

# ANATOMÍA FEMENINA EN CERA: CIENCIA, ARTE Y ESPECTÁCULO EN EL SIGLO XVIII\*

## FEMALE ANATOMY IN WAX: SCIENCE, ART AND SPECTACLE IN THE EIGHTEENTH CENTURY

POR ALICIA SÁNCHEZ ORTIZ, NEREA DEL MORAL

Y ROBERTA BALLESTRIERO

Universidad Complutense de Madrid, España y Open University in the North West,  
Manchester, United Kingdom

Entre los modelos elaborados en ceroplástica médica destacan aquéllos que muestran el cuerpo femenino como objeto escultórico donde se combinan sensualidad y maternidad; ejemplo perfecto para expresar la creación de vida. Conocidos como “*Venus Anatómicas*” o “*Venus Grávidas*”, reúnen las cualidades de belleza y femineidad y posibilitan el conocimiento de la fisiología femenina. El *Museo de Anatomía “Javier Puerta”* de la Facultad de Medicina en la Universidad Complutense de Madrid, cuenta entre su colección de ceras con dos de estas esculturas, una sentada y otra de pie. Este artículo muestra los resultados de su investigación, dilucidando la autoría de cada pieza, situándolas en el contexto histórico en que fueron realizadas, y comparándolas con obras similares existentes en otras colecciones europeas.

Palabras clave: Obstetricia-Ceroplástica-Modelos anatómicos-Venus-Colecciones médicas-Ciencia ilustrada.

Among the models developed in the medical ceroplastics are include those showing the female body as a sculptural object that combines sensuality and motherhood; perfect example to express the creation of life. Known as “Anatomical Venus” or “Gravid Venus”, unite the qualities of beauty and femininity as well as conferring knowledge of female physiology. The *Anatomy Museum “Javier Puerta”* of the Faculty of Medicine at the University Complutense of Madrid, has in its collection of wax two of these sculptures, one sitting and one standing. This article shows the results of their research elucidating the authorship of each piece, placing them in the historical context in which they were made, and compared them with existing works in other European collections.

Keywords: Obstetrics-Ceroplactic-Anatomical Models-Venus-Medical Collections-Illustrated Science.

---

\* Este trabajo forma parte de los resultados obtenidos por el grupo de investigación dentro del proyecto concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación, Plan Nacional I+D, ref.: HAR2009-10679, con título *El arte de la ceroplástica anatómica: caracterización de materiales y metodología de actuación en conservación de Colecciones de Modelos Anatómicos en cera (Museos Anatómicos Facultades de Medicina Universidad Complutense de Madrid y Universidad de Valladolid)*.

## LAS VENUS ANATÓMICAS OBJETO SENSUAL DE CONOCIMIENTO

Entre las numerosas piezas que componen las colecciones de ceras anatómicas existentes en los museos universitarios europeos, hay unas que llaman poderosamente la atención: se trata de figuras femeninas, de tamaño natural o reducido, que muestran sin ningún pudor el interior de su cuerpo diseccionado. Estas realistas representaciones han sido englobadas bajo el término de *Venus* pues recuerdan el idealismo característico de la antigua tradición estatuaria griega. La identificación de los modelos médicos con la diosa de la belleza a través de la adopción de una serie de atributos característicos que hacían referencia a la blandura y suavidad de lo femenino, así como a la voluptuosidad y fertilidad maternales, indica que se deseaba representar un cuerpo perfecto, hermoso y bien proporcionado.

Las piezas obstétricas en cera respondían a una clara necesidad de facilitar el proceso de adquisición de conocimiento anatómico, pues se utilizaban con fines didácticos en la instrucción de médicos, cirujanos y comadronas<sup>1</sup> en el entonces conocido como “*arte de partear*”. De hecho Felice Fontana, director Museo de Historia Nacional “La Specola” de Florencia, exigía: “...*los modelos han de ser perfectos...*” y estar basados en los descubrimientos anatómicos más recientes, dado que no podían inducir a equívoco ninguno como elementos de enseñanza que eran<sup>2</sup>. Desde el siglo XIV y hasta el XVIII, se observa la costumbre en algunos países, como Alemania, Francia e Italia, de recurrir al empleo de pequeñas figurillas con las que se estudiaba la citada disciplina. Éstas se tallaban sobre marfil<sup>3</sup> y estaban compuestas de diversas piezas desmontables (**Figura1**) cuyo conjunto se presentaba dentro de cuidados estuches fabricados con madera noble. Los modelos de carácter femenino se centraban en mostrar el proceso de gestación de la mujer, de modo que la parte delantera del abdomen podía ser extraída para permitir visualizar el útero y el feto en desarrollo, pieza esta última que solía unirse a la placenta por medio de un cordel hecho con hilo de seda. Según Markovic, la escasez de detalles anatómicos presentes en este tipo de objetos podría deberse a un uso más popular destinado a facilitar a la gente no instruida el conocimiento del

<sup>1</sup> El arte de la obstetricia alcanzó su máximo desarrollo en el siglo XVIII debido a los intensos debates generados entre médicos y cirujanos de toda Europa, entre los que destacamos: el ginecólogo André Levret (1703-1780) y el obstetra Jean-Louis Baudelocque (1745-1810), en Francia; el anatomista y partero real William Hunter (1718-1783) y el cirujano William Smellie (1697-1763), en Inglaterra; Georg Wilhelm Stein (1737-1803), en Alemania; el profesor de cirugía Giovanni Antonio Galli (1708-1782), el médico y físico Luigi Galvani (1737-1798), Tarsizio Riviera (1759-1801) y el profesor de cirugía y obstetricia Gaetano Termanini (1771-1831), en Italia. Gracias a todos ellos el análisis anatómico se circunscribió principalmente al aparato reproductor femenino y al estudio de las diversas fases del parto.

<sup>2</sup> MAERKER, A.: “Turpentine hides everything: Autonomy and Organization in Anatomical Model Production for the State in late eighteenth-century Florence”. *Science History Publications*, XLV, Institute Max Planck, Berlin, 2007, pp. 258-259.

<sup>3</sup> Algunos modelos, destinados a un público no selecto, eran realizados en un material menos noble, como la madera.

funcionamiento del cuerpo femenino<sup>4</sup>. Con el tiempo y ya entrado el siglo XVIII estos artefactos de pequeñas dimensiones dieron paso a modelos anatómicos de tamaño real elaborados con diferentes materiales como madera, papel maché, escayola y cera.

Las *Venus anatómicas* no encontraron un espacio aislado en las aulas de las escuelas y facultades de medicina, sino que terminaron por formar parte de un conjunto de objetos curiosos destinados a entretener a un público ávido de tener acceso a lo desconocido. Este tipo de objetos adquirió gran popularidad en los museos anatómicos europeos y en las colecciones itinerantes alrededor de los años 1820 y 1830, pues permitían la transmisión del conocimiento sin requerir de una formación previa por parte del espectador, y evitaban la repulsión propia del cadáver en la mesa de disecciones al ser dotados externamente de una belleza seductora. Las *Venus anatómicas* se muestran ante nuestros ojos como si su cuerpo aún conservase un halo de vida, en un estado de placidez lánguida, a la espera de ser observadas por un espectador deseoso de descifrar los secretos que su interior guarda. Sus poses elegantes, combinadas con el uso de almohadones de seda sobre los que reposan tumbadas y la expresión relajada de sus rostros, contribuyen a una presentación de la pieza en la que se ha borrado cualquier asociación con la muerte y, en consecuencia, se logra alejarla de la sensación dolorosa que provoca el cadáver diseccionado. En cierto sentido, dichas representaciones pudieron verse como piezas extremadamente provocativas en relación con la moral del momento, pues llegaron a ser calificadas de indecentes por ser un reclamo de iniciación sexual, en una época de gran represión de los sentidos e instintos. A este respecto Mary Hunter consideró que “*examinando la representación de las mujeres en cera y como cera, es evidente que el médium fue considerado un material perfecto para interpretar los cuerpos femeninos en los contextos médicos: los cuerpos fluctuaban entre lo real y lo ideal, la enfermedad y la salud, la educación y el entretenimiento, el sentimiento y la inconsciencia, la belleza y el horror.*”<sup>5</sup> De ese modo, la escultura femenina en cera invitaba al espectador pudoroso a contemplar la intimidad de su carne mórbida. Orgánico, maleable y de origen animal, la cera fue considerada el material más idóneo para conseguir la simulación de la carne, lo que añadió al espectáculo de este tipo de artefactos un carácter lascivo.

Se tiene noticia de que a finales del siglo XVIII el Viennese Kunstkabinet del Conde Deym incluía, entre sus obras, una Venus desmontable que permitía la observación de sus vísceras<sup>6</sup>. Fama notoria alcanzó en la ciudad londinense, en marzo de 1839, la

<sup>4</sup> MARKOVIC, D.; MARKOVIC-ZIVKOVIC, B.: “Development of anatomical models-chronology”, *Acta Medica Medianae*, Vol.49 (2), 2010, p.58. En línea: <<<http://publisher.medfak.ni.ac.rs/2010-html/2-broj/Danica%20Markovic-Development%20of%20anatomical%20models.pdf> [Consultado el 01-07-2012]>>.

<sup>5</sup> HUNTER, M.: “Effroyable réalisme: Wax, Femininity, and the Madness of Realist Fantasies”. *Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, Vol. 33, n° 1-2, 2008, p.43.

En línea: <<<http://journals.uvic.ca/index.php/racar/article/view/11/39>>> [Consultado el 01-07-12].

<sup>6</sup> BURMEISTER, M. R.: *Popular anatomical museums in nineteenth-century England*. Phd thesis, Rutgers University. 2000.

exposición en el nº 27 de Margaret Street, de una Venus que formaba parte de la colección itinerante de modelos anatómicos de Antonio Sarti<sup>7</sup>. Un periódico de la época, el *Athenaeum*, recomendaba su visita a “los lectores más jóvenes masculinos” para que pudiesen formarse una idea general sobre la anatomía del cuerpo de una manera mucho más placentera que la derivada de ver un cadáver expuesto<sup>8</sup>. En Alemania, la colección en cera del Doctor Joseph Kahn, entre la que destacaba su Venus anatómica de vientre desmontable, también gozó de gran popularidad en su itinerario por Europa<sup>9</sup>. Cualquier persona que gustase verlas con comodidad podía solicitarlo y se le dejaba la sala libre previo pago. Otro modelo en cera del que se tiene constancia por la particularidad de que sólo fue expuesto a visitantes femeninas, es el realizado por Antonio Serantoni, que fue mostrado en el Salón de las Artes en Regent Street 238<sup>10</sup>. En el Londres victoriano hubo un museo de cera sólo para mujeres, conocido como Madame Caplin’s, situado en Marlborough Street, donde se mostraban una serie de modelos anatómicos femeninos destinados a ilustrar “los malos efectos del cordón apretado”<sup>11</sup>. En muchas ocasiones, estas instituciones recurrían a un tipo de publicidad dirigida exclusivamente a este sector de la población, destacando su papel de madres o de enfermeras. Y aunque la mayoría de los museos admitían un público diverso, en general solían establecer visitas y horarios diferentes para evitar la coincidencia con los hombres. El hecho de admitir en la entrada a las mujeres era utilizado muchas veces por los establecimientos como excusa para retirar de la exhibición esa aura de vulgar indecencia.

Sin embargo, la exhibición de Venus anatómicas en las muestras itinerantes tenía una connotación claramente erótica que contribuyó a la mala reputación de estos espectáculos<sup>12</sup>. Al igual que las barracas de feria, los museos populares eran espacios dirigidos a un público masculino deseoso de satisfacer una curiosidad morbosa sobre el sexo, la enfermedad y la muerte. Para tal fin, eran expuestas en sus salas Venus anatómicas, a modo de modelos sexuales y obstétricos, con vaginas abiertas y vello púbico real. En

<sup>7</sup> BATES, A.W.: “Indecent and Demoralising Representations: Public Anatomy Museums in mid-Victorian England”, *Med Hist.* 52(1): 1–22., 1 enero 2008, p. 5.

En línea: <<<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2175054/>>> [Consultado el 14-09-12].

<sup>8</sup> BATES, A.: “Dr Kahn’s Museum: obscene anatomy in Victorian London”. *Journal of the Royal Society of Medicine.* 2006 December, 99 (12), p. 619. En línea: <<[www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1676337/](http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1676337/)>>.

[Consultado el 15-09-2012]. Véase también ALTICK, R.D.: *The Shows of London.* Belknap Press, Cambridge 1978.

<sup>9</sup> Dr Kahn’s anatomical museum. *Lancet*, 1851, 57, p.474; BATES, A.: *Dr Kahn’s Museum...*, op. cit. Figura2, p.619. En línea: <<[www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1676337/](http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1676337/)>> [Consultado el 15-09-2012].

<sup>10</sup> BURMEISTER, M. R.: *Popular anatomical museum...*, op.cit..

<sup>11</sup> BATES, AL.: *Dr. Kahn’s Museum...*, op.cit., pp. 618-624.

En línea: <<<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1676337/>>> [Consultado el 14-09-2012] *Lancet* recomendó la visita de este museo. Véase *Lancet*, 1855, 66, p.483.

<sup>12</sup> SAPPOL, M.: “Morbid curiosity. The decline and fall of the Popular Anatomical Museum”. *Common-Place*, vol. 4, nº 2, 2004, pp. 1-10.

consecuencia, aunque a veces con buenas intenciones y en algunos casos soportados por la Cruz Roja o por el ayuntamiento<sup>13</sup>, dichos lugares no gozaban de ningún respeto al despertar los instintos más bajos del ser humano.

Por otra parte, las demostraciones públicas de anatomía –también de enfermedades venéreas–, tuvieron que afrontar durante el siglo XIX el problema derivado de causar un gran impacto en las personas con temperamento sensible. Para lograr una representación más familiar e inofensiva se dotaba tanto a los Sansones como a las Venus anatómicas de formas humanas que evocaban las esculturas clásicas. Las figuras de Adonis o de Sansón no han sobrevivido al paso del tiempo tal vez debido a que, cuando dichas demostraciones de anatomía ya no respondían a la demanda del público, dejaron de ser comercialmente rentables y, en consecuencia, estas figuras carecieron de interés para los coleccionistas. A pesar de ello se han conservado algunos testimonios escritos como, por ejemplo, el recogido en una gaceta de 1784 donde se comenta la muestra de figuras de cera “*de regular estatura humana*”, entre las que se encontraba un Sansón desmontable que mostraba en su interior diversas partes anatómicas<sup>14</sup>, obras fruto de la colaboración entre el escultor genovés Ermenegildo Silici y Giovanni Battista Galerni, expuestas en Madrid y en Valladolid.

## TIPOLOGÍA ICONOGRÁFICA DE LAS VENUS ANATÓMICAS EN LA ESCUELA CEROPLÁSTICA ITALIANA

Aunque los primeros preparados anatómicos en cera nacieron en la última década del siglo XVII, gracias al abad siciliano Gaetano Giulio Zumbo, y se desarrollan sucesivamente en Bolonia con Ercole Lelli y los Manzolini, el museo de ceroplástica anatómica más famoso es sin duda ‘La Specola’ de Florencia. En los talleres florentinos, que derivan directamente de la escuela ceroplástica boloñesa, fue creada una de las piezas más célebres de la colección: la denominada “*Venere de’ Medici*”, realizada por Clemente Susini y Giuseppe Ferrini entre 1780 y 1782. De esta estatua, que fue reproducida en distintos tamaños y posturas, se conservan numerosas copias en Italia y otros países (Bolonia, Viena, Budapest, Barcelona...) creando una especie de arquetipo de representación femenina en las ceras anatómicas. En un interesante estudio De Ceglia señala la ambigüedad del nombre otorgado a esta pieza que se refiere tanto a la escultura helenística, del mismo nombre, en mármol a escala real, exhibida en la Galería Uffizi en Florencia, como al término *medici* que en italiano se traduce como médicos o doctores<sup>15</sup>. La referencia a la *Venus de’ Medici*, la obra antigua más famosa existente en Florencia en tiempos de esta familia conocida por su mecenazgo, era casi

<sup>13</sup> Como por ejemplo el Museo Roca de Barcelona.

<sup>14</sup> URREA, J.: “Apuntes para el estudio de la escultura en España”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 45, 1979, p.495.

<sup>15</sup> DE CEGLIA, F.: “Rotten Corpses, a Disembowelled Woman, a Flayed Man. Images of the Body from the End of the 17th to the Beginning of the 19th Century. Florentine Wax Models in the First-hand Accounts of Visitors”. *Journal of Science Communication*, p.3.

inevitable porque, sin duda, es el prototipo más ilustre de una serie, una *Venus púdica* bien conocida por los hombres del los siglos XIV y XV<sup>16</sup>. La pieza fue tan admirada por sus contemporáneos que el taller de ceroplástica florentino llevó a cabo la realización de réplicas de esta obra, con algunas variantes, para distribuirlas o venderlas a academias científicas, universidades, aristócratas y coleccionistas<sup>17</sup>.

Con extraordinario realismo, la figura muestra el estado agónico de una joven mujer. Dotada de una belleza cautivadora, con la cabeza apoyada apenas sobre un cojín de seda, ésta deja caer el peso de todo su cuerpo de cera, con los brazos abandonados hacia los lados y las piernas ligeramente flexionadas, adoptando una pose entre agónica y sensual (**Figura 2**). Según Bucci “*La bella parece gozar en un acto de amor; increíblemente sádico... del que se han conservado los estigmas de la carne*”<sup>18</sup>. La calidez intrínseca de la cera, su extraordinario modelado, la imitación veraz de la textura de la piel, la escala natural de la figura, son factores que contribuyen a dotarla de una extraña familiaridad. Carne en cera, en definitiva, que despierta los instintos e invita a ser tocada<sup>19</sup>.

En lo concerniente a los posibles modelos de referencia a los que pudieron acudir los modeladores de cera para el repertorio iconográfico de las Venus anatómicas en general, y de esta Venus en particular, bien pudo influir como indican algunos investigadores la decoración con efigies recostadas “transi” de los sarcófagos<sup>20</sup>. Es coincidente la idealización de la agonía de estas Venus con la figura yacente que se encuentra esculpida sobre la tumba de la Beata Ludovica Albertoni<sup>21</sup>, obra del escultor Gian Lorenzo Bernini (1598-1680). Pero en opinión de Kádár la característica belleza de la Venus florentina, aun habiéndose podido inspirar en la expresión barroca de herencia berniniana, es un claro exponente del canon clasicista caracterizado por la serenidad en las formas, que

---

En línea: <<<http://jcom.sissa.it/archive/04/03/A040301/jcom0403%282005%29A01.pdf>>>. [Consultado el 10-06-2012].

<sup>16</sup> DIDI-HUBERMAN, G.: *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad* Buenos Aires, 2005, p. 26-27.

<sup>17</sup> El zar austriaco, José II, visitó el taller de La Specola y solicitó a Clemente Susini la elaboración de modelos similares para el Josephinum Museum de Viena. Algunas de las piezas fueron también enviadas a Pavía, Bolonia, Cagliari, Budapest, París, Londres, Leiden, etc. MARKOVIC, D.; MARKOVIC, B.: *Development of anatomical...* op. cit. p. 57.

<sup>18</sup> BUCCI, M.: *Anatomia come arte*, Florencia, 1969, p.14.

<sup>19</sup> DIDI-HUBERMAN, G.: *Venus rajada...*, op. cit. p.126.

<sup>20</sup> DE CEGLIA, F.: *Rotten Corpses, a Disembowelled Woman...* op. cit. p. 4. En línea: <<<http://jcom.sissa.it/archive/04/03/A040301/jcom0403%282005%29A01.pdf>>> [Consultado el 10-06-2012]. Véase también BALLESTRIERO, R.: “Anatomical models and wax Venuses: art masterpieces or scientific craft works? *Journal of Anatomy*, 216 (2), 2010, p.230.

En línea: <<<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2815944/pdf/joa0216-0223.pdf>>>. [Consultado el 12-07-2012].

<sup>21</sup> Gian Lorenzo Bernini, *Éxtasis de la Beata Ludovica Albertoni* (1671-74). Escultura en mármol y jaspé. Capilla Altieri en la iglesia de San Francisco a Ripa, Roma.

responde a un nuevo concepto de belleza establecido por las obras de Canova, en el que su desnudez sirve para acentuar si cabe más la sensualidad de la figura<sup>22</sup>.

En el Museo del Palacio Poggi, en Bolonia, se encuentra expuesta otra escultura anatómica que por su tamaño reducido es denominada “*Venerina*” o “*pequeña Venus*” (**Figura3**), cuya creación también se debe al taller de La Specola. La figura, con un cuerpo arqueado, la cabeza cayendo hacia atrás y los ojos cerrados, adopta una presentación más forzada que la pose de la Venus florentina. En este modelo se observa de nuevo el proceso agónico de una joven congelado en el momento del abandono último. Susini trabajó para la ocasión directamente con el cadáver de una mujer y copió con enorme meticulosidad la preparación anatómica tras la disección. Otras dos versiones de la misma, una actualmente en Florencia y otra en Budapest, corroboran la hipótesis de cómo era algo habitual en los talleres de ceroplástica el uso de la técnica del vaciado del natural para copiar con la mayor exactitud posible la estructura anatómica del cuerpo humano<sup>23</sup>. El artista plasmó con tal realismo y exactitud los diferentes detalles existentes en el modelo original que la propia escultura en cera ha permitido a través de un minucioso estudio científico comprender cuál había sido la causa de la muerte. Al igual que en otros casos, las paredes torácicas y abdominales se desmontan para dejar al descubierto el corazón, el diafragma y el útero, donde se encuentra alojado un feto bien formado, lo que demuestra la importancia que para Susini y sus contemporáneos tuvo el hecho de mostrar la capacidad reproductora del cuerpo de la mujer.

La adopción de una postura reclinada en la mayoría de las Venus anatómicas que salieron de los talleres italianos trae a la memoria la larga tradición pictórica y escultórica de mujeres y diosas recostadas que alcanzó su apogeo durante el Neoclasicismo. Las hermosas Venus florentinas, de hecho, tienen poses y rasgos neoclásicos que revelan el proyecto final de Fontana: la realización de una anatomía artificial que permitiera a los médicos estudiar el cuerpo humano sin los inconvenientes del cadáver real. Pero también es posible que la postura reclinada se adoptase en base a meras consideraciones de tipo práctico derivadas de la necesidad de elaborar un modelo de tamaño natural dotado de piezas desmontables. En relación a estas cuestiones, pero desde un enfoque socio-cultural, Jordanova considera que la colocación de la Venus en posición horizontal era una forma de establecer distancias con el otro sexo<sup>24</sup>. Sólo cuando se trataba de mostrar el sistema nervioso del cuerpo humano se optaba por un modelo artificial vertical. De igual modo, se observa una clara distinción de género en la asociación de los modelos anatómicos femeninos con la blandura y la suavidad, en contraposición con los masculinos donde destaca la dureza y la fuerza. Si para el primer caso, el artista

<sup>22</sup> KÁDÁR, Z.: “Sul profilo barocco della cosiddetta “Venere dei Medici” di cera”. La ceroplastica nella scienza e nell’arte. Atti del I Congresso Internazionale. Firenze, 3-7 giugno 1975. Biblioteca della Rivista di Storia delle Scienze Mediche e Naturali, Florencia, 1977, p.531.

<sup>23</sup> MAZZOTTI, G., FALCONI, M., TETI G., ZAGO, M., LANARI M., MANZOLI F.A.: “The diagnosis of the cause of the death of Venerina”. *Journal of Anatomy*, vol. 216 (2), 2010, p. 271.

<sup>24</sup> JORDANOVA, L.: “La donna di cera”. *Kos: Rivista di Cultura e Storia Scienze mediche, naturali e umane*, I, nº4, 1984, p.83.

recurría a la representación de los tejidos blandos localizados en la zona abdominal y recubría con piel los mismos a fin de provocar la ilusión de mórbida sensualidad, en el segundo se optaba por plasmar la musculatura por medio del modelo despellejado<sup>25</sup>, respondiendo de ese modo al decoro de la época.

Sus cuerpos desnudos las alejan definitivamente de cualquier rasgo de santidad divina y las ata a los instintos mundanos<sup>26</sup>. Por su incitación al amor profano e impuro, las Venus anatómicas florentinas responden al modelo de Venus *naturalis* o vulgar<sup>27</sup>. Todo en ellas parece existir para provocar ser tocadas, incluyendo el proceso de elaboración de las mismas en los talleres de los artistas, donde para sacar los moldes con los que hacían las reproducciones de los modelos reales era imprescindible el contacto entre los cuerpos; eso sí, se establece una marcada distinción entre el cuerpo femenino, desnudo, y el masculino, vestido. Esto ponía en serio peligro los límites de la integridad profesional<sup>28</sup> pues, a menudo, el contacto de las manos del modelador con el cuerpo carnoso durante el proceso de elaboración de una escultura, suponía un momento de placer que excedía los requerimientos propios de sus labores. M. Hunter al referirse a los *moulages* señala la aceptación social en aquella época de la representación pictórica de talleres de vaciado como un medio de visualizar el contacto entre la carne desnuda de la modelo y las ásperas manos masculinas del escultor<sup>29</sup>. La obtención de los moldes de yeso aplicados sobre el modelo vivo requería de cercanía y de contacto íntimo, pero mientras que en los ambientes creativos era habitual que hubiese relaciones entre la modelo y el artista, más allá de lo estrictamente profesional, no es así en el ámbito de la ceroplastica dermatológica puesto que los modeladores trataban en un ambiente hospitalario con pacientes enfermos y a menudo contagiosos. Puede suponerse a tenor de las anotaciones de esta historiadora y al modo cómo eran elaboradas las esculturas anatómicas de la Venus, a partir de vaciados de disecciones de cadáveres recientes todavía templados, que tanto más respeto debía tener el modelador de cera en relación al concepto del cuerpo muerto y su sacralización. El trabajo conjunto que realizaban el cero-escultor y el disector para obtener una réplica del cuerpo humano conllevaba un proceso técnico con moldes que eliminaba cualquier interacción subjetiva contribuyendo el medio mimético, esto es la cera, con la objetividad científica de la anatomía.

Pero si algo atrae poderosamente la atención en estas representaciones es la idealización de los cuerpos gestantes. Según De Ceglia los modeladores en cera florentinos

<sup>25</sup> DE CEGLIA, F. P.: *Rotten Corpses...*, op. cit., pp. 5-6.

<sup>26</sup> KÁDÁR, Z.: *Sul profilo barocco...*, op. cit., p. 531.

<sup>27</sup> CLARK, K.: *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*. Madrid, 2008, p. 75. El historiador indica que ya Platón en el *Banquete* hace referencia a la existencia de dos Afroditas: la Celestial y la Vulgar, que posteriormente recibirán las denominaciones de *Venus Coelestis* y *Venus Naturalis*. Esta diferenciación se convirtió en un axioma de la filosofía medieval y renacentista como justificación al desnudo femenino.

<sup>28</sup> HUNTER, M.: "Effroyable réalisme: Wax, Feminity, and the Madness of Realist Fantasies". *RACAR*, XXXIII, nº1-2, 2008, p. 46.

<sup>29</sup> *Ibidem*.



optaron por plasmar una topografía ideal del cuerpo femenino y no una representación verosímil de los espacios orgánicos, tal vez con la intención de remarcar la capacidad reproductiva de la mujer pero con un carácter simbólico<sup>30</sup>. Es posible también que ello responda a la escasa información de la que se disponía entonces sobre los primeros estadios de la gestación debido, sobre todo, a la dificultad para obtener cadáveres de mujeres que pudiesen servir en la realización de modelos embriológicos y obstétricos. En consecuencia, los modeladores de cera solían emplear en sus trabajos las disecciones contenidas en las ilustraciones de los tratados anatómicos, por lo que los resultados eran imprecisos<sup>31</sup>. Pero en cualquier caso, siempre se trata de una figura dotada de una belleza ideal aparente que, sin embargo, funciona como un *contenedor biológico*<sup>32</sup>.

El prototipo de belleza durmiente alcanzado con las Venus médicas, en el que la piel pálida, el cabello suelto y el estado de reposo contribuían a sugerir un estado de pasividad frente a la acción del hombre que procedía a analizar su cuerpo, influyó de manera determinante en algunos de los modelos que se mostraban en las colecciones itinerantes de los siglos XIX y XX. Entre ellos destaca la Venus de A. Pierre Spitzner del Museo Orfila, en París, o la *Bella Durmiente* del Museo Madame Tussaud, en Londres, todas ellas dotadas de un mecanismo interno para simular un halo de vida en el cuerpo inanimado de la modelo. Construidas todas ellas con una sustancia orgánica inerte, se muestran tan reales que parecen respirar y, de ahí, nuestro temor a que la sustancia muerta se torne materia viviente<sup>33</sup>.

## LOS MODELOS ANATÓMICOS FEMENINOS EN LA ESCUELA DE CEROPLÁSTICA MADRILEÑA

El Museo de Anatomía “Javier Puerta” de la Facultad de Medicina en la Universidad Complutense contiene la colección original de ceras anatómicas elaboradas por orden de Carlos III para el Real Colegio de Cirugía de San Carlos, en Madrid. Entre las piezas de cuerpo entero destacan dos figuras femeninas: una de pie, similar a la escultura clásica de la *Venus de Médicis*, y otra recostada en un sillón, cuya factura se aleja por completo de los cánones idealizados y se aproxima al realismo propio de la imaginaria popular española, apodada *La Parturienta* o *Embarazada a término*.

La primera de ellas corresponde a una figura femenina, de cuerpo entero y posición vertical, que expone con cierto decoro el interior de su anatomía, aunque sus formas no carecen de un cierto toque erótico (**Figura4**) como bien observó Simons: “...se había conseguido que en Madrid también se pudiera contemplar el paradigma de la

<sup>30</sup> DE CEGLIA, F. P.: “Rotten Corpses...”, op. cit., p.5.

En línea: <<<http://jcom.sissa.it/archive/04/03/A040301/jcom0403%282005%29A01.pdf>>>[Consultado el 10-06-2012].

<sup>31</sup> MÁRKER, A.: “The anatomical models of La Specola: production, uses, and reception”. *Nuncius: Journal of the History of Science*, 21/2, 2006, p. 301.

<sup>32</sup> DE CEGLIA, F. P.: Rotten Corpses..., op. cit., p.4.

<sup>33</sup> FREEDBERG, D.: El poder de las imágenes. Madrid, 1992, p. 270.

*representación anatómica femenina, el modelo por antonomasia de lo erótico del pudor y el decoro de la exhibición anatómica...*<sup>34</sup>. A pesar de la desnudez que muestra el modelo en cera, la mano de la mujer colocada cerca de sus genitales sugiere que este cuerpo inanimado conserva aún el pudor de una joven Venus, que a la vez oculta y llama la atención sobre su propio sexo. Elaborada en cera policromada y con piezas desmontables, estuvo destinada fundamentalmente a la observación de la vascularización de las glándulas mamarias y de la cavidad abdominal. En ella se pueden levantar, como si de la piel y tejidos subcutáneos se tratara, a modo de tapa, las cubiertas de las regiones mamarias y de las cavidades abdominal y pélvica. También es removible la pared abdominal anterior, que permite apreciar diferentes elementos viscerales del abdomen y la pelvis, una vez extirpados los órganos digestivos. Por último, se observan los principales elementos internos pélvicos, como la vejiga con los uréteres seccionados en las cercanías de su desembocadura y los constituyentes del aparato genital femenino, con el útero seccionado según un plano frontal<sup>35</sup>. Resulta curioso que en una descripción de época sobre la pieza, encontrada en el *Memorial Literario de la Corte de Madrid de Enero de 1787*, se refieran a “la vena espermática” y “los vasos espermáticos”<sup>36</sup> al describir el aparato reproductor femenino de esta figura. El modelo de *una sola carne, y de la mujer como hombre*, dominó hasta la aparición de la ciencia moderna a través de la influencia de la obra de Aristóteles y Galeno con las traducciones latinas y compendios árabes que la transmitieron<sup>37</sup>. En *La generación de los animales* muestra que hay cierta asimilación del útero al escroto masculino “*siempre doble, como en el hombre los testículos son siempre dos*”<sup>38</sup>. Esta asimilación también aparece recogida en *La Historia de los Animales*, al considerar el cuello del útero y la vagina como un pene interno: “*ellas poseen un tubo kaulos como el pene del varón pero en el interior del cuerpo...*”<sup>39</sup>. Las mujeres son sencillamente inversas a los hombres dada su menor perfección; tienen los mismos órganos, pero en lugares equivocados. La razón de todo esto es el *telos* de la perfección masculina.

Hasta el siglo XVII no hubo interés en establecer diferencias anatómicas y fisiológicas concretas entre hombres y mujeres, de ahí la ausencia en los tratados de anatomía

<sup>34</sup> VEGA GONZÁLEZ, J.: Ciencia arte e ilusión en la España Ilustrada. Madrid, 2010, p. 458.

<sup>35</sup> La descripción anatómica de esta figura femenina en cera ha sido facilitada y realizada por el Anatomista y Director del Museo *Javier Puerta* al que pertenece la pieza: el Prof. Fermín Viejo.

Este tipo de modelo iconográfico se conocía como “*venus grávida*” por mostrar el aparato reproductor femenino MASEY, L.: “Pregnancy and Pathology: Picturing Childbirth in Eighteenth-Century Obstetric Atlases”. *Art Bulletin*, vol. 87, nº 1, 2005, p. 75.

<sup>36</sup> Memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid. Enero de 1787. Número XXXVII. Tomo X. Imprenta Real, pp. 106-107.

<sup>37</sup> LAQUEUR, T.: La construcción del sexo: cuerpo y género desde los orígenes hasta Freud. Madrid, Ed. Cátedra, 1994, p.24.

<sup>38</sup> Aristóteles: La generación de los animales, Obras completas, vol. 12, Madrid, 1933 (Edición y traducción de Francisco Gallach Pallés). También, Anatomía de los animales, Obras completas, vol 10, Madrid, 1933.

<sup>39</sup> Aristóteles: Historia de los Animales, 637a, 23-25.

de grabados o dibujos que ilustrasen con detalle un esqueleto femenino donde se especificasen estas cuestiones. Es importante señalar que dicha situación no responde a la ignorancia de la constitución del cuerpo humano, sino a una idea dominante a partir de un modelo paradigmático. Las disecciones comunes en los siglos XIV y XV durante las prácticas anatómicas posibilitaban el acceso a las diferencias, si bien sólo afianzaron el modelo dominante de una sola carne. En consecuencia, era éste último el que determinaba cómo se veían los cuerpos y cuáles eran las diferencias y semejanzas que importaban. Sólo a partir del siglo XVII surgirá una alternativa que acabaría por dominar el pensamiento y la ciencia moderna.

Los príncipes de Asturias pudieron contemplar esta pieza, denominada “*Venus de Medici*” en la visita que realizaron al gabinete anatómico madrileño, el 21 de diciembre de 1787<sup>40</sup>. En el *Memorial Literario* de enero del mismo año aparece referencia al empeño que había puesto Ignacio Lacaba en anatomizarla bajo la dirección de Antonio Gimbernat, siendo ello “*prueba tanto más clara de su destreza y aplicación*”<sup>41</sup>. Al primero de estos personajes se le hace un pago que asciende a 28.231 reales de vellón “*por el costo de 12 piezas Anatómicas de cera, modelos de yeso, moldes, colores, peanas, utensilios y caxon*”, como consta en la anotación realizada el 13 de septiembre de 1786 en el *Libro de Cuentas del Real Gabinete anatómico*, y otro unos meses después, el 10 de enero de 1787, al otorgarle la cantidad de 28.499 reales de vellón por la pieza de la Venus<sup>42</sup>, tal y como consta en el mismo *Libro de cuentas*, pago otorgado a Lacaba por sus disecciones para la pieza. El 30 de diciembre del mismo año se entregan 8.182 reales de vellón para costear las labores realizadas por un *maestro cerrajero* para el herraje de la caja<sup>43</sup>, y otro de 8.342 por “*la madera hechura y varas del mismo caxon*” a un *maestro carpintero*<sup>44</sup>.

<sup>40</sup> Memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid. Enero de 1787. Número XXX-VII. Tomo X. Imprenta Real, p.104: “*Del Mérito de este Profesor hicimos mencion en el memorial de Julio de 86 donde anunciamos otras primorosas piezas trabajadas por él mismo, Director Anatómico del Real Colegio de Cirugia de esta Corte las penosas t[a]reas á que útilmente se dedica, acompañado del Director del mismo Colegio D. Antonio de Gimbernat, tuvieron el honor de presentar á los Serenísimos Príncipes nuestros Señores el día 21 de Diciembre del año próximo la famosa Venus de Medicis, que baxo la dirección de dicho D. Antonio trabajó y anatomizó en cera...*”.

<sup>41</sup> Ibid., p.107.

<sup>42</sup> “*Pagado á Dn. Ignacio Lacaba consta de recibo de 10 de Enero de 1787... 28499 [reales de vellón] Por la pieza de cera de la Venus, colores, utensilios y mandados.*” Libro de cuentas: entradas y salidas del caudal de dotación señalado al R[ea]l Colegio de San Carlos, establecido en Madrid: año de 1787 [-1815] (BH MSS 926) [Manuscrito] (s.p.)

<sup>43</sup> “*Pagado al Maestro Cerrajero consta de recibo de 30 de Diz[iembre] de 1786... 8182 [reales de vellón] por el herraje del caxon de la Venus.*” Libro de cuentas: entradas y salidas del caudal de dotación señalado al R[ea]l Colegio de San Carlos, establecido en Madrid: año de 1787 [-1815] (BH MSS 926) [Manuscrito] (s. p.)

<sup>44</sup> “*Pagado al Mro. [Maestro] Carpintero consta de recibo de 30 de Diz[iembre] de 1786... 8342 [reales de vellón] Por la madera hechura y varas del mismo caxon.*” Libro de cuentas: entradas y salidas del caudal de dotación señalado al R[ea]l Colegio de San Carlos, establecido en Madrid: año de 1787 [-1815] (BH MSS 926) [Manuscrito](s. p.)

A este respecto es interesante indicar que con anterioridad a la apertura del Real Colegio de Cirugía de San Carlos, Antonio Gimbernat y Mariano Rivas fueron enviados como pensionados a Francia e Inglaterra con el fin de que actualizasen sus conocimientos en materia de anatomía. Con ellos viajó también el citado Lacaba que, bajo la atenta inspección de los mismos, ejerció en París su labor de anatomista en disecciones que sirvieron como modelo a los cero-escultores en la creación de las primeras piezas destinadas al gabinete madrileño. En el *Memorial Literario de la Corte de Madrid, de julio de 1786* se indica que éste “...ha trabajado baxo la inspección de los referidos Directores [D. Antonio Gimbernat y D. Mariano Rivas] doce piezas de anatomía en cera, que con otras que se harán en adelante, han de servir para la formación de un primoroso Gabinete Anatómico, que ha de haber en el Real Colegio;...”<sup>45</sup> A tenor de los datos recopilados en los documentos de archivo, la realización de la escultura puede situarse en un período de tiempo comprendido entre 1786 y 1787. Se desconoce con certeza quién pudo ser el artífice de la pieza cuya factura responde más a una influencia francesa, caracterizada por una cierta ingenuidad en la resolución de los volúmenes y una anatomía didáctica, donde no tiene cabida la expresividad artística. Algunas fuentes señalan como posible influencia en la construcción formal de la pieza, el modelo clásico de la *Venus Capitolina*<sup>46</sup>, así como la estatua de la diosa que Mazzoni y Fiandra esculpieron para el Palacio Campodiferro<sup>47</sup>. Sin embargo, en España, esta larga tradición iconográfica estaba legitimada a través del tratado de Juan Valverde de Hamusco, *Historia de la composición del cuerpo humano*<sup>48</sup>, de 1556, quien se basa, a su vez, en el famoso tratado anatómico de Vesalius, *De Humanis Corporis Fabrica*. El nuevo tratado incorpora en su obra tres ilustraciones originales a modo de grabados entre las que se encuentra la figura referida<sup>49</sup> con el título de *Anatomía de mujer (Figura5)*. Era habitual que los modeladores de cera consultaran los dibujos contenidos en los libros de anatomía más famosos de la época para tomar de ellos referencias que pudiesen ayudarles a determinar poses y detalles iconográficos para sus modelos artificiales. Redín<sup>50</sup> señala como fuente de inspiración uno de los dibujos

<sup>45</sup> Memorial Literario..., op.cit., Libro XXXII, p.373.

<sup>46</sup> La escultura fue hallada entre 1667 y 1670 cerca de la basílica de San Vitale. El Papa Benedicto XIV la donó a los Museos Capitolinos, en 1752. Representa a la diosa Venus desnuda, retractada en un gesto sensual y púdico, con los brazos que ocultan a la vista del espectador las armoniosas formas del cuerpo. Se trata de una variante de la estatua de Afrodita creada por Praxíteles en el siglo IV a.C. para el santuario de la diosa en Cnido. Las innumerables copias y variantes conocidas de la misma son claro testimonio del éxito que alcanzó este modelo de representación en el mundo romano.

<sup>47</sup> REDÍN MICHAUS, G.: Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma 1527-1600. Madrid, s.f., p.214.

<sup>48</sup> El mérito de este Tratado fue la divulgación de los últimos estudios de Vesalio y Realdo Colombo. Siempre estuvo en deuda con ambos médicos, si bien, en su versión completa, corrige a ambos. Véase VALVERDE DE HAMUSCO, J.: Historia de la composición del cuerpo humano, Roma, 1606. Se ha consultado también la edición de 1998, Valencia. En línea: <<[http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta\\_libro.asp?ref=X531963291&idioma=0](http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=X531963291&idioma=0)>>. [Consultado el 15-07-2012].

<sup>49</sup> REDÍN MICHAUS, G.: Pedro Rubiales..., op. cit., p.208.

<sup>50</sup> Ibid., p.212.

que Gaspar Becerra efectuó para la decoración del Palacio de El Pardo<sup>51</sup>, en el que se representa el cuerpo de una mujer, en posición vertical, cuyo abdomen se muestra abierto al espectador. Jesusa Vega constata esta autoría y publica a pie de la figura grabada: “*Anatomía de la mujer. Grabado anónimo por dibujo de Gaspar Becerra, 1560. Biblioteca Nacional de España. Madrid*”<sup>52</sup>. Fracchia asigna la alegoría de “La Opulencia” “... por comparación con la figura que aparece en la tabla VI del Libro III de la Historia del Cuerpo Humano de Juan Valverde...”, esto es, la figura de la Venus, que también cree dibujada por el baezano, añadiendo que “... la atribución es del todo pertinente, como se constata comparando esta alegoría con “La Vigilancia” esculpida en el banco del retablo de la Catedral de Astorga.”<sup>53</sup> En el mismo sentido, Bassegoda en sus notas sobre *El arte de la Pintura* de Francisco Pacheco, comenta que el dibujo es de Gaspar Becerra<sup>54</sup>, y el propio tratadista, que elogiaba a este dibujante colocándolo a la altura de Miguel Ángel Buonarroti y Tibaldi, atribuye al mismo los dibujos del tratado de Valverde<sup>55</sup>. Palomino insiste en la atribución<sup>56</sup>, así como Jusepe Martínez quien lo considera “... notable pintor de anatomías...”<sup>57</sup>. En sus *Diálogos de la Pintura*, de 1633, Carducho también se refiere a los dibujos anatómicos de *Becerra*, pero no hace mención alguna a la relación del pintor con el tratado de anatomía de Valverde<sup>58</sup>; sin embargo, en la edición posterior de 1979 sí figura “... Como quiera que los dibujos anatómicos de la edición de Valverde no están firmados, la primera noticia de que los ejecutó Becerra corresponde, según Sánchez Cantón a Carducho”<sup>59</sup>.

En el Museo Anatómico Javier Puerta de la Universidad Complutense de Madrid se conserva un segundo ejemplo de modelo anatómico femenino en cera, que representa a una mujer embarazada de nueve meses, catalogado como *La Parturienta* o *Embarazada a término*. Si se la compara con esculturas similares de Venus en otras colecciones europeas se observa que es completamente distinta en estilo, postura y tratamiento. La *Gaceta Oficial del Colegio del viernes 12 de noviembre de 1790* contiene una

<sup>51</sup> La ilustración de la Venus aparece referenciada en el tratado de Valverde como “*TAB SESTA DEL LIBRO TERCERO*”. El grabado se ha conservado en la Biblioteca Nacional de España en Madrid.

<sup>52</sup> VEGA GONZÁLEZ, J.: Ciencia, arte e ilusión..., op. cit., fig 287, p.459.

<sup>53</sup> Ibid, p.164.

<sup>54</sup> PACHECO, F.: El arte de la pintura. Madrid, 2001, nota 27, p.122.

<sup>55</sup> Ibid., pp.350 y 384.

<sup>56</sup> “... como lo tengo yo observado en las figuras de dicho Becerra, que están en el libro de *Anatomía de Valverde*”. PALOMINO, A.: El Museo Pictórico y escala óptica. Madrid, 1988, p. 451.

<sup>57</sup> MARTÍNEZ, J.: Discursos practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura, Madrid, 1866, p.11. En línea: <<[http://books.google.es/books/about/Discursos\\_practicables\\_del\\_nobil%C3%ADsimos\\_a.html?hl=es&id=1LsYCpKCA18C](http://books.google.es/books/about/Discursos_practicables_del_nobil%C3%ADsimos_a.html?hl=es&id=1LsYCpKCA18C)>>. [Consultado el 24-07-2012].

<sup>58</sup> CARDUCHO, V.: Diálogos de la Pintura: su defensa, origen, ese[n]cia, definición, modos y diferencias. 1633, concretamente en el Diálogo Primero, p.2, así como en las subsiguientes pp.32, 47 y 48.

<sup>59</sup> Edición de CALVO SERRALLER, F. Madrid, 1979, nota 8, pp.26 y 27. Véase además SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: Fuentes literarias para la Historia del Arte Español. Madrid, 1933, Tomo II, p.67.

minuciosa descripción de esta pieza “[...] *se ha construido una primorosa figura, que representa con toda propiedad una mujer muerta al noveno mes de preñada. En ella se ve, abierto el vientre, la natural posición y volumen del útero grávido, e igualmente la situación del hígado, estómago, omento e intestinos, con los vasos sanguíneos, según ha quedado después de la sección*”<sup>60</sup>.

La autoría escultórica de la misma se le atribuye al escultor malagueño Juan Cháez<sup>61</sup>, quien contó con la colaboración para el vaciado en cera del modelador italiano Luigi Franceschi<sup>62</sup>. Por la elaboración de la *Embaraza a término* Lacaba percibe 8.173 reales de vellón a 30 de diciembre de 1789; casi un año después, el 29 de diciembre de 1790, según queda anotado en el *Libro de cuentas*, las labores de la escultura han generado un gasto de 18.074 reales de vellón. Alrededor de 1794 la obra requirió de una urna para custodiarla, siendo encargado el trabajo a Francisco Amich, con un coste de 878 reales de vellón<sup>63</sup>.

Formalmente, la figura tiene la cabeza echada hacia atrás y un poco ladeada hacia la derecha, muestra el cabello suelto que cae por su espalda (**Figura6**). El rostro muestra los ojos cerrados y la boca con los labios entreabiertos. Sus brazos caen abandonados a los lados del cuerpo que se desploma sobre un sillón forrado con tela de seda.

Como ya se ha señalado, la autoría de la *Embarazada a término* corresponde a la colaboración entre Cháez y Franceschi. La preparación que el primero de ellos pudo adquirir en el manejo y elaboración en barro de grupos de personajes en alguno de los talleres locales malagueños de los principales maestros del momento, como Fernando Ortiz o Pedro Asensio, contribuyó a potenciar sus habilidades en este tipo de menesteres; su talento fue resaltado por Jerónimo Mendinueta<sup>64</sup>. Tras la muerte del Infante D. Luis Antonio de Borbón, acaecida en 1785, el artista buscó la protección del monarca y se ofreció a enseñar “... *el manejo y método de modelos con cualquiera de las materias que en este objeto se emplean, enseñándoles también al mismo tiempo un modo ventajoso de imitar las obras de madera, barro o cera (...), corrigiendo la imperfección con que esto se ha hecho hasta ahora*”<sup>65</sup>. Cháez estaba sobradamente dotado en conocimientos de anatomía y disponía de enormes habilidades para la reproducción mimética.

<sup>60</sup> Gaceta Oficial del Colegio del viernes 12 de noviembre de 1790, pp. 750-752.

<sup>61</sup> En relación a este escultor remitimos a PARDO CANALIS, E.: “Noticia del escultor Juan Cháez”. *Archivo Español de Arte*, t.28, 1955, p.84. URREA, J., “Una propuesta para el escultor Juan Cháez”. *Ars Magazine*, nº 6, Abril-Junio 2010, pp.94-103.

<sup>62</sup> Sobre Luigi Franceschi consultar PARDO CANALIS, E.: “Escultores italianos de los siglos XVIII y XIX en España”. *Archivo Español de Arte*, nº 112, 1995, pp.101-102.

<sup>63</sup> Libro de cuentas: entradas y salidas del caudal de dotación señalado al R[ea]l Colegio de San Carlos, establecido en Madrid: año de 1787 [-1815] (BH MSS 926) [Manuscrito s. p.] Dice literalmente: *A Dn. Franco. Amich p[or] la urna p[ara] custodiar la parturiente de cuerpo entero... 0878 [reales de vellón] consta de re[cib]o de 6 de Noviembre [del año 1794]*

<sup>64</sup> Cfr. en URREA, J.: *Taurus. Del mito al ritual*. Museo de Bellas Artes de Bilbao. 7 de junio-5 de septiembre de Bilbao, 2010.

<sup>65</sup> *Ibid.* p.137.

Es posible que siguiendo la costumbre de utilizar como fuente de inspiración los grabados contenidos en los principales tratados de anatomía, muy extendida entre los modeladores de cera que ejercían su oficio en los gabinetes anatómicos, los artifices citados recurriesen al tratado de William Hunter, *Anatomia Uteri Humani Gravidi Tabulis Illustrata*, publicado en 1774<sup>66</sup>, para representar al feto en el vientre de la mujer con avanzado estado de gestación. En la famosa lámina (**Figura7**) se observa la anatomía del útero en trabajo de parto con el feto en presentación cefálica y la presentación en el piso de la pelvis. El punto focal de atención se encuentra en ambos casos en esa parte del cuerpo femenino. Es también probable que la posición asumida por la figura escultórica, desfallecida sobre un sillón, hubiese sido tomada del tratado de Jacobo Berengario da Carpi, *Isagoge Breves*, publicado en 1522 (**Figura8**).

Nada queda de la elegancia y sensualidad de las Venus florentinas que parecen esperar dormidas a ser observadas. La armonía, el equilibrio y la belleza del estereotipo italiano -con cuerpos jóvenes, de miembros firmes y carentes de grasa corpórea-, han dejado paso a un realismo extremo para mostrar los detalles propios de una mujer en avanzado estado de gestación. Freedberg señala la cualidad de *parecer real* propia de la imaginaria policromada española<sup>67</sup>, pues tales esculturas de carácter popular tenían por finalidad despertar las emociones del espectador. De ahí la “*asombrosa palpabilidad de la carne*” en la que los escultores “*pusieron su mejor esfuerzo*”<sup>68</sup>. Se trata del “*naturalismo atroz*” revelado en las formas de la carne, ya sea viva o muerta, al que se refirió Schlosser cuando analizó la evolución histórica del retrato en cera, que responde a rigurosos estudios anatómicos y a una expresividad extrema derivada de la importancia concedida a la voluptuosidad de las formas. Algunos de los elementos característicos de este arte figurativo, como son la adición de postizos -ojos y lágrimas de cristal coloreado, cabellos y dientes humanos-, servían para obtener un tratamiento ilusionista y contribuían a aumentar la sensación de verosimilitud<sup>69</sup>. La asociación entre las tallas policromadas y las figuras de cera ya se encuentra en Théophile Gautier, quien indica que los escultores españoles gustan de dotar a sus obras de cromía y de otros aditamentos con el fin de potenciar la ilusión de realidad<sup>70</sup>. Es muy probable que Cháez adoptase este tipo de aditamentos característicos de la imaginaria popular, y los adecuase a las características expresivas del modelo anatómico en cera (**Figs.9-10**). Recordemos su formación como escultor en el taller de Fernando Ortiz, cuyo arte estuvo influenciado por los aires europeizantes importados de los artistas franceses e italianos que trabajaron en la corte madrileña.

<sup>66</sup> La ejecución de las planchas fue dirigida por el famoso grabador escocés Robert Strange a partir de los dibujos realizados por el holandés Van Rymsdyk.

<sup>67</sup> FREEDBERG, D.: El poder de las..., op.cit., 1992, p.279.

<sup>68</sup> Ibid., p.280.

<sup>69</sup> Von SCHLOSSER, J.: Storia del Ritratto in Cera. Un saggio. Edición anotada y ampliada de Andrea DANINOS. Officina Libraria. Milán, 2011, pp.113-114. Véanse también notas 275, 276 y 277.

<sup>70</sup> GAUTIER, T.: Voyage en Espagne. París, 1845, p.55.

Las ceras anatómicas han sido objeto a lo largo de la historia de numerosos prejuicios por los que quedaron relegadas al ámbito de las artes menores. Las investigaciones que se están llevando a cabo en los últimos años en el ámbito de la ceroplástica, sin duda contribuirán a una mejor valorización de estos bienes culturales y con ello también ayudarán a elevar a las colecciones de cera anatómicas a la categoría de arte.

Fecha de recepción: 24 de septiembre de 2012.

Fecha de aceptación: 18 de noviembre de 2012



Figura 1. Stephan-Zick, Miniatura de modelo anatómico venus embarazada. Siglo XVII. Talla en marfil. ©-Kunstammer-Georg-Laue-München.



Figura 2. Clemente Susini, *Venus dei medici*, c.1780-1782. Escultura en cera. Museo di Storia Naturale La Specola, Florencia.





Figura 3. Clemente Susini, *Venerina*, c. 1782. Escultura en cera. Palazzo Poggi, Bolonia.



Figura 4. Anónimo, *Venus de pie*. Escultura en cera. Siglo XVIII. Museo de anatomía “Javier Puerta” de la Facultad de Medicina, Universidad Complutense de Madrid.



Figura 5. Juan Valverde de Hamusco, *Historia de la composición del cuerpo humano*, 1556. Figura XXX, Tabla VI del Libro III.



Figura 6. Juan Cház y Luigi Franceschi, *La Parturienta o Embarazada a término*. Escultura en cera. Siglo XVIII. Museo de Anatomía “Javier Puerta” de la Facultad de Medicina. Universidad Complutense de Madrid. (Fotografía de Luis Castelo).



Figura 7. Plancha nº VI. Grabado para el tratado de *Anatomia Uteri Humani Gravidi*, de William Hunter. 1774.



Figura 8. Jacobo Berengario, *Isagoge breves, perlucide ac uberime, in anatomia humani corporis*. Bologna, Impreso por Benedictum Hectoris, 1522. EPB 783, folio 23 verso. © Wellcome Library, Londres.



Figura 9. Juan Cháez y Luigi Franceschi, *La Parturienta o Embarazada a término* (detalle rostro). Escultura en cera. Siglo XVIII. Museo de Anatomía “Javier Puerta” de la Facultad de Medicina. Universidad Complutense de Madrid. (Fotografía de Luis Castelo).



Figura 10. Fernando Ortiz, *Nuestra Señora de los Dolores* de la Tercera Orden de Siervos de María. Parroquia de San Felipe Neri. Málaga. (Fotografía de Javier García Marín).