicio de las clases se demoró hasta febrero de 1768, las disputas entre el médico y los pintores y escultores fueron constantes, y la *Cartilla de Anatomía* con la que habrían de trabajar los alumnos, iniciada por Agustín Navarro y cuyas ilustraciones estaba realizando en 1771 Jerónimo Antonio Gil, quedó incompleta a la muerte del cirujano y no llegaría a ver la luz.

A finales del siglo XVIII, la disciplina anatómica se hallaba completamente abandonada en la institución, tal y como ponía de manifiesto Isidro Bosarte en su informe de 20 de agosto de 1796; necesitaba un nuevo impulso, que vino proporcionado por el “Plan Acuña” de 1799 que intentaba sistematizar el plan general de enseñanza de la Academia⁶. Cosme Acuña situaba el aprendizaje de la anatomía entre el estudio del modelo de yeso y el de la perspectiva, sin el que no se accedería a estudiar en la Sala del Natural. De igual forma, cuando la comisión del plan de estudios abordó en 1803 el tema de la anatomía, decretó que los alumnos deberían demostrar su conocimiento antes de pasar a dibujar la figura entera, significando en este sentido el teniente director Francisco Javier Ramos que el método de Roger de Piles resultaba el más adecuado a las enseñanzas de pintores y escultores. La propuesta realizada en 1814 por Pedro Franco para que la anatomía se aprendiera en la Sala del Natural contó con la oposición de Mariano Salvador Maella y Juan Adán, a cuyo juicio los alumnos debían manejarse ya en su conocimiento antes de ingresar en la misma.

4. El acuerdo, con fecha 3 de mayo de 1766, rezaba así: “Para perfeccionar el estudio de las Artes, se han estimado indispensables con acuerdo y a instancia de D. Antonio Rafael Mengs los quatro medios siguientes. Primero: Formar un estudio de Anatomía que debía haber y no hay en la Academia eligiendo un havil Cirujano que de dia con la asistencia de un Profesor de Pintura o Escultura la explique y demuestre, ciñendo o extendiendo las doctrinas con acuerdo del Profesor Académico a las partes que para el acertado uso de las Artes son necesarias...”. CORTÉS, Valerià, *Anatomía, Academia y dibujo clásico*, Madrid, Cátedra, 1994, págs. 81-88.

5. NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999, págs. 197-205.

6. ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés, *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1741-1800*, Tomo I, Madrid, Universidad Complutense, 1988, págs. 722-727.

El estudio de la anatomía se fue consolidando en los programas académicos de la primera mitad del siglo XIX, que insisten en la importancia que para el joven artista tiene esta disciplina, así como el perfecto conocimiento de las proporciones del cuerpo humano. De esta manera, cuando a raíz del nombramiento del infante Carlos María como Jefe principal de la Academia se nombró una nueva comisión del plan de estudios, uno de los objetivos que se marcó fue el de establecer el método de la enseñanza de la anatomía. En el plan definitivo aprobado en 1821 la anatomía, al igual que la perspectiva, figuraba como enseñanza preliminar dentro de los estudios de pintura, escultura y grabado, previa al ingreso en las Salas del Yeso, Natural y Paños. Ya en 1842, cuando la Academia volvió a plantear un nuevo esquema docente, la enseñanza de la anatomía quedó incluida dentro de los estudios comunes a los superiores de pintura y escultura; por Real orden de 23 de marzo de 1845 se nombró a Antonio María Esquivel catedrático de Anatomía artística. El plan y método de enseñanza de la Academia de San Fernando fue tomado como modelo por la mayoría de las restantes academias y escuelas de dibujo, entre las que se encontraba la Escuela Pública de Dibujo de Pamplona.

LA ANATOMÍA EN EL MÉTODO DE ENSEÑANZA DE LA ESCUELA PÚBLICA DE DIBUJO DE PAMPLONA

Desde los últimos años del siglo XVIII se plantea la necesidad de crear una escuela de dibujo en Pamplona, a semejanza de otras muchas que, impulsadas por la Real Academia de San Fernando de Madrid, estaban surgiendo por estos años en distintas ciudades españolas. El 27 de noviembre de 1795 encontramos el primer intento de fundar una escuela en Pamplona con el “objeto de fomentar la industria en Navarra”, cuyo planteamiento se basaba en la de Burgos⁷. Este primer proyecto no prosperó por motivos económicos, pero en los años siguientes continuaron las negociaciones entre la Diputación del Reino y el Ayuntamiento de Pamplona para sacar adelante la construcción de una escuela de dibujo en esta ciudad.

Entretanto, surgieron escuelas de carácter privado en las que se impartían clases de dibujo y que intentaban llenar el vacío existente en la enseñanza de las artes en Navarra. Un claro ejemplo es la Escuela de Dibujo que en 1799 creó el arquitecto Juan Antonio Pagola, si bien su carácter privado y la escasa ayuda recibida por las instituciones dificultaron en gran medida su labor docente. Será en 1828 cuando Diputación y Ayuntamiento lleguen a un acuerdo definitivo, de manera que el 1 de marzo de este año se abrió a la ciudadanía la nueva Escuela de Dibujo de Pamplona. Nació con la intención de enseñar “el dibujo desde sus rudimentos hasta copiar el modelo antiguo de estatua; el de arquitectura y adorno con los ligeros principios de ésta y geometría necesarias en esa clase de delineación; y el colorido”⁸. Para lle-

7. LARUMBE MARTÍN, María, *El academicismo y la arquitectura del siglo XIX en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, pág. 32.

8. Archivo Municipal de Pamplona (AMP). Sección de Enseñanza Pública. Escuela de Dibujo. Leg. 1, nº 2. Año 1828. *Establecimiento de la Escuela de Matemáticas y Dibujo*.

var a cabo sus propósitos, se plantea la enseñanza en tres salas o niveles; en el proyecto inicial, en la primera sala se explicaría el dibujo “desde ojos hasta cabeza”, la segunda sería “de figuras, dibujo de Arquitectura y adorno”, y la tercera “del yeso y colorido”.

El Ayuntamiento de Pamplona nombró como director de la nueva Escuela al soriano don Miguel Sanz y Benito, profesor de dibujo en una escuela privada que había fundado en su casa y licenciado en la Academia de San Fernando en Madrid, de manera que estaba familiarizado con los métodos de enseñanza de dicha institución. Desde los inicios de la Escuela, se puede apreciar que existe una clara tendencia hacia la anatomía y la figura humana. Se mantuvo la estructura de la enseñanza en tres salas, si bien se introdujeron pequeños cambios respecto al propósito inicial en lo que respecta a las materias que se impartían en cada una de ellas. Así, la primera sala es la “sala de principios”, donde se enseñaban los rudimentos del dibujo, copiando fragmentos del cuerpo humano como pies, manos y rostros. La segunda sala es la sala de “cabezas”, donde se copiaban cabezas, torsos y medios cuerpos. Por último, en la tercera sala o “sala de figuras, adornos y arquitectura”, se pondría mayor interés en la representación de la figura humana y de grupos, la mayoría de las veces copiados de láminas (en esta sala se incluirá a partir de 1843 el estudio de la arquitectura). Como se puede apreciar, en las sucesivas salas se iban complicando los conocimientos que se impartían al irse “escalonando la dificultad de representación del cuerpo humano”, si bien los alumnos no precisaban de períodos mínimos ni de pruebas para pasar de una sala a otra⁹.

La importancia que adquiere la anatomía y la figura humana en la Escuela de Dibujo de Pamplona queda de manifiesto al comprobar los premios anuales que se concedían a los mejores alumnos de curso en cada una de las tres salas. Estos premios, que se entregaron durante toda la vida de la Escuela, muestran cómo a lo largo de los años la gran mayoría de las obras premiadas representaban fragmentos del cuerpo humano en las dos primeras salas, e imágenes de figuras en la tercera. A partir de 1843 se creó un premio especial de arquitectura, pero sin dejar de repartirse los anteriores, de lo que se deduce que, aunque la arquitectura va cobrando auge en la segunda etapa de la Escuela de Dibujo (1839-1873), se sigue concediendo gran importancia a la figura humana.

De estos premios se deduce que las clases consistían en copiar, la mayoría de veces de láminas, fragmentos del cuerpo humano y figuras completas, y también, aunque en menor medida, algún elemento arquitectónico y ornamental. La copia de láminas puede constatarse analizando el inventario del material que se llevó a cabo en 1837, cuando por causa de la Guerra Carlista el Ayuntamiento de Pamplona se declaró insolvente y suprimió la Escuela de Dibujo. En dicho inventario se pueden ver las distintas muestras

9. REDÍN ARMAÑANZAS, Ana, “Enseñanza de las tres artes en Pamplona (1800-1873)”, 25 años. *Escuela de Arte-Pamplona. 1972-1997*, Pamplona, 1999, pág. 19.

de cuadros y dibujos que el Ayuntamiento adquirió “para dar principio a la Academia”; la totalidad de láminas y cuadros enumeradas y que servían para la educación de los alumnos son referentes a fragmentos del cuerpo humano o a figuras de distintas clases y tamaños. No se encuentran en ningún momento láminas referentes a arquitectura ni a elementos decorativos¹⁰.

En la segunda etapa de la Escuela de Dibujo, a partir del 9 de noviembre de 1839 tras su reapertura una vez acabada la Guerra Carlista, se aprecia un mayor interés por la arquitectura, el paisaje y los elementos decorativos. Pero la copia de fragmentos y figuras completas del cuerpo humano y los estudios de anatomía siguieron siendo el eje principal de la enseñanza, si bien en estos años comienzan a cambiar las necesidades que demanda la sociedad y surgen numerosos proyectos para reformar la enseñanza que se impartía en la Escuela de Dibujo¹¹.

PRESENCIA DE LA ANATOMÍA Y EL CUERPO HUMANO EN LA CARTILLA DE MIGUEL SANZ Y BENITO

El interés por el estudio de la anatomía y proporciones del cuerpo humano en la Escuela Pública de Dibujo de Pamplona queda de manifiesto en un manuscrito que a modo de “cartilla” compuso el primer director de la institución, don Miguel Sanz y Benito, uno de cuyos propósitos era “dar un sencillo conocimiento de la estructura humana, simetría, escorzos, osteología y miología, recopilando para deleitarlos algunos versitos de diferentes autores”.

Tras el obligado prólogo dirigido al lector, el manuscrito se organiza de manera sistemática aunque con cierto desorden, con una parte inicial dedicada al origen, importancia, explicación y clasificación del dibujo, a la que sigue el estudio de la figura humana, para concluir con una descripción sencilla del hombre y las diferentes épocas de la vida, y un diálogo entre la Naturaleza y las dos nobles artes, Pintura y Escultura. Capítulo importante constituye el de la figura humana, cuyo estudio organiza Sanz en varios apartados: osteología o conocimiento de los huesos, miología o conocimiento de los músculos, proporciones y simetría de la figura humana y, finalmente, la explicación de los escorzos. Diversas son las fuentes consultadas por el

10. En el inventario de 1837 se aprecia cómo la Escuela contaba con un total de 154 cuadros y 190 dibujos. Estos se dividían en 66 cuadros y 102 dibujos correspondientes a “ojos, vocas, narices y medias caras de diferentes clases y tamaños”, otros 17 cuadros y 17 dibujos de “pies 7 y manos 10”, también había 47 cuadros y 47 dibujos de “dibersas cabecitas y medios cuerpos”, y por último 24 cuadros y 24 dibujos de “figuras de diferentes tamaños en papel blanco y de color”. AMP. Sección de Enseñanza Pública. Escuela de Dibujo. Leg. 1, nº 6. *Papeles relativos a la supresión de la Escuela de Dibujo*.

11. Estos proyectos renovadores, que apenas tuvieron incidencia en el programa pedagógico que llevaba adelante la Escuela de Pamplona, hacían hincapié en una enseñanza práctica de las artes y en el estudio del dibujo lineal, al considerar que “un sistema basado sólo en la copia no sirve ni a artesanos ni a artistas”. Entre los proyectos innovadores destacan el del arquitecto Echeveste (1843) y el realizado por Segundo Resola y Martín Miguel Azparren en 1856. REDÍN ARMAÑANZAS, Ana, op. cit., pág. 27.

autor para la elaboración del texto, caso de la *Varia Commensuracion* de Juan de Arfe o el *Arte de la Pintura* de Pacheco; pero por encima de las demás destaca el *Museo Pictórico y Escala Óptica* de Palomino, quien dedica el contenido de los capítulos V, VI, VII y VIII del libro cuarto a la proporción, anatomía y escorzos, algunos de cuyos párrafos son copiados casi literalmente por Miguel Sanz. Resulta coherente la dependencia del maestro cordobés, “escritor gravísimo, y de gran juicio” según los profesores de la Academia de San Fernando, cuyo estudio de la simetría del cuerpo humano resultaba imprescindible para los jóvenes estudiantes; de ahí la reimpresión en 1795-97 en la imprenta de madrileña de Sancha del *Museo Pictórico*, obra que en este período vuelve a adquirir plena vigencia y actualidad¹².

El director de la escuela pamplonesa comienza el capítulo de la **osteología** con una declaración de principios al considerar que “al artista le basta el conocimiento de la anatomía pictórica, sin detenerse en la quirúrgica y médica, limitando sus observaciones a solo aquello que el exterior de la figura presenta a nuestra vista”. Su afirmación, que le lleva a diferenciar claramente una anatomía médica y otra artística, coincide con la de Isidoro Bosarte cuando en 1796 disintió de los métodos de enseñanza empleados por Agustín Navarro, que fueron rechazados por los artistas al considerarlos superfluos¹³. A continuación define los huesos, a los que considera “armadura para la fábrica y estructura del cuerpo”, y los distribuye en tres partes que son cabeza, tronco, y miembros superiores e inferiores, indicando su nombre y colocación. Recoge también una lámina que titula: “Armazones simplificados para facilitar la invención para las actitudes de las figuras” (Fig. 1); en ella aparecen las figuras en variadas actitudes, con las manos en la cintura, los brazos cruzados, conversando, discutiendo, peleando e incluso practicando esgrima. Son imágenes muy esquemáticas que recuerdan en cierta medida a las “figuras de palo” para aprender a dibujar, incluidas por Roger de Piles en su tratado *Les premiers éléments de la peinture pratique*, publicado en París en 1684.

12. El interés de la Academia por la reimpresión del *Museo Pictórico y Escala Óptica* queda de manifiesto en el informe redactado en 1796 por Isidoro Bosarte: “La obra de Palomino se había hecho en extremo rara; pero ya se ha procurado al público el beneficio de su reimpresión, que hace actualmente Sancha, y yo dirijo para que salga mejorada en lo posible”. En la Advertencia del Editor, tras significar que Antonio Palomino “está ya reputado por autor clásico de la Pintura en los estudios de los profesores españoles”, justifica la necesidad de su reedición: “La reimpresión sola de estas obras de Don Antonio Palomino conforme en todo a la edición primera es un beneficio al público de artistas y literatos, atendida la suma carestía que de ellas se experimentaba, y el deseo común de los unos y los otros de poderlas tener a precio cómodo”.

13. Así decía Isidoro Bosarte: “Empezó Navarro a explicar las funciones del animal, y secretos de la maravillosa máquina del cuerpo humano. Horrorizados los artistas de oír aquel lenguaje, y fastidiados de la superflua menudencia anatómica para el fin de las artes, lo abominaron, y detestaron a los primeros lances, con lo qual tubo Navarro que dexarlo de una vez para siempre. Los artistas tenían razón, porque la Anatomía que ellos necesitan no es la que sabe el Cirujano. Todo lo que necesitan los Pintores y Escultores por lo tocante a este estudio positivo se reduce a tres, o quatro reglas, que son: el número y sitio de los músculos principales; el sitio de los huesos; la figura que toman los músculos en acción moderada y violenta; y el viage de algunas venas, que ocurre muchas veces señalar”. ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés, op. cit., Tomo II, págs. 500-501.

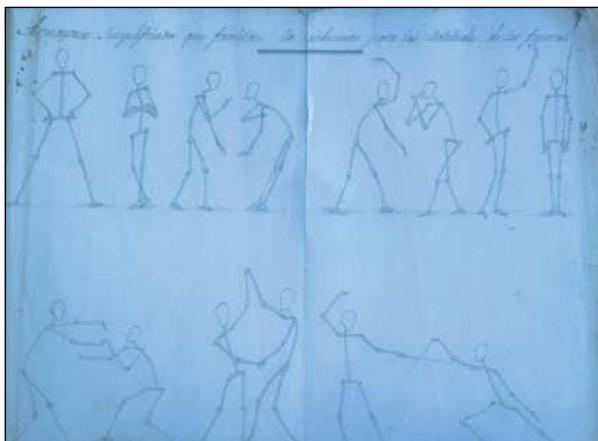


Fig. 1. Manuscrito de Miguel Sanz. Armazones con diversas actitudes de las figuras.

Concluye Sanz con una octava recopilatoria que toma de Juan de Arfe y Palomino, si bien introduce en ella las pertinentes correcciones respecto a los autores mencionados¹⁴:

“Son 248 sin las ternillas / Todos los huesos del cuerpo en sus pedazos, /
En la cabeza, 59, dos las axilas, / Costillas, 24, y seis los brazos, /
El pecho 5, las ancas 2, y 2 las espaldillas, / 60, pies y piernas en sus trazos, /
las manos 27 un par de veces, / y el espinazo cuatro con tres dieces”.

En lo que a la **miología** o conocimiento de los músculos respecta, Sanz compara al cuerpo humano con una máquina en la que los músculos le permiten moverse por la acción que ejercen sobre los huesos: “músculos son aquellas partes carnosas y orgánicas de nuestro cuerpo, principio y raíz del movimiento activo y voluntario”. Incluye a continuación diversas observaciones directamente tomadas del capítulo VI del libro quinto del *Museo Pictórico*. Así, recomienda Sanz al artista que limite su conocimiento de los músculos a los que más se distinguen en la figura exterior, dejando los restantes para quienes pretendan un conocimiento puramente anatómico que resulta innecesario al pintor; mas este conocimiento superficial no debe significar que las figuras desnudas parezcan desolladas, sino que hay que ejecutarlas con moderación y gracia, considerando que sobre huesos, músculos y articulaciones se disponen varias capas que los cubren y enmascaran¹⁵.

14. Miguel Sanz significa que el esqueleto contiene un total de 248 huesos, en tanto que Juan de Arfe y Antonio Palomino reducen esta cantidad a 182.

15. “El pintor debe considerar los músculos del mismo modo que los huesos, unidos en aquella organización esterna y armoniosa que ellos causan o forman ligados o colocados en su debido sitio con la figura y tamaño correspondiente, y cual si sólo estuviera quitada la piel; omitiendo algunos por ocultos, y otros por pequeños, bastándole limitar su observación a sólo

...

Son 96 los músculos de la cabeza, 99 los del tronco, 96 los contenidos en cada uno de los brazos y manos, y 120 en cada pierna. En su explicación, Sanz atribuye un número o letra a cada uno de ellos, lo cual parece indicar que debió de incluir en el manuscrito algún dibujo que no se ha conservado. Al igual que en el caso de la osteología, concluía este apartado con una recopilación de los músculos en una octava, con las correspondientes modificaciones respecto a Arfe y Palomino:

“Tiene 96 rostro y cabeza, / 60 en el biente y pechos, /
39 a la espalda y de allí empieza / lo que brazos y manos deja echos, /
Que son noventa y ocho pieza por pieza / los que nos causan más provecho, /
108 las piernas, y es la cuenta, / veinte y dos sobre cuatrocientos y noventa”¹⁶.

Particular interés le merece a Miguel Sanz el estudio de las **proporciones y simetría** de la figura humana. Considera el director que la edad ideal para expresar la más perfecta proporción es de 30 a 33 años y bien proporcionado, no como son los hombres en general, sino como debía ser el primer hombre de la Creación. Se sitúa así entre Pacheco, quien considera que el hombre llega a su plenitud corporal a los 30 años, y Palomino, que lo retrasa a los 33, la misma que se atribuye a Jesús en el momento de su crucifixión. No obstante, significa igualmente Sanz que corresponde a la pericia del dibujante saber alargar o acortar, estrechar o ensanchar, según lo exija cada sujeto en particular, pues las costumbres, el clima, la calidad de las personas, su movimiento y oficio, y otra multitud de accidentes, provocan una infinidad de variedades.

Realiza a continuación un breve recorrido sobre las distintas posturas mantenidas en el tema de las proporciones, citando a artistas como Pomponio Gaurico, Felipe de Borgoña, Durero, Alonso Berruguete, Juan de Arfe o Gaspar Becerra; pero Sanz se decanta por la figura humana de ocho cabezas, al igual que lo hicieran los grandes artistas italianos –Rafael, Tiziano, Miguel Ángel– y también Palomino, siguiendo todos ellos muy de cerca las doctrinas de los griegos. En consecuencia, considera el director que toda figura de bella proporción divide su altura en ocho cabezas o módulos:

...

aquellos músculos que más se distinguen en el exterior de la figura, al causar las diferentes actitudes, y gesticulaciones, que van señalados en los sitios correspondientes de las figuras, dejando todos los demás para los que gusten entender más en el estudio puramente anatómico y enteramente superfluo al pintor. Este superficial conocimiento del pintor no debe ser tampoco para bizarrear de anatómico, y hacer sus figuras desnudas que parezcan desolladas, sino para hacerlas sin faltar a la verdad, simetría e inchazón de contornos, y tener presente que debajo hay huesos, músculos y articulaciones, y que sobre estas partes hay también tres capas o túnicas que las cubren que son la dermis o corion, el cuerpo mucoso reticular y la epidermis”.

16. Si sumamos las cantidades proporcionadas por Miguel Sanz, el resultado es 401, y no 512 como significa, por lo que hay una diferencia de 111 músculos; el propio autor se dio cuenta, y realiza al margen del manuscrito diversas operaciones para ver dónde puede encontrarse el error, pero la pregunta queda sin respuesta.

“La primera es desde la coronilla de la cabeza hasta la barba. La segunda desde la barba hasta la tetilla o pezón. La tercera desde la tetilla hasta el ombligo y cintura. La cuarta desde el ombligo hasta la división del tronco, o punto más bajo del empeine (que es la mitad de la altura). La quinta es desde el empeine hasta la mitad del muslo (que es donde termina el músculo que baja de la ingle llamado...). La sexta desde el medio del muslo hasta el fin de la rodilla. La séptima desde el fin de la choquezuela o rótula hasta el medio de la pierna (que es donde acaba el mayor músculo de la pantorrilla llamado...). La octava y última es desde el medio de la pierna hasta la planta del pie, cual se ve todo demostrado en las figuras”.

La alusión a las figuras remite a una lámina que no se ha conservado, pero que muy probablemente estaría inspirada en la lámina 1 de Palomino, de quien toma la distribución de los módulos del cuerpo humano; de hecho, Sanz glosa el contenido de la simetría en una octava que toma prestada del *Museo Pictórico*:

“Ocho módulos tiene el cuerpo humano, / siendo en altura y proporción bien hecho. /

Cuatro desde la hoyuela hasta la mano, / y otros tantos cabeza, vientre y pecho. /

El muslo dos, y hasta la planta, es llano, / tiene otros dos, estando bien derecho; /

Y de éstos, cada uno con certeza, / el tamaño es el total de la cabeza”.

Considera también Miguel Sanz que el hombre bien proporcionado, echado boca arriba y abierto de piernas y manos, fijaría su centro en el ombligo desde el cual, trazando un círculo o un cuadrado, tocaría los extremos de pies y manos:

“Si el hombre se echara boca arriba abierto de piernas y brazos, y se fijase un pie del compás en el ombligo, y moviendo el otro pie del compás alrededor se vería tocar éste en los extremos de pies y manos, pues que la longitud de las dos piernas y de los brazos juntos es igual a la total altura del hombre, de forma que si se le describiese un cuadrado se le vería estar circunscrito en él tocando sus cuatro lados y el centro sería el ombligo”.

Esta antigua teoría ya es recogida por Vitruvio en el tercero de sus *Diez Libros de Arquitectura*, cuando al referirse a la composición y simetría de los templos significa que “el centro natural del cuerpo humano es el ombligo, pues tendido el hombre en posición supina, y extendidos los brazos y las piernas, si se pone un pie del compás en el ombligo, y se forma un círculo con el otro, tocará los extremos de pies y manos. No menos, como el esquema de la circunferencia se ajusta al cuerpo, asimismo encaja en él la figura cuadrada”¹⁷. El círculo y el cuadrado, figuras geométricas regulares y simples, se convierten a su vez en simetrías privilegiadas por el cuerpo humano, obra suprema de la naturaleza; las proporciones humanas, a través de un

17. VITRUVIO, Marco, *Los Diez Libros de Arquitectura*. Traducción y comentarios por José Ortiz y Sanz, Madrid, Akal, 1987, pág. 59.

proceso de abstracción, derivan en pura geometría. En consecuencia, el cuadrado y el círculo son normas útiles para el ejercicio práctico de la composición de las formas de la arquitectura¹⁸. El pensamiento vitruviano sobre las proporciones ideales del cuerpo humano aparece reflejado en autores modernos que lo incluyen en sus tratados, ya sea italianos como Leonardo da Vinci o Giovanni Amico en su obra *L'architetto pratico*, ya sea españoles como Juan de Arfe en su *Varia* o Vicente Carducho en los *Diálogos de la Pintura*.

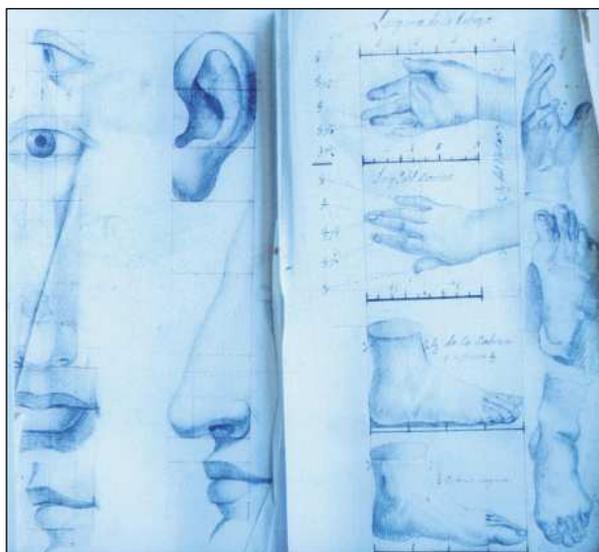


Fig. 2. Manuscrito de Miguel Sanz. Proporciones de la cabeza, manos y pies.

Se centra ahora el maestro en las proporciones de anchura, tanto en el cuerpo visto de frente como de lado; las referencias a Palomino resultan constantes, al observar por ejemplo que “la punta de la rodilla siempre está más alta que la corba; los muslos y piernas son más carnosos por la parte de adentro y caen más por allí los músculos que por la parte de fuera en donde se ben siempre estar más lisos y comprimidos”, frase que toma del capítulo V del libro IV, dedicado a la simetría del cuerpo humano. Dedicó especial atención a cabeza, manos y pies, que de común han sido las partes de más laboriosa y difícil solución en la formación del artista (Figs. 2 y 3). En la cabeza se detiene en determinados elementos como los ojos, la nariz, la boca o los oídos. El pie aparece representado de lado, de frente y por detrás, considerando Sanz que su largura se divide en cuatro partes iguales, una de las cuales ocupa el dedo más largo, que es el inmediato al gordo; además de la largura estudia también su grosor, observando que los dedos de los pies son siempre más gruesos por las uñas que por donde empiezan,

18. ARNAU AMO, Joaquín, *La teoría de la arquitectura en los tratados. Vitruvio*, Madrid, Tebar Flores, 1987, págs. 108-110.

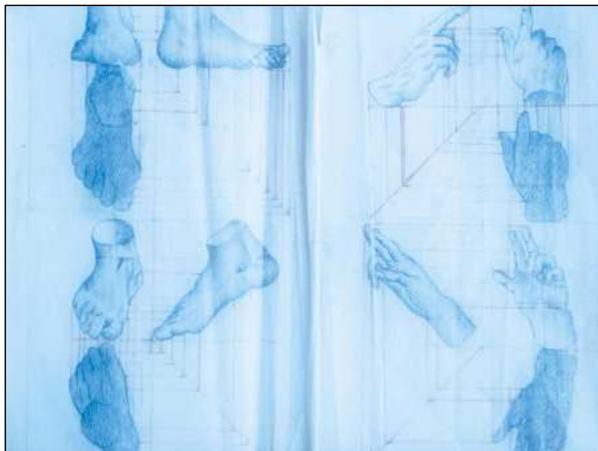


Fig. 3. Manuscrito de Miguel Sanz. Proporciones de manos y pies.

y que todos –excepto el pulgar– están encorvados. Algunos dibujos recuerdan a los recogidos por Charles Antoine Jombert en su obra *Méthode pour apprendre le dessein* (París, 1755), que también aprecia la división del pie en cuatro partes, y realiza un estudio similar de medidas y proporciones en el pie de la Venus de Médicis. De igual forma podemos encontrar ciertas similitudes con *L'art de Dessiner*, obra del francés Jean Cousin que vio la luz en París en 1771, a la que remiten algunos de los estudios de ojos que muestra Sanz.

En cuanto a los brazos y manos, de nuevo la cita a Palomino resulta obligada, al significar que “los brazos son casi redondos, y en ellos (así como en las piernas) se observa que los puntos salientes o eminencias que causan los músculos en el contorno de un lado, son en el otro ondulaciones a proporción de su lado opuesto; de suerte que van flameando o serpeando como la llama que nunca hace por ambos lados un mismo contorno”, aspecto recogido por éste en su capítulo dedicado a la simetría. Tras referir la largura y el grosor de los brazos, se detiene en las manos, cuya largura considera dividida en nueve partes iguales, de las cuales –vista la mano por la palma– cinco corresponden a la palma y las cuatro restantes a los dedos; cada uno de éstos presenta una largura diferente, desde el corazón al meñique. Vista la mano por fuera, los dedos son una de las susodichas nueve partes más largos.

Finalmente, Miguel Sanz dedica un apartado a la explicación de los **escorzos**, en el que copia casi íntegramente el capítulo VIII del libro IV del *Museo Pictórico*, que Palomino titula “Regla general para la inteligencia de los escorzos”; la relación se extiende incluso a la lámina 7 del *Museo*, donde el maestro de Bujalance explicita de manera práctica los escorzos de cabeza y extremidades (Fig. 4). Comienza el director de la Escuela con una serie de advertencias preliminares, entre las que se encuentra la definición de escorzo y su naturaleza y propiedades:

“El escorzo no es otra cosa que una reducción o degradación de longitud puesta en un espacio más o menos corto, según el mayor o menor escorzo de los cuerpos irregulares globosos, o tuberosos, que se dibujan, los cuales no constan de líneas rectas, ni de superficies planas. En los cuerpos rectilíneos y planos se llaman los escorzos o degradaciones perspectiva, que es todo cuanto se comprende debajo de la sección de la pirámide visual.

Las propiedades o naturaleza de los escorzos son los que forman los cuerpos opacos y térreos, e impiden que la vista los descubra o atrabiese, porque está detrás de ellos, y por consiguiente ocultan todo cuanto les está directamente opuesto según la magnitud, y anterioridad. Un cuerpo cualquiera, que está delante de otro, siendo mucha la distancia intermediaria que hay del uno al otro, podrá cubrir y ocultar el anterior al posterior mayor cantidad que la que le corresponda al tamaño del anterior, estando éste en el primer término.

Cualquiera que sea el cuerpo o miembro que se quiera escorzar, se debe antes dibujar de medio lado o perfil, y en la posición que se desea, y luego corriendo líneas paralelas tangentes a las extremidades, ángulos, sentidos y puntos más señalados, se dibujan los objetos escorzados, sujetando todas sus partes al espacio determinado por dichas líneas, cual se ve demostrado en las figuras que acompañan”.

Se detiene a continuación en el modo de dibujar los escorzos, comenzando por la cabeza y proporcionando una serie de reglas generales; al igual que Palomino, dedica particular atención a la cabeza en escorzo inclinada hacia arriba o hacia abajo, considerada por ambos como “la más graciosa” (Fig. 5):

“Cuando se quiere dibujar una cabeza escorzada inclinada a un lado como la representa la fig^a C (que son las más graciosas), se dibuja primero la de perfil fig^a A con la inclinación que se le quiera dar, y tirando líneas paralelas tangentes a los ángulos, extremidades, y senos más señalados, se dibujan las cabezas escorzadas. Se tira una línea curva (1.2), fig^a C, que pase por medio del rostro con aquella inclinación que se quiera dar a la cabeza; y en seguida se describen otras curvas de correspondencia a las dichas rectas y paralelas tangentes unas a otras, cruzándole las curvas en escuadra (en cuanto lo permita la naturaleza de las líneas) con la que está determinando los centros del rostro (1.2), y en estas líneas curvas de correspondencia se ajustan o dibujan las partes del rostro que a cada una corresponde, como está demostrado.

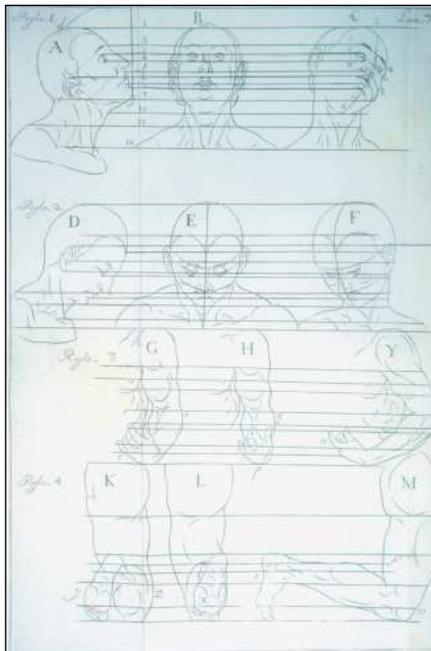


Fig. 4. Antonio Palomino. Museo Pictórico y Escala Óptica. Lámina 7.



Fig. 5. Manuscrito de Miguel Sanz. Cabeza en escorzo.

En estas figuras se ve claramente que la longitud de la cabeza de perfil fig^a A comprendida entre las líneas (d.e.f) queda reducida por el escorzo de la cabeza inclinada fig^a C al corto espacio contenido entre las dos paralelas (1.9), como sucede también en la cabeza de frente fig^a B. Siguiendo este mismo principio se hace que sea mayor el escorzo de una cabeza, con sólo inclinar más la cabeza vista de perfil. Aquí está demostrada en un moderado término, para evitar la confusión de líneas paralelas que produciría si fuera más levantada.

Para representar cabezas en escorzo inclinadas hacia abajo se obserban las mismas reglas, haciendo solamente voltear las curvas transversales al lado opuesto, cual está demos,trado en las figs. (D.E.F)”.

Tras la explicación de la cabeza vienen los brazos y piernas, en los que Sanz –siguiendo siempre muy de cerca a Palomino– encuentra mayor dificultad a la hora de escorzar, a la vez que son los miembros que con mayor frecuencia se encuentran en la pintura (Fig. 6). Incluye también el director de la escuela de Pamplona un apunte sobre el escorzo de la figura completa:

“En cuanto a los brazos y piernas ofrecen mayor dificultad de escorzar, y son éstos los miembros que con mayor frecuencia se ofrecen dibujar. Para dibujar los brazos y piernas escorzadas se procede como queda prebenido; y dibujado que sea el brazo o pierna de perfil en la forma y posición que se desea, y corridas las paralelas se dibujan los escorzos como se ve demostrado en las figuras (I.G.H), en donde se ve que la longitud del brazo (n.o), fig^a (I), está reducida en la figura (G) al corto espacio (r.s), y en la fig^a (H) al menor espacio (p.q), en razón a ser mayor el escorzo. La misma razón que en los brazos se observa en las piernas, pues que la longitud (t.v), fig^a (N), se ve reducida en la fig^a L al corto espacio (y.z), y en la fig^a (M), al menor espacio (x), lo que no deja duda que cuanto mayor sea el escorzo, menor será el espacio que él ocupe. El pie (x), fig^a M, oculta solamente las cosas más inmediatas que le son posteriores según su tamaño antepuesto a la pierna.

Para dibujar una figura escorzada, se dibuja primero de perfil o de lado en la posición que se quiera, procediendo en todo como queda dicho y está demostrado”.

Miguel Sanz concluye el apartado dedicado a los escorzos con una consideración final en la que previene al pintor del escorzo demasiado acusado, el cual ha de evitarse sobre todo si afecta al protagonista de la composición, pues le resta gran parte de su gracia y belleza; por contra, hay que actuar con moderación, teniendo siempre presente que es en el escorzo donde el pintor y el dibujante demuestran su magisterio y dominio de la profesión:

“Se advierte que tanto cuanto el escorzo demuestra la galantería y magisterio del dibujante o pintor, tanto la defrauda de gloria en el concepto vulgar, y más si es algo violento; y por esto se ha de tener presente que las obras de dibujo y pintura han de ser para todos y satisfacer a sabios e ignorantes, como predicar en el sermón, con la notable diferencia que la censura del sermón sólo dura mientras se predica o permanece en la memoria de los oyentes; pero el sermón de las obras de Pintura siempre se está predicando, y aun después de la muerte está su autor expuesto a la censura del vulgo; por lo que siempre conviene tener esto presente para huir de lo demasiado y violento del escorzo, especialmente en el héroe del asunto. Porque además de lo dicho quita mucha parte de la gracia y belleza a las figuras, y todo lo que es moderado y conveniente se le aumenta especialmente cuando está bien delineado el escorzo y actuado de claro y obscuro, debiendo usar los escorzos así como la anatomía cual la salen las biandas que sazona y agrada la que basta y ofende la demasiada y la que falta disgusta”.

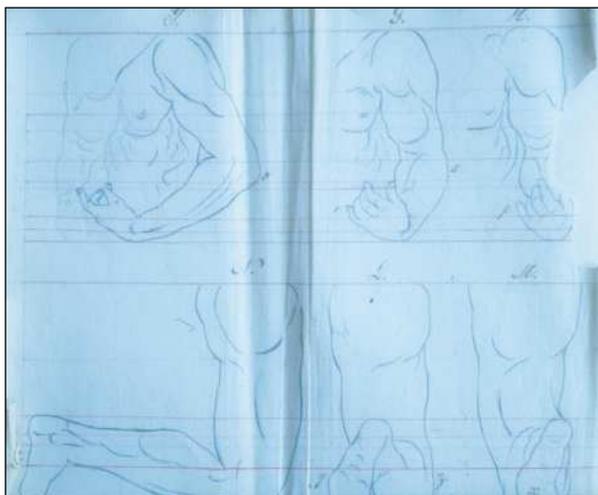


Fig. 6. Manuscrito de Miguel Sanz. Escorzo de brazos y piernas.

Tampoco podía faltar una octava dedicada a los escorzos, tomada en esta ocasión de la *Varia Commensuración* de Juan de Arfe, y más concretamente del libro II, título I, capítulo V, que el vallisoletano dedica a la medida general de todo el cuerpo:

“Una línea se ha de dar pendiente / a cualquiera figura, en pie plantada /
Que esté desde la hoyuela justamente / a la planta del firme pie tirada. /
La cabeza tendrá siempre la frente / sobre la parte donde está fijada, /
Y si un brazo adelante va tirado / quedará atrás la pierna de su lado”.

CONCLUSIÓN

El anterior estudio nos ha permitido comprobar cómo el estudio de la anatomía y la figura humana ocupó un papel de primer orden en el método de enseñanza de las artes en la Escuela Pública de Dibujo de Pamplona fundada en 1828. Fiel exponente de ello resulta, no sólo los premios anuales que se concedían a los mejores alumnos de curso en cada una de las tres salas, sino el manuscrito que a modo de “cartilla” compuso el primer director de la institución, Miguel Sanz y Benito, quien dedica a la anatomía uno de sus apartados más extensos, con continuas referencias a Juan de Arfe, Francisco Pacheco y Antonio Acislo Palomino.