

Teatros anatómicos: Padua, Barcelona y París
La conciencia del cuerpo en la arquitectura

Claudio Galeno-Ibaceta

Universitat Politècnica de Catalunya (UPC), Barcelona

Directora de tesis: Marta Llorente Díaz

Doctorado en Teoría e Historia de la Arquitectura

Departamento de Composición Arquitectónica (DCA)

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB)

Barcelona, enero de 2012

Tesis para obtener el título de Doctor por la Universitat Politècnica de Catalunya

Esta tesis fue desarrollada gracias al programa de Mejoramiento de la Calidad de la Educación Superior, MECESUP UCN (9903), promovido por el Ministerio de Educación del Gobierno de la República de Chile, para la carrera de Arquitectura de la Universidad Católica del Norte.

A mis padres, Raúl Galeno Rojas (1940-2007) y Alicia Ibaceta Fernández, quienes, desde las ciencias de la salud siempre estuvieron atentos a la cultura y el arte.

RESUMEN / ABSTRACT

La historia de la conciencia del cuerpo en la arquitectura y las artes, desde los asclepeiones griegos hasta los hospitales modernos, fue consolidada por la investigación anatómica y desarrollada con mayor precisión en arquitecturas destinadas al saber del cuerpo: los teatros anatómicos. Estos espacios fueron organizados entorno a la disección anatómica, centralizados en el cadáver, y oscilaron entre el ocultamiento y la pública escenificación de la performance anatómica, cobijando desde el hombre renacentista hasta el higienista hombre ilustrado. Esas arquitecturas reflejaban las ambiciones de los anatomistas o cirujanos que las gestaron, pero además reflejan el espíritu del tiempo en cuanto a su diseño. Mediante tres obras de arquitectura situadas entre los siglos XVI y XVIII, se puede comprender el medio donde se desarrollaron estas escenas de producción en torno a la conciencia del cuerpo y de su espacio: Padua, con el anfiteatro gestionado por Acquapendente y atribuido a Varotari; Barcelona, ejecutado por Virgili y Rodríguez; y París, erguido gracias a La Martinière y Gondoin.

PALABRAS CLAVE: anatomía, arquitectura, arte, Barcelona, conciencia, cuerpo humano, medicina, Padua, París, teatro anatómico.

The history of body consciousness in the architecture and the arts, since the Greek asclepeion to modern hospitals, was strengthened by the anatomical research and developed more accurately in the architecture for the knowledge of the body: the anatomical theaters. These spaces were organized around anatomical dissection, based at the corpse, and ranged between concealment and public staging of the performance anatomy, sheltering from the renaissance man to the hygienist illustrated man. Architectures for theaters reflected the ambitions of the anatomists or surgeons who originated them, but also reflect the spirit of the times in terms of design. By three works of architecture located between the sixteenth and eighteenth century, is possible to understand the media in which these scenes were developed around the production of body consciousness and its space: Padua, with the amphitheater negotiated by Acquapendente and attributed to Varotari, Barcelona, executed by Virgili and Rodriguez, and Paris, build by Lamartiniere and Gondoin.

KEY WORDS: anatomy, architecture, art, Barcelona, consciousness, human body, medicine, Padua, Paris, anatomical theater.

TABLA DE CONTENIDOS

RESUMEN / ABSTRACT	5
TABLA DE ILUSTRACIONES	11
ESPACIOS DEL CUERPO	17
¿POR QUÉ EL CUERPO?	19
UMBRALES DE CONCIENCIA	21
UMBRALES DEL CUERPO	27
EL TEATRO ANATÓMICO COMO ESPACIO DEL CONOCIMIENTO	33
DISECTAR EL CUERPO Y MIRAR CRUELMENTE	35
PRELUDIO	41
ASCLEPIO Y SU ARQUITECTURA	41
EL CULTO CURATIVO A ASCLEPIO	41
ASCLEPEIONES, LOS SANTUARIOS	45
EPIDAURO, SIGLO VI A.C., EL SANTUARIO PARADIGMÁTICO	46
LA <i>ISOLA TIBERINA</i> , 289 A.C., Y LOS EXVOTOS ANATÓMICOS	48
PIRANESI Y LA ROMA ARQUEOLÓGICA	52
PENSIONISTAS FRANCESES Y LOS <i>ENVOIS</i> SOBRE LA ISLA TIBERINA	58
DE ASCLEPIO A VITRUVIO, LOS LUGARES SALUDABLES	61
LA DISECCIÓN Y LA OBSERVACIÓN	64
GALENO DE PÉRGAMO	64
ARTE Y MEDICINA, GALENO Y POLICLETO	65
UMBRAL RENACENTISTA	69
LA CIENCIA DE LA MAGIA	69
EL OCULTAMIENTO Y LA EQUIPARACIÓN	69
ARTIFICIO MNEMÓNICO Y EL TEATRO DE LA MEMORIA, 1530-1550	71
LOS CUERPOS DE LA GEOMETRÍA	77
EL CUERPO VITRUVIANO Y LA CONSONANCIA DE DA VINCI	77
LA ANALOGÍAS GEOMÉTRICAS DEL CUERPO	80
LA DIVINA PROPORCIÓN DE PACIOLI, 1494-1509	82
OMITIENDO A PIERO DELLA FRANCESCA	85
PACIOLI, DA VINCI Y DURERO	87
ARQUITECTURAS CENTRALIZADAS Y TRATADOS	90
LA ROTONDA	90
ALBERTI Y LAS ABERTURAS, 1485	92
LA DIVERGENCIA DE SERLIO, 1537	95
EL INGENIO DE PALLADIO, 1508-1580	98
EL TEMPLO DE VENUS EN LA <i>HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI</i> , 1499	101
LA ESCENA DE PADUA	112
TOLERANCIA Y OPRESIÓN	112
LO TOLERADO DEL CUERPO	112
LA EXCEPCIÓN DISONANTE DE PADUA	113
DE BENEDETTI A VESALIO	116
UMBRAL DEL CUERPO	116
LA UNIVERSIDAD DE PADUA, DESDE ABANO A BENEDETTI, 1502	118
ANDRÉS VESALIO, ASIMILACIONES ENTRE BRUSELAS, PARÍS Y PADUA	122
<i>DE HUMANI CORPORIS FABRICA</i> , 1538-1543	127
EL IDEAL EN <i>DE HUMANI CORPORIS FABRICA</i>	132
EL TEATRO ANATÓMICO DEL FRONTISPICIO	132
UN ESPACIO SUPERIOR INSINUADO	133
EL IDEAL ARQUITECTÓNICO	135
¿UNA REFERENCIA? LA <i>HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI</i>	136
LA ESTRUCTURA SUBYACENTE DEL FRONTISPICIO	138

REPRESENTACIÓN DEL CUERPO	144
ARTISTAS Y ANATOMÍA	144
DA VINCI Y MARCANTONIO DELLA TORRE SOBRE EL CUERPO, 1510-1511	147
ANFITEATRO ANATÓMICO DE PADUA, 1594	155
TEATROS TRANSITORIOS Y PERMANENTES	155
ANFITEATRO, ACQUAPENDENTE Y <i>DE VISIONE, VOCE, AUDITU</i> , 1600	158
UN TEATRO ATRIBUIBLE A VAROTARI	161
SARPI Y ¿LA DISECCIÓN DE UN OJO?	164
LAS MEDIDAS DEL CUERPO EN EL ANFITEATRO ANATÓMICO	172
LA ACTIVIDAD FUNCIONAL DEL ANFITEATRO	175
LA ACTIVIDAD ESPECTACULAR DE LOS ANFITEATROS DE PADUA Y BOLOGNA	177
LA POLÉMICA DE LOS CADÁVERES, ¿EL MITO DEL OCULTAMIENTO?	179

CONCIENCIA RENACENTISTA **184**

LA ARQUITECTURA COMO <i>IMAGO CORPORIS</i>	184
--	-----

CONTEXTO ESPAÑOL **188**

CONCEPTOS Y ESTILO ANATÓMICO	188
TÉCNICAS GRÁFICAS DE REPRESENTACIÓN, LA ENTALLADURA	192
UN PRIMER TRATADO DE ARQUITECTURA, DIEGO DE SAGREDO Y <i>MEDIDAS DEL ROMANO</i> , 1526	194
ARFE, SALAMANCA Y UN PRIMER TEATRO ANATÓMICO PERMANENTE, 1552-1554	196
ARFE Y <i>DE VARIA COMMENSURACION PARA LA ESCULPTURA Y ARCHITECTURA</i> , 1585	198
LA CALCOGRAFÍA O GRABADO EN VACÍO SOBRE METAL	202
JUAN VALVERDE E <i>HISTORIA DE LA COMPOSICIÓN DEL CUERPO HUMANO</i> , 1556	205

LA ESCENA DE BARCELONA **207**

ANTECEDENTES PARA BARCELONA	207
ARNAU DE VILANOVA ENTRE MONTPELLIER Y BARCELONA	207
LOS HOSPITALES DE BARCELONA	210
LOS ESTUDIOS GENERALES Y EL ESTUDI DE MEDICINA I ARTS DE BARCELONA, 1401	215
CIRUJANOS-BARBEROS Y MÉDICOS, LA DISPUTA CATALANA	220
EL PRIMITIVO TEATRO	224
EL HOSPITAL DE LA SANTA CREU Y EL CORRALET	224
EL AULA DE LES ANATOMIES, 1573-1675	225
VIRGILI Y UN PRIMER COLEGIO DE CIRUGÍA EN CÁDIZ	229
PERE VIRGILI, UN CIRUJANO CATALÁN CONECTADO A FRANCIA	229
REAL COLEGIO DE CIRUGÍA DE CÁDIZ, 1748	233
LA INFLUENCIA FRANCESA Y JACOB WINSLOW	237
REAL COLEGIO DE CIRUGÍA DE BARCELONA, 1760-1764	240
EL ORIGEN DEL ARQUITECTO VENTURA RODRÍGUEZ TIZÓN	240
SOBRE UN ENCARGO A RODRÍGUEZ PARA EL HOSPITAL GENERAL DE MADRID, 1754	247
NEOCLASICISMO PARA LA CIRUGÍA MILITAR ¿RIGORISTA O HERRERIANO?	252
REAL COLEGIO DE CIRUGÍA DE BARCELONA, UNA NECESIDAD MILITAR	261
LA ARQUITECTURA DEL REAL COLEGIO DE CIRUGÍA	268
LA ACTIVIDAD ANATÓMICA DEL COLEGIO	273
GIMBERNAT, EL EMPIRISMO Y LA ESCENA BRITÁNICA	275
UNA PLANTA CENTRALIZADA VISTA POR MARTINELL I BRUNET	283
LA REFERENCIA PARISINA, LA ACADÉMIE ROYALE DE CHIRURGIE DE ST. CÔME	287

CONCIENCIA: REALISMO IMPERFECTO **292**

UN PROYECTO DE HOSPITAL MILITAR, 1766	292
LA CONCIENCIA DEL CUERPO Y LA GUERRA EN GOYA	294
UN NUEVO TEATRO ANATÓMICO PARA SALAMANCA	298
VICISITUDES DEL TEATRO ANATÓMICO DE MADRID	299

LA ESCENA DE PARÍS **314**

ANTECEDENTES FRANCESES	314
ACADÉMIE ROYALE DE CHIRURGIE, ENTRE CIRUJANOS Y MÉDICOS	314

LA <i>ENCYCLOPÉDIE</i> : ENCADENAMIENTO, DESPLAZAMIENTOS Y ENTENDIMIENTO	316
CUERPO, NOSOLOGÍA Y MEMORIA	330
<i>ÉCOLE DE CHIRURGIE DE PARÍS, 1769-1775</i>	334
LA MARTINIÈRE, CIRUJANO DE REYES	334
JACQUES GONDOIN Y LA <i>ACADÉMIE ROYALE D'ARCHITECTURE</i>	336
EL <i>PRIX DE ROME</i> Y PIRANESI	338
LA <i>ÉCOLE</i> , UNA ARQUITECTURA ENTRE LA IDENTIDAD Y EL ORIGEN	344
UNA OBRA EN UN UMBRAL	346
COLUMNATA Y PERISTILO	357
EL TEATRO ANATÓMICO COMO SÍNTESIS ARQUEOLÓGICA	362
UN TEMPLO PARA ESCULAPIO EN PARÍS	365
LOS ELOGIOS Y LA INFLUENCIA DE LA <i>ÉCOLE</i>	370
CONCIENCIA: SALUBRIDAD Y PROYECCIÓN ESPACIAL	377
LOCALIZANDO LA ENFERMEDAD	377
EL DESPLAZAMIENTO EPISTEMOLÓGICO	377
EL HÔTEL-DIEU DE PARÍS, UN TRADICIONAL ESPACIO DE INSALUBRIDAD	380
DESDE EL INCENDIO, LAS MÁQUINAS DE CURACIÓN	384
CONCLUSIONES	394
BIBLIOGRAFÍA	400
ARCHIVOS	429

TABLA DE ILUSTRACIONES

<i>Fig. 1. La peste. Gaetano Zumbo. Museo La Specola, Florencia. © Encyclopaedia Anatomica / Taschen.</i>	39
<i>Fig. 2. Mapa de la Grecia, para servir a la inteligencia de los viajes históricos de Pausanias. Levantado por Philippe Buache de la Academia Real de Ciencias, yerno de G. Delisle, primer geógrafo del Rey, 1731. A la derecha: mapa de la Grecia Asiática para la inteligencia del 7º libro de Pausanias.</i>	46
<i>Fig. 3. Exvoto de arcilla con forma de intestino. III-II siglo a.C. Encontrado cerca de la Isla Tiberina en Roma. Colección del Museo Nazionale Romano.</i>	50
<i>Fig. 4. Campo Marzio, grande pianta topografica. Mapa de Roma reconstruido por Piranesi. En la parte izquierda inferior se puede observar la isla Tiberina. © Taschen.</i>	53
<i>Fig. 5. Lámina XV, "...la situazione degli altri due Ponti Quattro Capi, e Ferrato...", por Piranesi en Le Antichità Romane, tomo IV, 1756. © Taschen.</i>	54
<i>Fig. 6. Lámina XV, "Veduta della porzione di Nave di Travertini costruita, e piantata dinanzi alle sustruzioni che regevano il Tempio di Esculapio nell'Isola Tiberina", por Piranesi en Le Antichità Romane, 1756. © Taschen.</i>	56
<i>Fig. 7. Veduta dell'Isola Tiberina, por Piranesi en Vedute di Roma. © Taschen.</i>	56
<i>Fig. 8. Lámina XI, "Scenografia Insulae Tiberinae", por Piranesi en Il Campo Marzio dell'Antica Roma, 1762. © Taschen.</i>	57
<i>Fig. 9. Lámina XIII, "'Pianta y veduta laterale della stessa Nave", por Piranesi en Il Campo Marzio dell'Antica Roma, 1762.</i>	57
<i>Fig. 10. Isola Tiberina, planta y estudio, por Antoine-Marie Delannoy, 1832. © Ruins of Ancient Rome/ Getty.</i>	58
<i>Fig. 11. Isola Tiberina, hipotética reconstrucción, vista del sudeste y sección, por Delannoy, 1832. © Ruins of Ancient Rome/ Getty.</i>	58
<i>Fig. 12. Isola Tiberina, reconstrucción monumental en la Antigüedad, con el templo de Esculapio, por René Patouillard-Demoriane, 1900. © Ruins of Ancient Rome/ Getty.</i>	59
<i>Fig. 13. Teatro de la memoria de Giulio Camillo, reconstrucción por Frances Yates. © Yates.</i>	73
<i>Fig. 14. Teatro de la memoria de Giulio Camillo, planta de la organización de símbolos. © Yates.</i>	74
<i>Fig. 15. Algunos cuerpos geométricos dibujados por Leonardo da Vinci para el manuscrito de la Divina Proporción de Luca Pacioli: tetraedro plano sólido, hexaedro absciso sólido, octaedro absciso hueco y dodecaedro absciso sólido, Biblioteca de Ginebra. © Editorial Losada.</i>	84
<i>Fig. 16. La ciudad ideal. Anónimo florentino, pero atribuido a varios artistas, entre los cuales está Piero della Francesca y Luciano Laureana, c.1475.</i>	90
<i>Fig. 17. Lo spozalizio della Vergine. A la izquierda: la versión de Raffaello Sanzio de 1504. A la derecha: la versión de Perugino, c.1500-1504.</i>	91
<i>Fig. 18. Arquitecturas centralizadas a una misma escala: Coliseo o Anfiteatro de Flavio; varios templos de Vesta según Palladio, Serlio y Heck; San Pietro in Montorio según Palladio, Heck y Serlio; Villa La Rotonda; Tempietto Barbaro; Santo Stefano Rotondo; Templo Oval ideal de Serlio; San Carlino alle Quattro Fontane; San Maria della Salute; San Ivo alle Sapienza; Santa Constanza; Minerva Médica; Battisterio Lateranense; Panteón según Serlio y Palladio; y San Pietro in Vaticano.</i>	92
<i>Fig. 19. Arquitecturas centralizadas a la misma escala que las imágenes posteriores. De izquierda a derecha y desde arriba hacia abajo. Plantas de templos de Vesta: Santo Stefano y Tívoli según Palladio (Los cuatro libros), otro templo según Serlio (Regola generali di architettura, tercer libro); dos elevaciones de templos de Vesta, y una sección según Heck (Iconographic Encyclopaedia); Templete de San Pietro in Montorio, 1502-1503, de Bramante, según Palladio (Los cuatro libros), según Heck (Iconographic Encyclopaedia); y según Serlio (Regola generali di architettura, tercer libro).</i>	104
<i>Fig. 20. Arquitecturas centralizadas a la misma escala que las imágenes anteriores y posteriores. Izquierda: la Villa Almerico, conocida como la Rotonda, 1566-1570, en Los cuatro libros, y, arriba a la derecha, el Tempietto Barbaro, 1579-1580, según Wundram, ambas obras de Andrea Palladio. Abajo: Santo Stefano Rotondo en Roma, 468-483, según March.</i>	105
<i>Fig. 21. Arquitecturas centralizadas a la misma escala que las imágenes anteriores y posteriores. Arriba: templo oval ideal, 1547, según Serlio en Regola generali; San Carlino alle Quattro Fontane, 1638-1638 y 1665-1667 (fachada), de Borromini. Abajo, izquierda: Santa Maria della Salute, 1631-1687, de Baldassare Longhena, según Wittkower; y, a la derecha, San Ivo alle Sapienza, 1643-1648, de Borromini.</i>	106
<i>Fig. 22. Arquitecturas centralizadas a la misma escala que las imágenes anteriores y posteriores. Arriba, a la derecha: el templo de Minerva Médica, también conocido como La Galluce, siglo IV d.C.; abajo a la izquierda: Santa Constanza, c.350 d.C., y a la derecha, el Battisterio Lateranense, 432-449 d.C., todos según Palladio en Los cuatro libros.</i>	107

Fig. 23. Arquitecturas centralizadas a la misma escala de las imágenes anteriores y posteriores. Panteón de Agripa también conocido como la Rotonda, c.25 a.C. (original) y c.118-128 d.C. (reconstrucción), según Sebastiano Serlio en <i>Regola generalis</i> , tercer libro. _____	108
Fig. 24. Arquitecturas centralizadas a la misma escala de las imágenes anteriores y posteriores. Panteón, según Palladio en <i>Los cuatro libros</i> . _____	109
Fig. 25. Arquitecturas centralizadas a la misma escala de las imágenes anteriores y la posterior. San Pietro in Vaticano, 1506-1514, la primera versión diseñada por Bramante. _____	110
Fig. 26. Arquitecturas centralizadas a la misma escala de las imágenes anteriores. Colosseum o Anfiteatro de Flavio, 70-80 d.C., según Heck en <i>Iconographic Encyclopaedia</i> . _____	111
Fig. 27. A la izquierda: La lezione di anatomia, de Johannes de Ketham, 1494, en <i>Fasciculus medicinae</i> . A la derecha: Coliseus sive theatrum, grabado en Plautus, <i>Comoediae XX</i> , 1511. _____	116
Fig. 28. De humani corporis fabrica, Andrea Vesalius, frontispicio atribuido a Jan Van Calcar, 1543. _	131
Fig. 29. El templo de Venus en la Hypnerotomachia Poliphili, de Francesco Colonna, 1499. _____	137
Fig. 30. Estudio sobre la estructura de composición De humani corporis fabrica, basada en cuatro circunferencias concéntricas con el círculo superior, provocando la verticalidad sugerida. _____	139
Fig. 31. Reconstrucción de la planta del teatro anatómico ideal a partir de la perspectiva del frontispicio de De humani corporis fabrica. _____	140
Fig. 32. Reconstrucción de la planta del teatro anatómico ideal, transformada según el deambulatorio del templo de Venus de la Hypnerotomachia Poliphili. _____	141
Fig. 33. Reconstrucción del teatro anatómico ideal a partir del frontispicio de De humani corporis fabrica, de Vesalio y Van Calcar más el templo de Venus de la Hypnerotomachia Poliphili. _____	142
Fig. 34. La transformación desde la reconstrucción circular del anfiteatro anatómico hasta la conversión elíptica, basada en la proporción del anfiteatro de Flavio, para adecuarla a la deformación de la perspectiva de la Fabrica. De izquierda a derecha: A. Reconstrucción circular de un teatro anatómico ideal desde el frontispicio de De humani corporis fabrica (Vesalio con van Calcar) sumado al templo de Venus de la Hypnerotomachia; B. Transformación del teatro anatómico ideal basada en la proporción elíptica del anfiteatro de Padua; C. Nueva transformación basada en la proporción elíptica más alargada del Anfiteatro de Flavio. _____	142
Fig. 35. Reconstrucción elíptica del teatro anatómico según la Fabrica más la Hypnerotomachia adoptando la proporción elíptica del Coliseo romano. _____	143
Fig. 37. A la izquierda: Il teatro anatomico del Gymnasium Patavinum por Giacomo Filippo Tomasini, 1644. A la derecha: Syntagma Anatomicum, de Johann Wesling, por Giovanni Georgi, 1647. _____	152
Fig. 38. Palacio Bo, edificio principal de la Universidad de Padua, el cual, alberga el anfiteatro anatómico en la esquina izquierda (noroeste) de las dos plantas superiores. Vista desde la galería vecina al Caffè Pedrocchi. Postal B. Facchinelli, Padova © Archivo Claudio Galeno. _____	153
Fig. 39. Gymnasii Patavini, vista exterior e interior, por Francesco Bertelli. © Piero del Negro/ Signum Padova. _____	153
Fig. 40. El anfiteatro anatómico de Padua, antes de las transformaciones sufridas en el siglo XIX. Litografía Prosperini, sobre dibujo de A. Dalola, en Pietro Tosoni, <i>Della anatomia degli antichi e della scuola anatomica padovana</i> , 1844. © Giuseppe Ongaro/ Signum Padova. _____	154
Fig. 41. Villa Emo Capodilista, conocida como La Montechia, arquitecto Dario Varotari, 1568. © Izquierda: Trustandtravel. © Derecha: Frassanelle. _____	163
Fig. 42. Anfiteatro anatómico del Palacio de la Universidad o Palacio Bo. Postal Facchinelli, Padova. © Storti Edizioni/ Archivo Claudio Galeno. _____	166
Fig. 43. Planta baja del anfiteatro anatómico de Padua, de 1594, donde se sitúan los accesos, área de disección y espacio de observación oculto denominado el "lugar de abajo". Dibujado por Claudio Galeno a partir de la descripción de la tesis de Giovanni Cagnoni, la maqueta mantenida en el Palazzo Bo, y los estudios de química atmosférica realizados por D. Camuffo y A. Bernardi sobre microclimas en edificios históricos para CNR-ISAC. _____	167
Fig. 44. Planta intermedia del anfiteatro anatómico de Padua, donde se sitúan las dos circulaciones perimetrales y los anillos de observación y su accesibilidad. Dibujado por Claudio Galeno. _____	168
Fig. 45. Planta superior, donde se aprecian los anillos concéntricos de observación y la culminación de las circulaciones. Dibujado por Claudio Galeno. _____	169
Fig. 46. Sección longitudinal del anfiteatro anatómico de Padua. Dibujado por Claudio Galeno. _____	170
Fig. 47. Sección transversal del anfiteatro anatómico de Padua. Dibujado por Claudio Galeno. _____	171
Fig. 48. La lección de anatomía del Dr. Tulp, por Rembradt van Rijn, 1632. _____	177
Fig. 49. Medidas del romano, de Diego de Sagredo, 1526. Izquierda: Lámina dedicada a las proporciones del cuerpo humano. Derecha: Lámina dedicada a ilustrar la deformación visual percibida en los elementos arquitectónico superiores de un edificio. _____	194

Fig. 50. Juan Arfe y Villafañe, "Libro segundo, tratado de la proporción y medida particular de los miembros del cuerpo humano, con sus huesos y morzillos, y los escorzos de sus partes", De varia commensuracion para la escultura y arquitectura, 1585 [1587], páginas 13-2, 25-1, 43-1. _____	199
Fig. 51. Dos láminas de Juan Valverde de Amusco en Historia de la composición del cuerpo humano, 1556. _____	206
Fig. 52. Barcelona, siglo XVII, área del Raval donde se sitúa el Hospital de la Santa Creu en Carrer del Hospital. © Usandizaga / Instituto Municipal de Historia. _____	213
Fig. 53. Plano con explicación de la planta baja del Hospital General de Santa Cruz de la ciudad de Barcelona, en el año de 1804, con la Casa de Convalecencia, el Real Colegio de Cirugía de Barcelona y, a su derecha, el Corralet, por Francisco Renán, arquitecto. © Usandizaga / Archivo de Historia de la Ciudad. _____	224
Fig. 54. Plano de la plaza del Hospital del Rey en Cádiz (actual Plaza de Falla) datado de 1772, tomado de S. Clavijo. El hospital ocupa la manzana a la derecha de la imagen. © Diego Ferrer / S. Clavijos / Archivo de Simancas. _____	234
Fig. 55. Plano del Hospital Real de Cádiz (actual Hospital Militar), de Juan Caballero. Se puede apreciar su organización en tres áreas. En la primera parte se aprecia, a la izquierda, el Colegio y el anfiteatro de cirugía próximo a la entrada y junto al patio de la iglesia. © Ferrer / Archivo Militar. _____	234
Fig. 56. Recreación en maqueta del Hospital Real de Cádiz en el Museo Iconográfico Municipal de Cádiz. Vista frontal, con la esquina de la Iglesia en primer plano. © Ferrer. _____	235
Fig. 57. Recreación en maqueta del Hospital Real de Cádiz en el Museo Iconográfico Municipal de Cádiz. Vista posterior del jardín botánico, patio y campo santo. © Ferrer. _____	235
Fig. 58. Anfiteatro Winslow, proyecto de restauración. A la izquierda, sección pasando por el anfiteatro en paralelo a la rue de la Bûcherie. A la derecha, sección pasando por la Salle du XVe siècle. © Coll. BIU Santé Médecine. _____	239
Fig. 59. Barrio del Hospital General en Plano de la Villa y Corte de Madrid, por Fausto Martínez de la Torre y Josef Asensio 1800. _____	249
Fig. 60. Real Colegio de Cirugía de Barcelona, vista hacia el norte desde el acceso norte del Hospital de la Santa Creu. © Claudio Galeno. _____	260
Fig. 61. Real Colegio de Cirugía de Barcelona, vista hacia el sur donde se aprecia el acceso norte del Hospital de la Santa Creu. © Claudio Galeno. _____	260
Fig. 62. Real Colegio de Cirugía de Barcelona, planta baja. © Archivo USC. _____	265
Fig. 63. Real Colegio de Cirugía de Barcelona, planta alta. © Archivo USC. _____	266
Fig. 64. Real Colegio de Cirugía de Barcelona, elevación fachada suroeste. © Archivo USC. _____	266
Fig. 65. Real Colegio de Cirugía de Barcelona, sección longitudinal sentido NO-SE. © Archivo USC. _____	267
Fig. 66. Real Colegio de Cirugía de Barcelona, elevación fachada sureste y sección transversal por anfiteatro anatómico en el sentido NE-SO. © Archivo USC. _____	267
Fig. 67. Real Colegio de Cirugía, visto desde una segunda planta, sobre calle del Carmen, hacia el sur. Fondo Martinell i Brunet / Arxiu MAS © Arxiu Històric COAC. _____	284
Fig. 68. Planta del Real Colegio de Cirugía redibujada por Martinell i Brunet, destacando la planta centralizada. © Arxiu Històric COAC. _____	285
Fig. 69. Sección longitudinal del Real Colegio de Cirugía, redibujada por Martinell i Brunet destacando el área del anfiteatro y su espacios colindantes como una planta centralizada. © Arxiu Històric COAC. _____	285
Fig. 70. Sección longitudinal de l'Académie Royale de Chirurgie de Saint Côme, con el anfiteatro de los arquitectos Charles Joubert & Louis Joubert de 1695 a la derecha; el patio al centro; y a la izquierda, el edificio levantado posteriormente, entre 1707 y 1711, según la Architecture Française de Blondel. _____	287
Fig. 71. Elevación de la entrada y elevación exterior, hacia el patio del Anfiteatro de l'Académie Royale de Chirurgie de Saint Côme, arquitectos Charles Joubert & Louis Joubert, según la Architecture Française de Blondel. _____	288
Fig. 72. Planta baja del Anfiteatro de l'Académie Royale de Chirurgie de Saint Côme, de los arquitectos Charles Joubert & Louis Joubert, según la Architecture Française de Blondel. _____	290
Fig. 73. Planta superior del Anfiteatro de l'Académie Royale de Chirurgie de Saint Côme, de los arquitectos Charles Joubert & Louis Joubert, según la Architecture Française de Blondel. _____	291
Fig. 74. Hospital Real o Militar para Barcelona, de Juan Fermín, 1766. © Riera / Archivo General de Simancas. _____	292
Fig. 75. Ventura Rodríguez, retratado por Francisco de Goya en 1784. _____	295
Fig. 76. Amphitheatrum matritense, por Matías de Irala para el frontispicio de Anatomia completa del hombre, de Martín Martínez, 1728. _____	300
Fig. 77. Plano del piso bajo del Colegio de Cirugía de Madrid, de 1786, proyectado por Francisco Sabatini rehabilitando el preexistente Hospital de la Pasión. © Moleón - Comunidad de Madrid - Electa. _____	308

Fig. 78. Plano del piso principal del Colegio de Cirugía de Madrid. © Moleón - Comunidad de Madrid - Electa.	308
Fig. 79. Plano del segundo piso y último del Colegio de Cirugía de Madrid. © Moleón - Comunidad de Madrid - Electa.	309
Fig. 80. Corte y fachada principal del Colegio de Cirugía de Madrid. © Moleón - Comunidad de Madrid - Electa.	310
Fig. 81. Cyclopaedia de Ephraim Chambers, 1728. Fontispicio grabado por John Sturt (1658-1730). © University of Wisconsin Digital Collections.	319
Fig. 82. El entendimiento dividido en memoria, razón e imaginación. Sistema figurado del conocimiento humano según Diderot y D'Alembert en la "proposés par souscription" (prospectus) de la Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, 1751. © BNF.	320
Fig. 83. Cyclopaedia, 1728, "vista del conocimiento", miembros y ramificaciones. © University of Wisconsin Digital Collections.	321
Fig. 84. Encyclopédie, 1751-1763. De izquierda a derecha y de arriba a abajo, en la entrada para la anatomía: láminas VIII, IX, X, XIV; y en la cirugía: láminas XXVIII y XXX.	322
Fig. 85. Ilustraciones de A medicinal dictionary de Robert James, 1743-1745. De izquierda a derecha y de arriba a abajo, volumen 1: table IV-V, table VI-VII, table XXIV-XXV; volumen 3: table, XLII-XLIII.	323
Fig. 86. Cyclopaedia, 1728, lámina 2 sobre la anatomía del cuerpo humano. © University of Wisconsin Digital Collections.	325
Fig. 87. De izquierda a derecha: Drake, 1707, lámina V. © Antique maps, prints and ephemera. Cowper, 1698 reimpresión de la lámina 23 de Bidloo. © University of Toronto Library; y lámina 3 realizada por Cowper mejorando la representación del sistema arterial en base a la inyección de cera en un feto. © U.S. National Library of Medecine.	326
Fig. 88. La estructura ósea del cuerpo humano. De izquierda a derecha, la página 163 de Vesalio, el cuadro VIII de James y el cuadro I, figura 1, de Diderot.	328
Fig. 89. Frontispicio de Esprit-Antoine Gibelin, en Description des Écoles de Chirurgie, de Jacques Gondoin, 1780. © BNF.	336
Fig. 90. Vista en perspectiva de la fachada de la École de Chirurgie. En el borde derecho se puede observar un fragmento de la iglesia de los Cordeliers (Franciscanos), como se encontraba en la época. Lámina VIII, en Description des Écoles de Chirurgie, de Jacques Gondoin, 1780. © BNF.	341
Fig. 91. Vista en perspectiva del interior del gran patio, tomada desde la puerta de entrada. Lámina XIV, en Description, de Gondoin, 1780. © BNF.	342
Fig. 92. Vista en perspectiva del interior del gran anfiteatro al momento de la lección. Lámina XXIX, en Description, de Gondoin, 1780. © BNF.	343
Fig. 93. El desarrollo del orden francés, en L'Ordre françois trouvé dans la nature, por Ribart de Chamoust, 1776-1783. © Rykwert/ GG.	345
Fig. 94. Detalle lateral de la puerta de entrada, con la inscripción que indica el tiempo de la fundación y los motivos que lo determinaron. Sobre ella, un bajo relieve simbólico que representa el rostro de Apolo sobre unos bastones con serpientes enroscadas, con cuernos de la abundancia entrelazados con ramas de laurel, haciendo alusión al dios de la medicina y a los dos soberanos que hicieron construir la Escuela. Lámina XII, en Description, de Gondoin, 1780. © BNF.	347
Fig. 95. Supuesta demolición de la iglesia de los Cordeliers frente a la Escuela de Cirugía hacia 1775. Dibujo de Pierre-Antoine Demachy, colección Hyppolyte Destailleur. © Gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.	348
Fig. 96. Demolición de la iglesia de los Cordeliers, por Pierre-Antoine Demachy, 1795, colección Hyppolyte Destailleur. © Gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.	349
Fig. 97. Demolición de los Cordeliers, por Pierre-Antoine Demachy, 1795, colección Hyppolyte Destailleur. En segundo plano, a la derecha, está la fachada con la columnata de la Escuela de Cirugía. © Gallica.bnf.fr / BNF.	349
Fig. 98. Alegoría relativa al arte, dividida en tres partes. Parte central donde el rey Louis XVI otorga su protección a la cirugía. Lámina XXVII, en Description, de Gondoin, 1780. © BNF.	351
Fig. 99. Parte izquierda, donde se muestra la práctica del arte. Lámina XXVI, en Description, de Gondoin, 1780. © BNF.	351
Fig. 100. Parte derecha, en la cual la teoría del arte es indicada por Esculapio que descubre los secretos de la anatomía. Lámina XXVIII, en Description, de Gondoin, 1780. © BNF.	351
Fig. 101. Planta general del proyecto para una Facultad de Medicina para el Prix de Rome de 1789, por Jean-Baptiste Le Febvre. © Pérouse, Berger-Levrault, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts.	353
Fig. 102. Elevación frontal del proyecto para una Facultad de Medicina para el Prix de Rome de 1789, por Jean-Baptiste Le Febvre. © Pérouse, Berger-Levrault, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts.	353

Fig. 103. Sección del proyecto para una Facultad de Medicina para el Prix de Rome de 1789, por Jean-Baptiste Le Febvre. © Pérouse, Berger-Levrault, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts. _____	353
Fig. 104. Elevación frontal del proyecto para Escuela de Medicina, para el Prix de Rome de 1775, por Paul Guillaume Le Moine. © Pérouse, Berger-Levrault, École nationale supérieure des Beaux-Arts. _____	353
Fig. 105. Planta general del proyecto para Escuela de Medicina, para el Prix de Rome de 1775, por Paul Guillaume Le Moine. © Pérouse, Berger-Levrault, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts. _____	354
Fig. 106. Sección del proyecto para Escuela de Medicina, para el Prix de Rome de 1775, por Paul Guillaume Le Moine. © Pérouse, Berger-Levrault, École nationale supérieure des Beaux-Arts. _____	354
Fig. 107. Fachada de la Escuela de Cirugía hacia la calle de los Cordeliers. Lámina IX, en Description, de Gondoin, 1780. © BNF. _____	358
Fig. 108. Columnata del Louvre, Claude Perrault. © Pugin; Heath. Fig. 109. Iglesia de Saint Sulpice. © Pugin; Heath. _____	358
Fig. 110. Iglesia de Sainte Geneviève © Pugin; Heath. _____	358
Fig. 111. Sección longitudinal por la biblioteca y el peristilo, donde se observa el gabinete de anatomía, la escalera, el hospital de las mujeres, la sacristía y la capilla. Lámina XIII, en Description, de Gondoin, 1780. © BNF. _____	360
Fig. 112. Planta baja de la Escuela de Cirugía, con el anfiteatro principal al fondo del gran patio. Lámina VI, en Description, de Gondoin, 1780. © BNF. _____	361
Fig. 113. Planta del primer piso de la Escuela de Cirugía. Lámina VII, en Description, de Gondoin, 1780. © BNF. _____	362
Fig. 114. Elevación del fondo del patio con la entrada del gran anfiteatro. Sección izquierda, abajo, sala de actos. Arriba: sala de la Academia. A la derecha: sección de la escalera. Lámina XV, en Description, de Gondoin, 1780. © BNF. _____	363
Fig. 115. Sección desde el callejón sin salida de Paon, hasta la calle de los Cordeliers, comprendiendo el gran anfiteatro con sus graderías, el ala derecha del patio, la sección del peristilo y, encima, la Biblioteca. Lámina XXIV, en Description, de Gondoin, 1780. © BNF. _____	363
Fig. 116. Sección por el anfiteatro de las parteras, que atraviesa a lo largo el gran anfiteatro y la escuela práctica. Lateralmente, a la puerta principal, los bustos de mármol de François de la Peyronie y a la Martiniere, ejecutados por el escultor Moine. Arriba: el fresco ejecutado por Gibelin. Lámina XXV, en Description, de Gondoin, 1780. © BNF. _____	364
Fig. 117. Fachada de la prisión frente a la Escuela, y sección del portal proyectado y la porción restante de la Iglesia de los Cordeliers. Lámina V, en Description des Écoles de Chirurgie, de Jacques Gondoin, 1780. © BNF. _____	368
Fig. 118. Vista en perspectiva comprendiendo la Escuela de Cirugía; la prisión, cuya entrada principal es por la calle de la Observance; la fuente que enfrenta la Escuela; y el portal de la nueva Parroquia de Saint Côme. Lámina III, en Description des Écoles de Chirurgie, de Jacques Gondoin, 1780. © BNF. _____	369
Fig. 119. Sala del Consejo de los Quinientos, luego Cámara de Diputados, realizado por Jacques-Pierre Gisors y Emmanuel-Chérubin Leconte, 1795-1797. © Kaufmann / GG. _____	374
Fig. 120. Salle des Séances diseñada por el arquitecto Jules de Joly y construida entre 1828 y 1833. © Pevsner. _____	374
Fig. 121. Planta del Hôtel-Dieu de París ocupando los bordes del margen izquierdo del río Sena. Abajo a la izquierda, en la Île de la Cité, se muestra una parte de la iglesia de Notre Dame. Desde la izquierda, sobre el Sena: el Pont aux Doubles, el Pont de l'Hôtel-Dieu y el Petit Pont du Chatelet. © Pevsner. _____	381
Fig. 122. Hôtel-Dieu en un fragmento de la monumental vista aérea del "Plano de París" de 1739, encargado por Michel-Étienne Turgot y realizado por Louis Bretez. © Kyoto University Library. _____	382
Fig. 123. Incendio del Hôtel-Dieu de París, 1772. Dibujo a pluma con aguada. Colección Hippolyte Destailleur. © Gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. _____	384
Fig. 124. Vista del incendio Hôtel-Dieu de París con la iglesia de Notre Dame al fondo. Dibujo con aguada realizado por Hubert Robert. Colección Hippolyte Destailleur. © Gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. _____	384
Fig. 125 Sección de la parte central del proyecto de hospital para enfermos propuesto por el cirujano Antoine Petit con la colaboración del arquitecto Prunneau de Monlouis. © Petit / BIUM. _____	387
Fig. 126. Parte de la planta del proyecto de hospital para enfermos propuesto por el cirujano Antoine Petit con la colaboración del arquitecto Prunneau de Monlouis. © Petit / BIUM. _____	388
Fig. 127. Otra parte de la planta del proyecto de hospital para enfermos propuesto por el cirujano Antoine Pettit en la obra de Benito Bails. © Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo (CEHOPU). _____	388
Fig. 128. Perspectiva de la fachada del Sena del proyecto de hospital realizado por Bernard Poyet y Claude Coquéau en 1785. © Pevsner. _____	390

ESPACIOS DEL CUERPO

“Por mucho tiempo los médicos sostuvieron que sólo el tratamiento de las enfermedades interiores era de su competencia, ellos creían que el conocimiento de las vísceras era todo lo que necesitaban, así ellos descuidaron la fábrica de los huesos y músculos, y los nervios, venas y arterias que corren por todo los huesos y los músculos, como si estos fuesen irrelevantes para ellos. Además, cuando todas las prácticas de disección fueron confiadas a los barberos, no sólo el conocimiento verdadero de la vísceras decayó de la profesión médica, sino que el trabajo de disección quedó completamente en el olvido, simplemente porque los médicos no asumieron la cirugía, mientras que aquellos a quienes la manualidad fue confiada eran demasiado ignorantes para entender lo que los profesores de disección habían escrito. (...)”¹

Andrea Vesalius, “Prefatio”, *De humani corporis fabrica*, 1543.

“Sobre los cadáveres debéis obrar con frecuencia para adquirir agilidad y destreza en vuestras manos, pues siendo unos cuerpos insensibles, se obra sin temor, se examina con cuidado, y se reflexiona sobre lo ejecutado.”²

Antonio Gimbernat, *Oración inaugural que para la abertura de los estudios, celebrada en el Real Colegio de Cirugía de Barcelona el día 5 de octubre de 1773*.

“(…) ¿De qué sirve la observación si se ignora el asiento del mal? Podrán hacerse a la cabecera de los enfermos, desde la mañana a la noche, por espacio de veinte años, observaciones sobre las enfermedades del corazón, del pulmón, de las vísceras gástricas, etc. Pero, ¿qué se seguiría de aquí sino una confusión de los síntomas, los cuales, si no van unidos a otros datos, han de presentar por necesidad una serie de fenómenos incoherentes? Por el contrario, inspecciónense algunos cadáveres, y se verá inmediatamente desaparecer una oscuridad que nunca hubiera disipado la sola observación.”³

Xavier Bichat, *Anatomía general aplicada a la fisiología y a la medicina*, 1801.

¹ Vesalii, Andreae, *De humani corporis fabrica, Libri septem*, Basila: ex officina Ioannis Oporini 1543, 1543, pp.3-3 [Citado 2007-11-12]. Disponible en: <<http://www.bvh.univ-tours.fr/Consult/index.asp?numfiche=56>>.

² Gimbernat, Antonio, *Oración inaugural que para la abertura de los estudios, celebrada en el Real Colegio de Cirugía de Barcelona el día 5 de octubre de 1773*, Barcelona: Impresor Francisco Suriá, y Burgada, 1773, p.XI [Citado en 2010-05-08]. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=33WTydJOEJsC&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

³ Bichat, Xavier (1771-1802), *Anatomía general aplicada a la fisiología y a la medicina*, primera edición en francés: 1801, en: Bichat, Xavier, *Bichat*, Madrid: El Centauro, 1946, p.330.

¿Por qué el cuerpo?

Para comprender la concepción contemporánea del espacio arquitectónico, es necesario indagar en la relación entre el espacio y el ser humano. El cuerpo siempre ha sido, para nuestra innegable conciencia moderna, el articulador de la humanidad, desde el paradigma de ser centro del mundo en el Renacimiento, hasta su destrucción y obsolescencia en el siglo XX. Así, el cuerpo sigue siendo el artífice de nuestro espacio, y en ese sentido, la condición antropológica de esta investigación no trata de su vigencia, sino de su originalidad, de su persistente e inequívoca condición de orientar el espacio hacia su necesidad y proyección.

Centrarse en el cuerpo no implica necesariamente centralizarlo, sino comprender su propia conciencia, sobre el conocimiento y entendimiento del espacio del cuerpo, de su arquitectura y del vacío que lo rodea, un saber que ha seguido una ruta no lineal, con momentos abruptos de interrupción o aceleración, pero que ha penetrado la reflexión sobre el mundo, afectando a la arquitectura.

Incluso podemos afirmar que el cuerpo ha sido el detonante de la arquitectura, la “mónada” del espacio. Aunque nos movamos en ámbitos de abstracción, habrá siempre una referencia primigenia: el cuerpo situado en la escena del teatro del mundo, proyectado arquitectónicamente en la naturaleza, extendido sensualmente en el espacio. La auto-referencia del hombre es su cuerpo, complejo, simultáneo, como el cuerpo sin órganos (CsO) de Gilles Deleuze (1925-1995) y Félix Guattari (1930-1992),⁴ que reflejado en el mundo se equipara a una imagen borrosa, distorsionada, narcisista de los varios cuerpos que conviven en una existencia incorporadora.

La arquitecta e historiadora María Luisa Palumbo ha indicado: “(...) la arquitectura no está lejos de ser una metáfora del cuerpo humano, usando un modelo organicista, porque el cuerpo es en sí mismo arquitectura, incluso su profunda interioridad y partes más secretas: por ejemplo, una endoscopía intestinal entrega imágenes directas de nuestro propio abdomen. Ofrece un paisaje plástico el cual puedo ver a través de la tecnología”.⁵ Afirmación referida a las técnicas contemporáneas intrusivas para realizar diagnósticos y

⁴ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, “¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?”, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, primera edición en francés: 1980, traducción de José Vázquez Pérez, Valencia: Pre-Textos, 4ª edición, 2000, p. 158.

⁵ Palumbo, María Luisa. “Towards a postorganic paradigm”, *New wombs. Electronic bodies and architectural disorders*, Basel: Birkhäuser, 2000, p.84.

terapias, dramatizado en la autoexploración visceral realizada en 1993 por el artista Stelarc en su performance "Stomach sculpture".⁶

El crítico de arquitectura Luis Fernández-Galiano ha reflexionado sobre la representación morbosa del cuerpo en la sociedad: "Al final, si el cuerpo ocupa el centro del escenario es porque sentimos por nosotros mismos y nuestros semejantes una curiosidad tan inagotable que no se detiene en el umbral del rostro o el desnudo, extendiéndose mórbidamente hasta el cadáver anatómico o ampliándose codiciosamente hasta la dimensión de la muchedumbre. Del teatro artístico o científico de los cuerpos seccionados y plastificados por el anatomista Gunther von Hagen a las *flash mobs* desvestidas y arduamente ordenadas por el fotógrafo Spencer Tunick, la condición orgánica y el gregarismo animal de los humanos se subrayan con una mezcla de morbo circense y escalofrío anónimo. (...)"⁷

El espacio conciente del cuerpo se conformó mediante procesos colaborativos entre los desarrollos de la arquitectura y la salud, tanto en sus aspectos fisiológicos como psicológicos, que una vez conjugados conformaron la psicofisiología, conocimiento que permitió consolidar la estética del siglo XIX, y orientó la concepción del espacio moderno del siglo XX.

La arquitectura moderna se comprometió con el espacio orgánico, concepción cuyo genealogía se ha remontado a Frank Lloyd Wright y que, desde mediados del siglo XX, tuvo su más fuerte defensor a Bruno Zevi. El arquitecto italiano Enrico Tedeschi (1910-1978), colaborador de Zevi, fue un importante promotor de ese pensamiento, y señaló:

"(...) Un hospital, además de responder a todas las necesidades funcionales específicas, como la de presentar una zonificación cuidadosa a los fines de la diferenciación y coordinación, deberá atender a todos aquellos requisitos que pueden influir sobre la psicología del enfermo para una más pronta recuperación, y que afectan desde la disposición general de la hospitalización –número de enfermos por habitación, posibilidad de atención por parte de los familiares, dimensión de la unidad de hospitalización- hasta los colores de las paredes, las vistas hacia el exterior, la posición de los artefactos de iluminación y los ruidos producidos por las instalaciones.(...)"⁸

⁶ Ver: VV.AA., *Technomorphica*, edited by Joke Brouwer and Carla Hoekendijk, Rotterdam: V2_Institute for the Unstable Media, 1997. Stelarc, "Extended-body: interview with Stelarc", entrevistado por Paolo Atzori y Kirk Woolford, Academia of Media Arts, Cologne: Ctheory [journal online], 9/6/1995. Disponible en: <www.ctheory.net/articles.aspx?id=71>.

⁷ Fernández-Galiano, Luis, "El rebaño desnudo. Dolor y domesticación humana", *Casa, cuerpo, crisis, AV monografías*, n° 104, Madrid: Arquitectura Viva, 11-12 2003, p. 72.

⁸ Tedeschi, Enrico, "La sociedad. El uso psicológico", *Teoría de la arquitectura*, edición original: 1962, Buenos Aires: Nueva Visión, 3ª edición, 1982, p.72.

Finalmente, si exploramos el antecedente ilustrado de la investigación moderna sobre el cuerpo humano, llegamos a la mesa de disección del fisiólogo Xavier Bichat (1771-1802) en París, o del cirujano Pere Virgili en Cadiz y Barcelona. Pero una mirada más detenida nos remonta hacia un estrato profundo en el Renacimiento italiano, momento de convergencia de ciencia y magia, con una característica dualidad platónico-aristotélica.

Además, la mirada profunda indaga en publicaciones que siendo improntas de su tiempo se proyectan en el futuro, definiendo la conciencia del cuerpo en el espacio de la vida humana. En un espectro amplio, podríamos destacar a Arthur Schopenhauer (1788-1860), quien, en 1818, publicó *El mundo como voluntad y representación*,⁹ un escrito filosófico fuertemente influenciado por las investigaciones de Bichat, quien en 1800, con su libro *Investigaciones fisiológicas sobre la vida y la muerte*,¹⁰ definió y consolidó el espacio moderno del cuerpo. Pero entre las muchas obras que se podrían mencionar como contribución al saber del espacio del cuerpo, una precede a todas, el tratado *De humani corporis fabrica*¹¹ publicado por Andrés Vesalio (1514-1564) en 1543.

Umbrales de conciencia

Al investigar el siglo XX, o incluso, su conformación histórica en el siglo XIX, se han revelado procesos de transformación en el espacio del cuerpo. Investigaciones científicas de actuación gradual, y accidentes sociales de impacto súbito, han transfigurado lo corpóreo. Ambos acontecimientos se revelan a través de procesos, incluso desde el accidente. Estos procesos históricos de metamorfosis, o de saltos históricos, pasan de un extenso y complejo ámbito de inconsciencia a otro de conciencia plena, de sabiduría y revelación asombrosa sobre nuestra propia corporeidad. A este transcurrir histórico de revelación lo podemos denominar “umbral de conciencia”. Los umbrales están constituidos de acontecimientos, y un acontecimiento involucra lugar y acciones.

El conocido historiador inglés Peter Collins (1920-1981) acusó una nueva mirada en la comprensión y sentido de la historia,¹² que fue evidenciada y analizada por el historiador

⁹ Schopenhauer, Arturo, *El mundo como voluntad y representación*, introducción de E. Friedrich Sauer, primera edición en alemán: 1818, México: Editorial Porrúa, sexta edición, 2000.

¹⁰ Bichat, Xavier, *Investigaciones fisiológicas sobre la vida y la muerte*, en Bichat, Xavier, *Bichat*, op. cit., pp.89-255. Primera edición del texto en francés: *Recherches physiologiques sur la vie et la mort*, París, 1799-1800 (año VIII).

¹¹ Vesalius, Andrea, *The epitome of Andrea Vesalius*, translated from the latin with preface and introduction by L. R. Lind, with anatomical notes by C. W. Asling, foreword by Logan Clendening, Cambridge: MIT Press, 1969. Primera edición de 1543, Basilea: Oporinus.

¹² Collins, Peter, *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)*, primera edición en inglés: 1965, Barcelona: GG, 5ª ed., 1998, p.24.

griego Panayotis Tournikiotis en su tesis *La historiografía de la arquitectura moderna*.¹³ Cuando Collins se refiere a la “influencia de la historiografía”, remarca el momento situado a mediados del siglo XVIII como un tiempo de “acontecimientos” relevantes para la teoría de la arquitectura, más allá de la conocida evolución tecnológica de la Revolución Industrial.

Entre esos hechos se sitúa: la fundación de la *École des Ponts et Chaussées*, en 1747, por Jean-Rodolphe Perronet (1708-1794); el inicio de la construcción de Strawberry Hill, el primer edificio del historicismo gótico, en 1750, por Horace Walpole (1717-1797); la introducción de la palabra “estética” por el filósofo Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), también en 1750; el intento de catalogación de las ruinas griegas, en 1751, por James Stuart (1713-1788) con Nicholas Revett (1720-1804) y Jacques-Germain Soufflot (1713-1780); la primera historia moderna de la arquitectura, en 1751, por Jacques-François Blondel (1705-1774); y el primer libro que reflexiona sobre la arquitectura como producción racional, en 1754, escrito por el abate Marc-Antoine Laugier (1713-1769); entre otras acciones.¹⁴

Esos eventos definieron la orientación de los cambios de los ideales de la arquitectura, en un sentido más filosófico, y definieron como “un nuevo modo de conocer, que puede llamarse conocimiento histórico”,¹⁵ pero que en la versión original del escrito en inglés de Collins se expone como “awareness of history”, o sea, conciencia de la historia, o, como muy bien lo destacó Tournikiotis, una nueva “conciencia histórica”.¹⁶ Explica Collins:

“(…) Porque es erróneo creer que el estudio de la historia es una actividad humana, natural, inherente, e inevitable, o que ha sido considerada en todas las épocas como una forma particular de pensamiento. Los griegos no se interesaban por la historia, porque concernía a lo transitorio y cambiante, con hechos localizables en el espacio y tiempo, por lo cual los escolares de la Antigüedad estudiaban lo que era permanente e inmutable, como el saber matemático. Aristóteles, por ejemplo, consideraba que la poesía era más científica que la historia, pues la historia no era para él más que una mera colección de hechos empíricos, mientras que la poesía extraía de estos hechos un juicio universal.(…)”¹⁷

¹³ Tournikiotis, Panayotis, *La historiografía de la arquitectura moderna*, primera edición en MIT Press: 1999, Madrid: Maira / Celeste, 2001.

¹⁴ Collins, op. cit., p.23.

¹⁵ Ibid., p.24.

¹⁶ Tournikiotis, op. cit., p.173.

¹⁷ Collins, op. cit., p.24.

El término "conciencia" proviene del latín *conscientia* que significa "con conocimiento". De este modo, la formación de un juicio sobre esos hechos empíricos da paso al conocimiento, y con ello, a la conciencia. En el caso de las relaciones entre medicina y arquitectura, uno de los objetivos es identificar y demarcar esos estados de conciencia y los ámbitos de inconsciencia que lo preceden, abarcando una serie de acontecimientos que orientaron la percepción y voluntad del arte y la arquitectura a partir del cuerpo.

La formación de un umbral reúne paulatinamente a estos acontecimientos entorno a diversos centros de interés sobre el conocimiento del cuerpo humano. Esta gradualidad, o simultaneidad de eventos, que se van superponiendo, acumulándose bajo una cierta inconsciencia, son los que culminarán, emergiendo a través de una abertura de lucidez, el espacio de la conciencia del cuerpo.

En una conferencia acerca de Paracelso, dictada en 1929 por Carl Gustav Jung (1875-1961), se refirió a las transformaciones del pensamiento que vivió el mago renacentista:

"A los treinta y ocho años se produce en sus escritos un cambio característico: junto con los temas médicos, hacen su aparición los filosóficos. 'Filosófico' no es, en todo caso, una denominación del todo correcta para su manifestación intelectual. Habría que calificarla más bien de 'gnóstica'. Superada, pues, la mitad de la vida, se produce ese curioso cambio espiritual que bien podría calificarse de giro en la orientación espiritual de la vida. En pocas personas este cambio sutil aparece como giro en la superficie. En la mayoría sucede, como todas las principales cosas de la vida, por debajo del umbral de conciencia.(...)"¹⁸

Estos múltiples procesos previos van definiendo los umbrales, los que son demarcados por un entramado de acontecimientos de representación indefinida, que reúne y vincula diversos puntos, no sólo en una orientación cronológica, sino también entre sucesos simultáneos, indiferenciados dentro de la trama de acontecimientos, pero singulares dentro de un movimiento en cuatro dimensiones. Esa composición histórica podría diagramáticamente ser equiparada a las constelaciones que al ser observadas desde un solo punto de vista, son identificadas morfológicamente con esa composición, pero su real aspecto es una figura tridimensional compleja que se tensiona en muchas otras relaciones y componen un espacio de límites imprecisos.¹⁹

¹⁸ Jung, Carl Gustav, "Paracelso (1929)", en: Paracelso, *Textos esenciales*, Madrid: Siruela, 2001, p.268.

¹⁹ Habría que agregar que todos estos múltiples cuerpos que configuran el volumen de la constelación, están en movimiento perpetuo, desplazándose por el Universo, con una morfología y escala temporal que para nuestro cuerpo obsoleto resulta imperceptible sin la tecnología adecuada.

Deleuze y Guattari, con una forma discursiva múltiple y simultánea muy apropiada a su concepción filosófica, definieron lo que han nombrado como *plano de consistencia*, o de *inmanencia*, lo que para ellos no es un concepto en sí, sino una estructura abierta que incluye a los otros conceptos. El plano define la respiración que envuelve esta conjunción de conceptos relacionados, como una constelación, un archipiélago, o un esqueleto, conceptos que definen puntos, que son acontecimientos, estableciendo relaciones que definen una realidad propia de ese plano, que en realidad no lo es, sino que define un volumen de sucesos y fenómenos, que preludian los umbrales de conciencia.²⁰

“(…) El plan de consistencia conserva los suficientes estratos para extraer de ellos las variables que se manifiestan en él como sus propias funciones. El plan de consistencia, o planómeno, no es en modo alguno un conjunto indiferenciado de materias no formadas cualesquiera. Es cierto que, en el plan de consistencia, ya no hay formas ni substancias, ya no hay contenido ni expresión, ya no hay desterritorializaciones relativas y respectivas. Pero, bajo las formas y sustancias de estratos, el plan de consistencia (o la máquina abstracta) *construye continuums de intensidad*: crea una continuidad para intensidades que extrae de formas y sustancias distintas. Bajo los contenidos y las expresiones, el plan de consistencia (o la máquina abstracta) *efectúa conjunciones de flujos de desterritorialización*, que transforman los índices respectivos en valores absolutos. (...)”²¹

Diversos autores han conceptualizado acerca de estos procesos cognitivos del hombre, cada uno con su propia singularidad, por ejemplo, el crítico Sanford Kwinter, al analizar el pensamiento teórico de Rem Koolhaas acerca de los conceptos que caracterizan a la contemporaneidad, también los denomina *umbrales*, pero además lo define acertadamente como *emergencias*:

“(…) Del mismo modo, la técnica de Koolhaas consiste en cabalgar sobre esos umbrales. Al fin y al cabo, “umbral” es sólo otro nombre más para ese lugar privilegiado repleto de acontecimientos al borde de la envolvente. (...)”²²

Otro filósofo que definió una concepción determinante fue Michel Foucault (1926-1984), para quien la escena de estos sucesos de los umbrales son los *campos epistemológicos*

²⁰ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, “El plano de inmanencia”, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona: Anagrama, 5ª ed., 1999, p.40.

²¹ Deleuze; Guattari, “La geología de la moral. (¿Por quién se toma la tierra?)”, *Mil mesetas*, op. cit., pp.74-75.

²² “(…) Para Yeager, como para Koolhaas, la historia, incluso la historia material, trata siempre sobre umbrales. Esto ocurre porque con la materia libre, la energía y la información se convierten en flujos perfectamente coextensivos, la conversión de uno a otro es simultánea, y los acontecimientos se “computan” al instante. La materia, como la historia, es un agregado, parcialmente fluido y parcialmente sólido, un cristal líquido o “coloidal” que cambia su patrón rítmicamente en relación al flujo de entradas y salidas que lo atraviesan. Los cambios se distribuyen en etapas con gatillos que se disparan cuando las variables se extienden más allá de su “equilibrio” local o de sus envolventes. (...)”, Kwinter, Sanford, “Volar con la bala o, ¿cuándo empezó el futuro? “, en: Koolhaas, Rem, *Conversaciones con estudiantes*, editor: Sanford Kwinter, Barcelona: Gustavo Gili, 2002, pp. 80-81.

o *episteme*,²³ una estructura subyacente e inconciente.²⁴ Pero habría que establecer una diferencia entre lo que denomina Foucault como *episteme* y los umbrales de conciencia. Mientras la *episteme* engloba el espacio arqueológico de desarrollo y de formación de las distintas ciencias y sus especialidades, el umbral establece el espacio del saber del cuerpo. Asimismo, se podría decir que el primero identifica el espacio del saber, y el segundo determina cómo este espacio del saber construye una nueva conciencia sobre el cuerpo y su espacio.²⁵

Igualmente Foucault explica el sentido de su libro *Las palabras y las cosas* desde su investigación arqueológica sobre la *episteme* de la cultura occidental:

“(…) Es más bien un estudio que se esfuerza por reencontrar aquello a partir de lo cual han sido posibles conocimientos y teorías; según cuál espacio de orden se ha constituido el saber; sobre el fondo de qué *a priori* histórico y en qué elemento de positividad han podido aparecer las ideas, constituirse las ciencias, reflexionarse las experiencias en las filosofías, formarse las racionalidades para anularse y desvanecerse quizá pronto. No se tratará de conocimientos descritos en su progreso hacia una objetividad en la que, al fin, puede reconocerse nuestra ciencia actual; lo que se intentará sacar a luz es el campo epistemológico, la *episteme* en la que los conocimientos, considerados fuera de cualquier criterio que se refiera a su valor racional o a sus formas objetivas, hundan su positividad y manifiestan así una historia que no es la de su perfección creciente, sino la de su condición de posibilidad; (…)”²⁶

La trayectoria de la conciencia del hombre acerca de su cuerpo se ha desarrollado bajo una acumulación de etapas, acumulación de conciencias, superposición de estratos, simultaneidad de cuerpos. A esta lucidez momentánea acerca de una nueva condición, incorporada por el cuerpo, se identificará como umbral de conciencia. Una investigación con actitud antropológica acerca de la complejidad contemporánea del cuerpo, enmarca la búsqueda de los orígenes de las bases de la modernidad, lo que también se puede entender como una revisión retrospectiva que investiga las manifestaciones más profundas que determinan la complejidad de una serie de conciencias del espacio del cuerpo. Estos conocimientos que integran nuestra historia reciente podrían abarcar desde la espacialidad clínica de la arquitectura moderna hasta las teorías estético

²³ La Real Academia Española define *episteme* como: 1. f. En la filosofía platónica, el saber construido metodológicamente en oposición a las opiniones individuales. 2. f. Conocimiento exacto. 3. f. Conjunto de conocimientos que condicionan las formas de entender e interpretar el mundo en determinadas épocas.

²⁴ Ferrater Mora, José, “Episteme”, *Diccionario de Filosofía*, Barcelona: Ariel, 1994, p. 1039.

²⁵ Este escrito no pretende ahondar en el sistema arqueológico de Foucault, si bien se identifica con él. El filósofo Miquel Morey ha desarrollado extensamente esa labor en textos como *El hombre como argumento*, Barcelona: Anthropos, 1987.

²⁶ Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, traducción: Elsa Frost, primera edición en francés: 1966, México: Siglo Veintiuno Editores, 31ª edición en español, 2004, p. 7.

psicológicas del *empfindung*, ambas herederas de la tradición positivista de la Ilustración y el romanticismo decimonónico, inclusive el cuestionamiento anatómico y arquitectónico del Renacimiento.

Estos umbrales se han constituido gracias a una simultaneidad de situaciones determinantes, provenientes de variados orígenes, o sea, desde distintas disciplinas que, mediante procesos evolutivos, no en el sentido darwiniano del término, sino en términos de alineaciones transversales de fenómenos, han producido transformaciones o metamorfosis en la auto percepción del cuerpo humano, como espacio que proyecta su voluntad espacial.

Utilizar el término umbral es a propósito de la connotación espacial que posee. La idea de traspaso y con ello de abertura, con un espesor de límites imprecisos, evidenciando una relación entre espacios,²⁷ el espesor de un umbral o de una abertura por la cual transita el cuerpo inconciente. Pero al haberlo atravesado concientemente como reacción frente al mundo, le permite determinar a su propia voluntad su espacio, como representación. Estos es el resultado de una serie de acciones y reflexiones humanas, en las cuales el cuerpo se constituye a partir de los descubrimientos científicos utilizados y difundidos por las manifestaciones del arte y, en consecuencia, por la arquitectura, sin duda, la más científica de todas las artes.

La constitución de estos espacios históricos son de figura poco clara, indefinida, procesos de bordes difusos, pero donde se pueden identificar acciones que definen esta trama tridimensional o que constituyen esta indefinición. Tal vez el interés de estos procesos de constitución de acciones en el espesor del umbral, es su figura no cerrada, sino abierta, como el concepto de rizoma elaborado por Deleuze y Guattari, el "estar siempre en el medio, entre las cosas, inter-ser, *intermezzo*".²⁸ En un proceso ciertamente infinito de muchas ramificaciones se van posicionando en el espacio y en el tiempo, personajes, y con ellos, acciones que configuran constelaciones. Identificar estas acciones constituye el umbral, una carta de navegación por donde deambula el cuerpo hasta hallar su rumbo y orientarse en el espacio.

²⁷ De otra forma podría ser también la interpenetración espacial revelada por Sigfried Giedion en *Space, time and architecture: the growth of a new tradition* cuya primera edición data de 1941 publicado en Cambridge por The Harvard University Press.

²⁸ Deleuze; Guattari, "Introducción: Rizoma", *Mil mesetas*, op. cit., p.29.

Umbrales del cuerpo

¿Pero la concepción contemporánea del espacio del cuerpo dónde emerge?

En el devenir contemporáneo el cuerpo podría aparentar ser único y perenne, pero ha sido el resultado del cruce por distintos umbrales. Por lo tanto, cada uno de estos encuentros ha sido fundamental y ha aportado una nueva conciencia. Mediante una inversión cronológica desde el presente podemos regresar por los acontecimientos que plantearon relaciones entre cuerpo y arquitectura, y en ese proceso identificar momentos históricos significativos de conciencia del espacio del cuerpo.

En ese orden, actualmente se extiende un umbral de conciencia, que entre varios factores, se caracteriza por su conectividad y movilidad, y también por una continua insatisfacción debido al obsolescencia y fragilidad del cuerpo. Este umbral se ha venido perfilando en torno a la posguerra del siglo XX, con acontecimientos como la Guerra Fría y la carrera espacial; la aparición de lo gigantesco, anunciado por Martin Heidegger;²⁹ el peligro de la aceleración, predicado por Paul Virilio;³⁰ y el obsolescencia del cuerpo, escenificado por Stelarc, promulgando el post humanismo y extendiendo el cuerpo al mundo en la transición del siglo XX al XXI.³¹

Este período, que culmina a comienzos del siglo XXI con una época marcada por el contagio, la contaminación, el terrorismo y la globalización, ha sido un proceso detonado a través del intenso avance tecnológico en su sentido más amplio, desde la electrónica a la genética, potenciado por la ambición de poder y la democratización de los medios digitales, desarrollando nuevas tecnologías de información, y produciendo la transformación de las velocidades físicas y electrónicas.

El poeta chileno Raúl Zurita en su libro *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*, reflexionó: "(...) La realidad corporal, en su constante inestabilidad y transformación, permanentemente socavada desde su interior por la muerte, objeto de deseo y simultáneamente de abominación, ha constituido, desde que ese nudo de lo humano se constituyó en conciencia y decidió ver, el punto ante el cual se van a estrellar las

²⁹ Heidegger, Martin, "La época de la imagen del mundo" (1938), *Caminos del bosque*, Madrid: Alianza, 1996.

³⁰ Virilio, Paul, *Estética de la desaparición*, Barcelona: Anagrama, 2ª edición, 1998.

³¹ Stelarc; Zebington, Gary, et al., *Metabody: from cyborg to symborg* (CD-ROM), concept/design/graphics/programming: Gary Zebington, produced in association with The Australian Film Commission, 1999.

preguntas más exorbitantes, las angustias más extremas y las más exaltadas glorificaciones. (...)³²

Las singularidades de este nuevo umbral se manifiestan en una arquitectura compleja y extremadamente diversa, heredera de la conciencia humanista de la modernidad pero mediada por el ordenador, logrando resoluciones con una nueva complejidad sostenida en paisajes de información, con usuarios cuyas miradas son inmunes a la crueldad sobre el cuerpo del otro, en palabras de Sontag: “ante el dolor de los demás”.³³ Dando por resultado una conciencia actual indolente con su propio cuerpo, y como plantearon Deleuze y Guattari en “¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?”, ansioso por eliminarlo, por vaciarlo.

Lo precede un período más drástico: el de la destrucción del cuerpo, hasta entonces inmutable, ocurrido a propósito de las dos guerras mundiales, y manifiesto en la pintura de la “Nueva Objetividad” por artistas reveladores como los alemanes Otto Dix (1891-1969) y Georg Grosz (1893-1959), así como en la desesperada necesidad de arraigo arquitectónico subyacente en *El modulator* de Le Corbusier (1887-1965), entorno histórico que forjó y potenció la utilización del cuerpo y de la acción corpórea como obra de arte y arquitectura. Habría que agregar la transformación del racionalismo hacia una versión más humanizada, denominada arquitectura orgánica, reivindicada por el historiador Bruno Zevi (1918-2000), y puesta de manifiesto y difundida, principalmente, en las obras y teorías del finlandés Alvar Aalto (1898-1976) con su humanismo,³⁴ y en las del austriaco-californiano Richard Neutra (1892-1970) con su realismo biológico.³⁵

Su antecedente fue un momento de relaciones en el siglo XIX, el cual condensó el pensamiento psicofisiológico de investigadores como el filósofo Theodor Lipps (1851-1914) y con ello la corporalmente sensitiva teoría de la empatía (*Einfühlung*), simultáneo a la investigación crono-fotográfica, provocada e impulsada por investigadores como Etienne-Jules Marey (1830-1904), hasta la filosofía del movimiento y la duración de Henri Bergson (1859-1941), precisando los límites de este umbral en el cambio de siglo, definiendo el contexto intelectual de las vanguardias y culminando en la acción biomecánica del teatro de Vsévolod Meyerhold (1874-1940) hasta la representación maquínica de Oskar Schlemmer (1888-1943). También algunos textos son claves y enlazan el pensamiento ilustrado con el de la empatía como el libro *El mundo como*

³² Zurita, Raúl, “La cruz y la nada. Apuntes sobre el pintor Francis Bacon”, *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*, Santiago de Chile: Andrés Bello, 2000, p.61.

³³ Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Madrid: Alfaguara, 2003.

³⁴ Aalto, Alvar, *La humanización de la arquitectura*, Barcelona: Tusquets, 1977.

³⁵ Neutra, Richard, *Realismo biológico. Un nuevo renacimiento humanístico en arquitectura*, edición original: 1956, Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.

voluntad y representación de Arthur Schopenhauer, una obra temprana, 1818-1819, con un pensamiento vanguardista para ese principio de siglo.

Pero finalmente, la conciencia moderna y contemporánea del cuerpo y su espacio se debe parcialmente a un proceso desarrollado desde el siglo XV en las relaciones entre la medicina y las artes, incluida la arquitectura. De esa forma la hipótesis plantea que los antecedentes de la conciencia contemporánea de espacio del cuerpo se desarrolla entorno a los teatros anatómicos como espacios del saber del cuerpo humano.

En los dos contextos iniciales se definieron los tres casos de estudio, ya que fundan las bases de estas colaboraciones entre cuerpo y arquitectura. El primero se desarrolla entorno al siglo XVI, teniendo como centro a Padua, y el segundo, en el entorno del siglo XVIII, entre los procesos ilustrados españoles y franceses, manifiestos en Barcelona y París. De esa forma, mediante estos contextos significativos se puede revelar el desarrollo sobre la conciencia de espacio del cuerpo y su correspondencia con el pensamiento y manifestaciones arquitectónicas de su tiempo.

De esa forma en el umbral renacentista aparece un primer contexto para el cuerpo. Es indudable que el Renacimiento fue un periodo que por su relevancia en la transformación de la concepción de espacio del universo ha sido estudiado desde distintas perspectivas por historiadores de la ciencia, como lo hizo desde la cosmología el ruso Alexandre Koyré (1892-1964) en algunas de sus obras, como *Estudios Galileanos*, publicado en 1939, o en *Del mundo cerrado al mundo infinito*, en 1957, donde hace una significativa síntesis:

“Esta revolución o, como ha sido denominada, esta ‘crisis de la conciencia europea’, ha sido descrita y explicada de muchas maneras diferentes. Así, mientras que en general se admite que el desarrollo de la nueva cosmología, que sustituyó a la geo- o aún antropocéntrico mundo de la astronomía griega y medieval por el heliocéntrico, y, más tarde, por el universo sin centro de la astronomía moderna, jugó un papel primordial en su proceso, algunos historiadores, interesados principalmente en las implicaciones sociales de los cambios espirituales, han insistido en la supuesta conversión de la mente humana de *theoria* a la *praxis*, de la *scientia* contemplativa a la *scientia* activa et operativa, que transformó el hombre de un espectador a un propietario y maestro de la naturaleza; algunos otros han hecho hincapié en la sustitución del modelo teleológico y orgánico, lo que lleva, en última instancia, a la ‘mecanización de la visión del mundo’ tan prominente en los tiempos modernos, especialmente en el siglo XVIII; aún otros han simplemente descrito la desesperación y confusión traída por la ‘nueva filosofía’ en un

mundo del que había desaparecido toda coherencia y en la que el cielo ya no anunció la gloria de Dios.”³⁶

Para la conciencia del cuerpo, el proceso renacentista fue de vital importancia, manifestándose incontenible, a pesar de las voluntades de ocultamiento. Fue el umbral de su aparición, de su representación desde su superficie, con un interior oculto, un cuerpo que necesitaba ser revelado, en su espacialidad corpórea y en su duración. De esa forma, Padua es el ámbito del primer umbral de conciencia, constituido con esfuerzo, y aun así resguardado.

Laín Entralgo y López Piñero coinciden con el interés sobre el cuerpo iniciado a comienzos del XIV, y bastante avanzado en la segunda mitad del siglo XV hasta una primera culminación en torno al XVI, y recalcan que en ese periodo "la disección anatómica persigue la *comprobación*, no la *investigación*", desarrollando demostraciones que revisaban críticamente la enseñanza clásica y medieval. Por otro lado reconoce que a fines del siglo XV "se despierta en los disectores un realtivo afán de originalidad". Destacan asimismo cuatro características del periodo que definieron la ciencia moderna del cuerpo humano: la hegemonía de la visión, la dignidad del hombre, el cuerpo como canon de las formas artísticas y el espíritu de emulación de los héroes de la anatomía de la Antigüedad.³⁷

"De varios modos fue promovida la pesquisa anatómica por el espíritu del Renacimiento. Expresábase en ella, muy en primer término, aquel genérico afán renacentista por dominar intelectualmente la realidad natural, descubriendo en su seno todo lo desconocido y oculto. Frente a la primacía del oído –tradición, fe en lo que se habla y se oye– se levanta y adquieren predominio la mirada y el ojo: el hombre quiere visión propia y clara, evidencia y empieza a no creer sino en los que ve. Tanto más incitante era el empeño, en el caso de la anatomía, cuanto que el ver y el saber por ella ofrecidos penetraban resueltamente en el arcano de la naturaleza humana y hacían evidente, en su fundamento corpóreo mismo, la constitutiva dignidad del hombre entre todos los seres visibles del mundo creado. 'Alabamos en el cuerpo humano la proporción de sus miembros', escribe en su *Theologia platonica*, adelantándose a los anatomistas, el preclaro Marsilio Ficino."³⁸

³⁶ Koyré, Alexandre, *From the closed world to the infinite universe*, Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1957, republished by Forgotten Books, 2008, p.1 [Citado 2010-06-09]. Disponible en: <<http://books.google.com/books?id=gNVB0QnZlXgC&lpg=PR3&dq=koyre&hl=es&pg=PP1#v=onepage&q=koyre&f=false>>.

³⁷ Laín Entralgo, Pedro; López Piñero, José María, *Panorama histórico de la ciencia moderna*, Madrid: Guadarrama, 1963, p.124.

³⁸ Ibid.

De esa forma, la formación de la conciencia moderna, el cuerpo hace su primera aparición en la escena anatómica del Renacimiento, siendo el primer umbral mediante el cual se relacionaron la pintura y los tratados anatómicos, así como la arquitectura representativa de la mirada del cuerpo y la crueldad de la disección. Y en ese contexto, una publicación fue fundamental para la constitución de este umbral: *De humani corporis fabrica*, de Andrés Vesalio, de 1543, y el espacio arquitectónico del anfiteatro anatómico de la Universidad de Padua, atribuida a Girolamo Frabrizi d'Acquapendente (c.1533-1619) y Paolo Sarpi (1552-1623), erigido en 1594.

Sobre la transformación que se produjo en el Renacimiento, Foucault observó: “Los últimos años del siglo XVIII quedan rotos por una discontinuidad simétrica de la que había irrumpido, al principio del XVII, en el pensamiento del Renacimiento; entonces las grandes figuras circulares en las que se encerraba la similitud fueron dislocadas y abiertas para que pudiera desplegarse el cuadro de las identidades; ahora este cuadro va a deshacer, a su vez, y el saber se alojará en un nuevo espacio. Discontinuidad tan enigmática en su principio, en su desciframiento primitivo, como la que separa los círculos de Paracelsus del orden cartesiano. ¿De dónde proviene bruscamente esta movilidad imprevista de las disposiciones epistemológicas, la derivación de las positivities unas con relación a las otras y, más profundamente aun, la alteración de su modo de ser? (...)”³⁹

Además la arquitecta Marta Llorente Díaz en *El saber de la arquitectura y de las artes* se refiere al carácter articulador del Renacimiento:

“(…) Lo que definitivamente cambia el rumbo del pensamiento occidental no es la forma de saber y de hacer, cuyos sistemas se extienden en progreso desde el pasado medieval, sino la conciencia del tiempo y la capacidad de elaborar un proyecto que cambie la dirección del tiempo. Esta conciencia fue vivida como tensión, como crisis. Y produjo el efecto del cambio, impulso y movimiento. La tensa dinámica del interludio del Renacimiento es la fuerza que dota de intensidad a las imágenes de la vida y de las artes que repoblaron Europa desde la crisis del siglo XIV en adelante.”⁴⁰

Luego, un segundo umbral correspondería a la segunda mitad del siglo XVIII, cuando la emergencia del positivismo, por un lado, y la crisis sanitaria hacen eco en el desarrollo médico y, a través de él, la arquitectura fue criticada desde la ciencia. Si bien son varios

³⁹ Foucault, “Los límites de la representación. La edad de la historia.”, op. cit., p.213.

⁴⁰ Llorente Díaz, Marta, “III Interludio: Renacimiento”, *El saber de la arquitectura y de las artes*, Barcelona: Ediciones UPC, 2000, p.148.

los acontecimientos que envuelven estos procesos, habría que destacar la necesaria sanidad militar y la exigida reforma hospitalaria cuyo epicentro fue la discusión del Hôtel Dieu en París. Situaciones ocurridas en torno a espacios de formación como el Real Colegio de Cirugía de Barcelona, producto de la colaboración entre el cirujano Pedro Virgili y el arquitecto Ventura Rodríguez, levantado entre 1760 y 1764, y el teatro anatómico de la *École de Médecine* de París, del arquitecto Jacques Gondoin, construido entre 1769 y 1776.

Respecto de los acontecimientos ilustrados, Foucault indicó: "(...) Dispersión en la cronología también: ciertamente el conjunto de fenómenos se sitúa entre fechas fácilmente asignables (los puntos extremos son los años 1775 y 1825); pero se puede reconocer, en cada uno de los dominios estudiados, dos fases sucesivas que se articulan una sobre otra casi en torno a los años 1795-1800. (...)"⁴¹

La arquitectura y la medicina reunidas constituyen los primeros umbrales de conciencia. Las acciones se desarrollan sobre los espacios del saber del cuerpo y de su espacio. Son los lugares de la disección, de las aberturas del cuerpo, de la espacialización del cuerpo en el conocimiento del espacio del cuerpo. La concepción moderna del cuerpo, como espacio que determina la configuración de la arquitectura, surge a partir de la investigación sobre su configuración como una máquina curativa para la fragilidad del cuerpo enfermo.

Como afirmó el historiador de la medicina Roy Porter (1946-2002): "El viaje hacia lo más profundo de la naturaleza humana iniciado por la disección es lo que ha hecho que la medicina occidental sea única. Ha mantenido la fecunda convicción de que la clave de la salud y la enfermedad reside en una investigación constante del cuerpo humano, aun cuando haya fomentado también una tendencia hacia un reduccionismo miope, a pasar por alto el conjunto por concentrarse en las partes."⁴²

Dos estados del cuerpo fueron los articuladores de la configuración del espacio del saber: el primero, fue el cadáver que fue investigado para construir el saber de su anatomía; el segundo, fue el enfermo, el cuerpo afectado revelado en su fragilidad, también escenario de la investigación; ambos constituyeron el saber del cuerpo y de su espacialidad arquitectónica.

⁴¹ Foucault, op. cit., p. 217

⁴² Porter, Roy, "El cuerpo", *Breve historia de la medicina. De la antigüedad hasta nuestros días*, Madrid: Taurus, 2003, p.99.

El teatro anatómico como espacio del conocimiento

El objetivo principal planteado fue estudiar las relaciones del conocimiento sobre el cuerpo humano con la concepción de la arquitectura. Así medicina y arquitectura se orientaron hacia el ser humano y fueron articulados por la conciencia del cuerpo. Los acontecimientos investigados se desarrollaron entorno a una arquitectura que es síntesis de estas colaboraciones: el espacio de la disección de los teatros anatómicos. Estas comunicaciones, que se producen en momentos de conciencia mutua entre las artes y la medicina, son capaces de iluminar en parte nuestra contemporánea conciencia del espacio, así como su arquitectura. Para tal entenderemos que el espacio arquitectónico es una proyección del cuerpo en el mundo, el espacio de un cuerpo que aspira verse, como *mímesis*, en su mundo construido. Esa conciencia sobre la producción artística hecha desde la realidad del cosmos o del microcosmos, proviene, según la escritora Susan Sontag (1933-2004), desde el pensamiento clásico.

“(…) La primera *teoría* del arte, la de los filósofos griegos, proponía que el arte era *mímesis*, imitación de la realidad.”⁴³

Esa extensión del ser humano en el mundo ha sido determinada por el conocimiento adquirido sobre el cuerpo, respecto de sus capacidades y deseos. Ese saber sobre el cuerpo ocurrió en momentos de conciencias históricas y comprenden procesos de intercambio de informaciones, conformando auto percepciones sostenidas entre arte y ciencia, definiendo diversos umbrales de conciencia del cuerpo.

“La representación del mundo y del cuerpo quedan vinculadas una a la otra de una forma misteriosa; por lo tanto, arquitectura es también, como representación del mundo, una representación corpórea. Sin embargo, las características de su rasgo antropomórfico no sólo se diferencia en distintos paisajes culturales, ellos también cambian durante el tiempo.(…)”⁴⁴

La medicina ha requerido de sus propias edificaciones enfocadas hacia el cuerpo humano, así, por medio de estas nuevas concepciones sobre el espacio del hombre, influyó en el desarrollo moderno de la arquitectura, que acogió tanto los aspectos fisiológicos como psicológicos del cuerpo. Si bien la faceta primordial y más conocida de esas colaboraciones entre medicina y arquitectura se observa en el avance de los hospitales hacia las máquinas de curación, también han existido otros espacios históricos

⁴³ Sontag, Susan, “Contra la interpretación”, *Contra la interpretación*, Madrid: Alfaguara, 2ª edición, 1996, p.25.

⁴⁴ Meisenheimer, Wolfgang, “Body scheme and conception of the world”, *Daidalos: Architektur, Kunst, Kultur*, n° 45, Body and Building, 15 September 1992, Berlin: Bertelsmann Fachzeitschriften GmbH, p.49.

como los “lazaretos”, vinculados al aislamiento del cuerpo para el control de enfermedades contagiosas.

Pero donde se moldeó esta revolución de una arquitectura para el cuerpo, fue en los espacios de investigación y formación de la conciencia anatómica, en lugares como los gabinetes y museos anatómicos, que finalmente gravitaban en torno al espacio más relevante y dramático, el ámbito central de investigación sobre la anatomía, es decir, el espacio de la disección y de la autopsia, de los cuerpos vivos expectantes del reconocimiento en el cadáver, en la arquitectura de los teatros anatómicos.

Theatrum anatomicum, amphitheatrum, amphithéâtre d'anatomie, operating theatre, anatomical theatre, anatomisches theater, Casa de Anatomía, Real Colegio de Cirugía, o simplemente teatro o anfiteatro anatómico han sido las diversas denominaciones que ha recibido el espacio del espectáculo de la disección en sus distintas locaciones e idiomas. La diversidad de títulos refleja la extensa trama que se tejió entorno al conocimiento del cuerpo, a los diversos centros del saber, y su área de interacción.

Algunas de esas construcciones, en su mayoría vinculadas a universidades, fueron de carácter temporal, o sea, se instalaban en recintos interiores sólo para el tiempo de la acción, pero tendieron a ser permanentes, en ciertos casos levantando una frágil construcción en un patio exterior, en otros casos, construyendo una estructura acomodada a un espacio existente en el interior de algún edificio. Sin embargo, en casos más radicales y significativos este espacio fue el motivo para diseñar arquitecturas centradas específicamente en el teatro anatómico.

Como también afirman los investigadores José Pardo-Tomás y Àlvar Martínez-Vidal en su escrito *Anatomical theatres and the teaching of anatomy in Early Modern Spain*:

“Los ejemplos (...) muestran hasta qué punto las autoridades políticas, instituciones académicas, e intereses del grupo estaban implicados en las vicisitudes de la construcción de lugares específicos dedicados a la práctica anatómica, ya sea en Salamanca o Barcelona, Bolonia o Padua, Leyden o París. La amplia variedad de fuentes utilizadas muestran los procedimientos por los cuales ‘un lugar para la anatomía’, temporal o permanente, fue creado ya sea por renovación de una estructura pre-existente o por la construcción de un auténtico ‘teatro’ desde cero. (...)”⁴⁵

⁴⁵ Martínez-Vidal, Àlvar; Pardo-Tomás, José, "Anatomical theatres and the teaching of anatomy in Early Modern Spain", *Medical History*, 2005 July 1, vol. 49, nº 3, pp.252-253 [Citado en 2006-04-23]. Disponible en: <<http://www.pubmedcentral.nih.gov/articlerender.fcgi?artid=1172289>>.

Enfatizando, esta investigación es sobre los teatros anatómicos, sobre su espacio y su contexto, sobre su tiempo, pero principalmente, por su emergencia en el umbral de los descubrimientos sobre el cuerpo, sobre su espacio, sobre su funcionamiento. Así, el teatro como máquina del saber, estuvo involucrado en los cambios de orientación de la arquitectura y de la conciencia del cuerpo moderno.

Los teatros anatómicos fueron espacios con contextos significativos, en el sentido de que sobre ellos se volcó la investigación sobre nuestro cuerpo, pero además sobre su estructura corporal, su anatomía. Además, el arte y la arquitectura fueron también agentes de estos cambios, donde las relaciones con la medicina fueron múltiples, y donde el espacio se vio incrementado, o penetrado por el cuerpo. En estas construcciones colaboraron hombres integrales del Renacimiento, entre médicos-anatomistas y arquitectos, siendo algunos de las relaciones más relevantes: Girolamo Fabrici d'Acquapendente, supuestamente, con Dario Varotari (1539-1596) y Paolo Sarpi en Padua; Pere Virgili (1699-1776) con Ventura Rodríguez (1717-1785) en Barcelona; y Germain Pichault de La Martinière (1697-1783) con Jacques Gondoin (1737-1818) en París. Estas relaciones fueron muy fructíferas para el desarrollo del espacio moderno, a través de la conciencia del cuerpo, repercutiendo en los hospitales, y en el siglo XX, en toda la arquitectura moderna, en su urbanismo y, extensamente, en la arquitectura contemporánea medioambiental, sustentable, orgánica, bioclimática, biomórfica, diseñada para la geometría motriz del obsoleto cuerpo contemporáneo, extendido al mundo, ramificado en la red y amplificado.

Disectar el cuerpo y mirar cruelmente

La palabra *anatomía*, de origen griego, significa “disección”, “cortar de arriba hacia abajo”, una derivación de cortar.⁴⁶ Por otro lado, *autopsia*, también del griego, significa “mirarse a uno mismo”. A propósito de estos conceptos utilizaremos metafóricamente como escena el teatro anatómico, y como procedimiento, la disección, para realizar una autopsia a nuestra propia espacialidad corpórea. Para penetrar en los procesos de su constitución espacial, nos detendremos en reconstruir el mórbido espectáculo anatómico entorno y hacia la arquitectura. Esta lectura del cuerpo, entre anatomía y arquitectura, donde nos observamos desde el espacio del cadáver, podría resultar dolorosa, cruel, visceral, desde nuestros ojos o desde los otros, pero mirar nuestro propio cuerpo y su

⁴⁶ Corominas, Joan, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, volumen 1, Madrid: Gredos, 4ª reimpresión, 1980.

espacio, o la arquitectura sostenida desde el cuerpo, nos permite reconocernos, mirar cruelmente el espacio oculto de nuestra verdad.

Pero, ¿cómo puede la profundidad anatómica constituir las bases de una estética, o incluso de una geometría? ¿Dónde se reunieron la morbosidad con la arquitectura? ¿Fue el dolor sublime de un paisaje de vísceras, la escena donde se revelaron las fórmulas de la belleza arquitectónica? ¿Cómo pudo Xavier Bichat, siendo un anatomista, detonar una estética empática como la constituída por el psicofisiologista Theodor Lipps?

“Debo tener un cuerpo, es una necesidad moral, una ‘exigencia’. Y, en primer lugar, debo tener un cuerpo porque hay algo de oscuro en mí. Pero, a partir de este primer argumento, la originalidad de Leibniz es grande. Leibniz no dice que sólo el cuerpo explica lo que hay de oscuro en el espíritu. Al contrario, el espíritu es oscuro, el fondo del espíritu es sombrío, y es esa naturaleza sombría la que explica y exige un cuerpo. (...) No hay algo oscuro en nosotros porque tenemos un cuerpo, sino que debemos tener un cuerpo porque hay algo de oscuro en nosotros.(...)”⁴⁷

Las palabras de Deleuze apuntan hacia la profundidad de nuestro cuerpo, de nuestra carne, sagrada y profana, que cargamos, que nos carga, y que odiamos terriblemente, porque es una exigencia, una autocracia del cuerpo, de la opresión de lo profano que supera lo sacro, una existencia desequilibrada que requiere desesperadamente tener un cuerpo para existir reaccionando en el mundo. Por otro lado, el poeta Zurita reflexiona acerca de la contemporánea existencia del hombre, sólo posible en la vitalidad de la tragedia humana.

“El problema humano por antonomasia es el sufrimiento. La felicidad podemos entenderla, en cierto sentido parece que nos fuese debida. Pero el dolor es a menudo incomprensible. Sin embargo, el sufrimiento es exactamente lo que nos da la magnitud de la existencia, nuestro sentimiento a ella, nuestra afirmación permanente.(...)”⁴⁸

El poeta Zurita recuerda que el pintor Francis Bacon habitualmente citaba un verso de *Las Euménides* de Esquilo, en el que hablaban las Furias: “Sobre la espaciosa tierra extendida, nos alineamos en rebaño salvando las olas y volando sin alas, y acudimos en encarnizada persecución, dejando otras naves a popa. Y ahora está aquí, en algún lugar, escondido como un conejo y el hedor a sangre humana me sonrío alegrando mi

⁴⁷ Deleuze, Gilles, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Barcelona: Paidós, 1989, p.111.

⁴⁸ Zurita, “Dos anotaciones sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio”, op. cit., p.11.

corazón.”⁴⁹ En las obras de Bacon, estas desfiguradas anatomías, exhibidas en estos teatros anatómicos del sufrimiento de la intimidad de su propia humanidad, contendrán el hedor a sangre humana que alegrará su corazón, en el desequilibrio “entre el deseo corporal y la muerte”.⁵⁰

También observa que las obras, y su contribución, contienen una inevitable presencia religiosa, teológica, asociando las Furias a la imagen de la crucifixión que, para el artista, no representaba nada más que la muestra palpable de la violencia de los hombres contra los hombres. Violencia que emergió desde “las fotografías de los diarios, de tratados de anatomía patológica, en los sonidos de las V1 y V2 estallando sobre Londres y en todas las manifestaciones de una naturaleza informe y cruel, donde el hecho humano pareciera revelarse sólo como la cara más expuesta y devastada de un equívoco.”⁵¹ Sus pinturas son, en palabras del propio Bacon, “un sistema nervioso puesto en contacto con otro sistema nervioso”. Esa perspectiva orgánica de su arte es coincidente con su percepción de la humanidad, el cuerpo entendido como carne, como indica Zurita: “para él la violencia es sobre todo la violencia a un cuerpo, a ese emplasto de fibras y sangre que según él constituía sin más el hecho humano.”⁵²

El filósofo francés Jacques Derrida (1930-2004) escribió en “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación” sobre la concepción teatral del actor Antonin Artaud (1896-1948) asimilado como un porvenir, un conciencia de la representación a la víspera de un nacimiento en el cual la teatralidad debe “atravesar y restaurar de parte a parte la ‘existencia’ y la ‘carne’” hasta que no se pueda hablar del teatro sin referirse al cuerpo.⁵³ En ese sentido, Derrida articuló esa argumentación, en cuanto propone tratar la dolorosa verdad de la vida, y en una suerte de paráfrasis expresó: “El teatro de la crueldad no es una *representación*. La vida misma en lo que ésta tiene de irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación.”⁵⁴ Luego, enfatiza con las palabras de Artaud: “He dicho, pues, ‘crueldad’ como habría podido decir ‘vida’.”⁵⁵

Esta mirada cruel, impudorosa, que no busca tampoco dar respuestas, sino más bien quitar los velos y sobrepasar cismas, es parte de esta morbosa empresa de revelar las verdades de las transformaciones que, dolorosamente han creado planos de inmanencia, a través de los cuales la conciencia ha permitido, bajo el dolor, construir la voluntad del

⁴⁹ Zurita, “La cruz y la nada. Apuntes sobre el pintor Francis Bacon”, op. cit., p.59.

⁵⁰ Ibid., p.61.

⁵¹ Ibid., p.68.

⁵² Ibid., p.60.

⁵³ Derrida, Jacques, “El teatro de la crueldad y el cierre de la representación”, *La escritura y la diferencia*, primera edición en francés: 1967, Barcelona: Anthropos, 1989, p.318.

⁵⁴ Ibid., p.320.

⁵⁵ Artaud, Antonin (1932, IV, p.137), citado en: Derrida, op. cit., p.320.

espacio del cuerpo moderno y de sus capacidades e incapacidades, hacia la incorporeidad del cuerpo con sus nuevos órganos.

En el planteamiento de Artaud se revela el dolor empático que produce el mirar y observar con detención el cuerpo en su vida carnal. Artaud y su extremada conciencia de la representación también puede entenderse desde las ideas del mundo como voluntad y representación, en el sentido de aclarar que la aparente morbilidad del discurso de reconstrucción de las escenas de la disección anatómica y sus representaciones arquitectónicas, solo acuden a la crueldad en el sentido especular de observar la humanidad en su realidad imperfecta y en sus simulaciones.

El filósofo Jean Baudrillard (1929-2007) se refirió a la idea de crueldad y simulación: "(...) La realidad de la simulación es insoportable, más cruel que el teatro de la crueldad de Artaud, que fue la última tentativa de dramaturgia de la vida, el último sobresalto de una idealidad del cuerpo, de la sangre, de la violencia en un sistema que lo arrastraba ya hacia la absorción incruenta de todas las opciones. Nuestra suerte está echada. Toda dramaturgia, e incluso toda escritura real de la crueldad ha desaparecido. (...)"⁵⁶

La conformación histórica de los espacios del saber del cuerpo se articula mediante los registros realizados por artistas y científicos. Observaciones y representaciones que gracias a esa libertad secular y impúdica voluntad de conocimiento, revelaron una penetrante liberación de la realidad más dolorosa a través del ojo curioso, investigador, que penetró en las entrañas, para revelar justamente ese vacío ocultado a la presencia del observador frágil, temeroso, escurridizo, simulador de lo real.

Fue la mirada cruel la que permitió definir la belleza del dolor sublime de Edmund Burke (1727-1795). Esa construcción del terror penetrante, convertida en una experiencia de lo inconmensurable,⁵⁷ tuvo eco y figura en las travesías épicas y pinturas de J. M. William Turner (1775-1851) y luego en James McNeill Whistler (1834-1903). Asimismo, esa disectiva mirada interior se revela en el amplio registro de la aventura arqueológica de Giovanni Battista Piranesi por los estratos de la ciudad romana, enfatizada en las cloacas y en las entrañas de las prisiones con cuerpos torturados y comprimidos por la magnificencia del la profusión.

⁵⁶ Baudrillard, Jean, "La precesión de los simulacros", *Cultura y simulacro*, edición original: 1978, Barcelona: Kairós, 4ª edición, 1993, p.77.

⁵⁷ Burke, Edmund, *Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, estudio preliminar y traducción de Menene Gras Balaguer, primera edición en inglés: 1757, Madrid: Tecnos, 1997.



Fig. 1. La peste. Gaetano Zumbo. Museo La Specola, Florencia. © Encyclopaedia Anatomica / Taschen.

De otra forma, la exploración en la verdad de la vida tuvo uno de sus desenlaces en la aventura errante de Paracelso y otro en los espectáculos de disección de Vesalio, magistralmente culminado por la morbidez anatómica del modelador en cera Gaetano Zumbo⁵⁸ (1656-1701), seguidos por la mirada dolorosa y pública de las representaciones en cera de los cuerpos abiertos realizados por Felice Fontana (1730-1805). Ambos trabajos forman parte del Museo *La Specola* de Florencia, donde los cuerpos representados se han vuelto transparentes, con los órganos revelados, desnudos del pudor, abiertos a la mirada intrusa, vestidos sólo con sus membranas y órganos.

El *teatro anatómico* es el espacio dramático donde se revelaba la verdad del cuerpo. Un lugar interior volcado sobre sí mismo, donde el vivo se vuelca sobre el muerto. Un espacio del saber, donde se desarrollaban las investigaciones anatómicas sobre la interioridad corpórea a través de la disección. En ese sentido es un teatro de representación, como el de Artaud: un espacio del cuerpo en su manifestación más cruel, o más axiomática, por que en ella está la verdad de la muerte. Una estructura donde el público ansioso e intruso, observaba ávido de saber, la interioridad oculta del propio cuerpo, a través de una compleja representación, sostenida en el abrir, mirar, trasladar, internándose en la máquina de órganos, que se vacía y despliega durante la centralizada

⁵⁸ Lightbown, Ronald William, "Gaetano Zumbo – I: The florentine period", *The Burlington Magazine*, vol.106, nº 740, november, 1964, pp.486-496 [Citado en 2010-05-06]. Disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/874427>>.

acción disectiva. Así, el ojo del saber penetra en el espacio dramáticamente adecuado para revelar los misterios de la vida y la muerte. El anfiteatro anatómico, organizado como espacio rotunda reúne las múltiples miradas entorno al cuerpo del otro, cadáver mudo entregado a la ciencia, en manos del indolente anatomista. El público deseoso observa una única acción quirúrgica, meticulosa simulación, centrada en cortar y abrir la carne en principio de decomposición y desprovista de ánima, entregada a la escena del dramático espejo de la vida.

Retornamos al cadáver, al espesor de la muerte, que constituirá las búsquedas de los anatomistas, en tanto la arquitectura y el arte se corresponderán con el cuerpo. En definitiva, el teatro anatómico en cuanto manifestación arquitectónica puede ser entendido como una metáfora del cuerpo, y de esa forma poseer su propia organización pensada como una configuración simbólica de órganos.

Coincidiendo con Nietzsche en el discurso de *La genealogía de la moral*, Deleuze y Guattari nos dicen sobre la reconstrucción de la memoria y de los códigos sobre el cuerpo inconsciente: "(...) Se trata de dar al hombre una memoria; y el hombre, que se ha constituido por una facultad activa del olvido, por una represión de la memoria biológica, debe hacerse *otra* memoria, que sea colectiva, una memoria de las palabras y no de las cosas, una memoria de los signos y no de los efectos. Sistema de la crueldad, terrible alfabeto, esta organización que traza signos en el mismo cuerpo: 'Tal vez no haya nada más terrible y más inquietante en la prehistoria del hombre que su mnemotecnia... Ésta nunca ocurriría sin suplicios, sin mártires y sacrificios sangrientos cuando el hombre juzgaba necesario crearse una memoria; los más terribles holocaustos y los compromisos más horribles, las mutilaciones más repugnantes, los rituales más crueles de todos los cultos religiosos... ¡Nos daremos cuenta de las dificultades que se dan sobre la tierra para criar un pueblo de pensadores!'⁵⁹ La crueldad no tiene nada que ver con una violencia natural o de cualquier tipo que se encargaría de explicar la historia del hombre. La crueldad es el movimiento de la cultura que se opera en los cuerpos y se inscribe sobre ellos, labrándolos. Estos es lo que significa la crueldad. (...)"⁶⁰

⁵⁹ Nietzsche, *La genealogía de la moral*, II, 2-7 (tr. cast. Ed. Alianza, 1981), citado en: Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, "Salvajes, bárbaros, civilizados", *El anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, edición original en francés de 1972, Barcelona: Paidós, 1995, pp.150-151.

⁶⁰ Deleuze; Guattari, *Ibid.*

El culto curativo a Asclepio

En el mundo antiguo, uno de los primeros espacios orientados a la salud se originó en el culto griego a Asclepio, en los santuarios dedicados a esa deidad de la curación, el *asclepeion*. El nombre del dios posee variantes debido a la expansión de su veneración, mientras los griegos lo conocían como Asclepio, los romanos le llamaron Esculapio o Esculapio. Si bien, en este primer ámbito, el cuerpo es comprendido, por los devotos, como un vehículo de la voluntad de los dioses, se produce un interesante sincretismo entre religión y salud. Los espacios de Asclepio, donde convivían enfermos y terapeutas, conformaban un espacio que conjugaba el concepto de santuario, como destino de peregrinación que necesita un complejo de edificios, y la función de centro de tratamiento con los espacios que soportan las terapias, pero, por sobre todas sus características, debía ser un lugar con condiciones muy saludables, en muchos casos vinculado a las propiedades del agua, fuesen empíricas o dogmáticas.

Respecto del valor atribuido al cuerpo saludable en el mundo antiguo, los investigadores Quim Bonastra y Gerard Jori dicen:

“(…) En *La República* (s. IV a.C.) de Platón, Sócrates preguntaba si no sería mejor dejar morir a los enfermos incurables, a lo que el discípulo respondía que ésta era la mejor solución; y Pausanias recordó en la *Descripción de Grecia* (s. II d.C.) que en el templo de Asclepio en Epidauro no estaba permitido morir.⁶¹ Ello se conecta con la valoración negativa que la cultura griega hacía de la enfermedad. Al alejarse del ideal de la *kalokagathía*, que aunaba belleza (*kalós*) y bondad (*agathós*), el enfermo no sólo era visto como un incapacitado físico, sino también como un ser inmoral, lo que justificaba prácticas como el infanticidio de los niños nacidos con malformaciones. Además, la enfermedad era entendida como una perversión de la naturaleza, ya que impedía al hombre alcanzar su fin natural y moral: la plenitud o felicidad (*eudaimonia*).⁶²

Los estudios sobre mitología⁶³ y la descripción hecha por Pausanias en el siglo II sobre Asclepio, relata que nació en el monte Tithion (la teta) en Epidauro, y que era hijo de

⁶¹ Tampoco estaba permitido nacer.

⁶² Bonastra, Quim; Jori, Gerard, “El uso de Google Earth para el estudio de la arquitectura hospitalaria (I): de los asclepiones a los hospitales medievales”, *Ar@cne*, revista electrónica de recursos en internet sobre geografía y ciencias sociales”, Universidad de Barcelona, n° 122, 1 de julio de 2009 [Citado 2010-02-18]. Disponible en: <<http://www.ub.es/geocrit/arasne/arasne-122.htm>>.

⁶³ En este caso, como en *Mythologie grecque et romaine* de Jean Humbert, o en *Mythologie grecque et romaine* de Pierre Commelin, los nombres utilizados corresponden a una versión romana de los acontecimientos, por ejemplo: Esculapio en vez de Asclepio, Plutón en

Apolo y de Coronis, una mortal hija del belicoso Phleégias, rey de Beocia; debido a ese motivo ese país estaría dedicado a él. Pero el geógrafo Pausanias recupera diversas versiones sobre Asclepio, en una indica que recién nacido y descubierto por un pastor, a simple vista se reveló su divinidad: “En seguida la fama anunció por todo el mundo que ninguna enfermedad resistía a este niño, y que hasta resucitaba a los muertos.”⁶⁴

Asclepio se habría convertido en un hábil médico estudiando en la escuela del centauro Quirón, a quien habría superado.⁶⁵ Su formación lo había hecho un experto en el carácter medicinal de las plantas. Otro mito indica que en su instrucción contribuyó Apolo y también habría participado Atenea, quien le dió sangre de Gorgona en dos redomas, una envenenada y la otra con la propiedad de resucitar. Él acompañó a los Argonautas, entre los que estaban Jasón y Hércules, en la expedición a Cólquide “prestándole excelentes servicios durante la penosa travesía. Pero no contento con curar las enfermedades más rebeldes y desesperadas, se dedicó a devolver la vida a los muertos y lo consiguió: Glauco, Capaneo, Tíndaro, Hipólito y muchos otros, gracias a su talento, resurgieron del sepulcro a la vida”.⁶⁶ Siendo tantas las resurrecciones realizadas por el héroe médico, y viéndose despoblado el infierno debido a su extrema habilidad, Plutón se quejó con Júpiter, quien con un rayo lo habría liquidado, evitando que le usurpara el derecho sobre la vida y la muerte propio de la divinidad suprema.

En el “catálogo de naves” de *La Ilíada*, Homero se refiere, por primera vez, a los hijos de Asclepio: Podalirio y Macaón, capitanes y excelentes médicos,⁶⁷ pero no se mencionan a sus hijas: la relevante Hygie, Panacea, Yaso y Aceso.⁶⁸ Homero relata un momento de actuación de Macaón sobre el herido Menelao, lo que permite comprender cómo procedía un asclepiade:

"Ven hijo de Esculapio [Asclepio]; que el potente Agamenon te llama porque veas a Menelao, a quien hirió perjuro con aguda saeta algún troyano, o licio, flechador. Suya la gloria, y nuestro es el dolor." Así decía sollozando Taltibio: y al oírle de Macaon en lo interior del pecho el alma se afligió, y ambos unidos por medio de la gente atravesaban el anchuroso campos de los griegos. / Cuando venido hubieron al paraje del herido fuera el

vez de Hades, o Júpiter en vez de Zeus. Ver: Humbert, Jean, *Mythologie grecque et romaine, ou Introduction facile et méthodique a la lecture des poètes*, Paris: Benjamin Duprat, 1847; Humbert, Juan, *Mitología griega y romana*, prefacio del abate Enrique Thédénat, Barcelona: Gustavo Gili, 2000; Commelin, Pierre, *Mythologie grecque et romaine*, Paris: Bordas, 1991.

⁶⁴ Pausanias, *Pausanias ou Voyage historique de la Grèce*, traduit en français para M. L'Abbé Gedoyn, Livre II, Chap. XXVI, Paris: Chez F.G. Quillau, 1731, pp.210-211.

⁶⁵ Quirón también habría instruido al héroe Jasón. Además, según se relata en *La Ilíada*, Aquiles (hijo de Peleo) y Patroclo también habrían recibido las enseñanzas del centauro. Homero, "Libro undécimo", *La Ilíada de Homero*, traducida del griego al castellano por Don José Gomez Hermosilla, tomo I, Madrid: Imprenta Real, 1831, p.367.

⁶⁶ Humbert, *Mitología griega y romana*, op. cit., pp.143-144.

⁶⁷ Homero, "Libro segundo", op. cit., p.69.

⁶⁸ González Zymla, Herbert, "En torno a la iconografía de la serpiente de Asclepio: símbolo sanador de cuerpos y almas", *Akros: La revista del museo*, 2007, n° 6, p.72. Disponible en: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2245986>>.

rubio Menelao y en torno de él estaban reunidos los primeros caudillos de su escuadra, y él, semejante a un Dios, en medio de ellos; el diestro Macaon tiró del palo la flecha que fuera se veía del ceñidor labrado, y al sacarle sus puntas laterales se torcieron. Desató, pues el ceñidor, la cuera, y la chapa de bronce: y cuando visto hubo la herida que el agudo bronce en el cutis hiciera; con su labios chupó la roja sangre, y a la herida medicamentos aplicó suaves cuya virtud Quiron, por ser su amigo, a Esculapio enseñara.(...)”⁶⁹

Además François-René Chateaubriand (1768-1848) en *Los Mártires o el triunfo de la religión cristiana*, libro dedicado al cambio del paganismo por el cristianismo, escribió:

“¡Por Hércules! Exclamó Demodoco interrumpiendo la narración de Eudoro; ¡siempre he tenido particular inclinación a los hijos de Esculapio! Todos ellos son piadosos para con los hombres, y conocen las cosas ocultas. Encuéntraseles entre los dioses, los centauros, los héroes y los pastores.(...)”⁷⁰

La influencia de Asclepio en el mundo antiguo fue tan significativa, que la influyente serie de tratados del *Corpus Hermeticum*, escrito en griego por el mítico sabio Hermes Trismegisto, incluye uno dedicado al dios griego, conocido como el *Asclepio*. El *Corpus* fue de gran influencia en “la revalorización erudita de la magia”⁷¹ del Renacimiento. Su divulgación desde el mundo florentino se debe a Cosme de Medici, quien en 1463 compró un manuscrito griego que contenía hasta el tratado XIV, y los hizo traducir de inmediato, tarea que fue encargada al neoplatónico florentino Marsilio Ficino.⁷² Dice en el *Corpus*:

“Pues bien, el hombre es el único ser vivo doble: una de sus partes es simple, la que los griegos nombran *ousiodes* y que traducimos ‘figura de la semejanza divina’. La otra parte es cuádruple, que los griegos llaman *hylikon* y nosotros ‘material’, de la que está hecho el cuerpo, que envuelve a la otra parte que hemos llamado divina rodeándola, y en la cual, protegida, como detrás del muro del cuerpo, reposa, sola consigo misma, la divinidad de la intimidad pura del alma, y sus parientes, los sentidos de la mente.”⁷³

⁶⁹ Homero, "Libro cuarto", op. cit., pp.112-113.

⁷⁰ Chateaubriand, François-René, "Libro VII", *Los mártires, ó El triunfo de la religión cristiana*, traducido de la tercera edición, Barcelona: Imprenta de D. Agustín Gaspar, 1855, p.72.

⁷¹ Llorente, op. cit., p.173.

⁷² Marsilio Ficino a pesar de haberse dedicado a la filosofía y a la magia, estudió medicina, en gran medida debido a que era hijo del médico y cirujano de los Medici.

⁷³ Hermes Trismegisto, “Para mí ese Asclepio es como el sol. Libro sagrado de Hermes Trismegisto dedicado a Asclepio”, en: Hermes Trismegisto; Copenhaver, Brian (editor e introducción), *Corpus Hermeticum y Asclepio*, Madrid: Siruela, 2000, p.203.

A pesar de la inmediatez del trabajo de Ficino, recién en 1471, gracias al desarrollo de la imprenta, se publicaría la primera versión impresa.⁷⁴ Sin embargo, según Copenhaver, el *Asclepio* en latín ya circulaba desde “antes del principio del siglo V, pero no antes de mediados del IV”, siendo mencionado en la *Ciudad de Dios*.⁷⁵

“(…) Los textos herméticos representan el saber de las ciencias ocultas en la Antigüedad, en la etapa de su extinción. Uno de estos textos ya formaba parte de la tradición latina, el conocido como *Asclepio*, y había sido condenado explícitamente por San Agustín, aunque había permanecido en las bibliotecas medievales.”⁷⁶

La serpiente es el signo más reconocido de Asclepio como divinidad de la salud, siendo usado hasta hoy por la medicina. Asimismo, también se identifica la imagen de un hombre con barba pensativo vestido con un manto, en muchos casos sosteniendo un báculo en el cual hay enroscada una víbora.⁷⁷ Existen diversas interpretaciones sobre el origen de la imagen de la serpiente,⁷⁸ una de ellas sostiene que era el regalo que habría entregado Atenea a Asclepio, respecto de la sangre de Gorgona y de su característico cabello de serpientes.⁷⁹

Además, en los asclepeiones, se criaban serpientes, posiblemente en algunas estructuras circulares, como la *tholos* del santuario en Epidauro.⁸⁰ Según Karl Kerényi:

“(…) Cuando se decidía fundar una sucursal del santuario de Epidauro, se empezaba por transportar en procesión, en carros o naves, una serpiente al lugar elegido. La leyenda habla de manera enfática de *una* serpiente, aunque en realidad debía tratarse, al menos, de una pareja de serpientes. El criadero de las serpientes formaba parte, en la práctica, del culto de Asclepio; en los Asklepieia había un auténtico bullir de serpientes, como atestiguan los monumentos de Epidauro y de Atenas. (...)”⁸¹

Además se sabe, mediante la *Descripción* de Pausanias, que Epidauro era una zona donde habitaba una serpiente de color amarillo, propia de ese paisaje, que era inofensiva

⁷⁴ Copenhaver, Brian, "Introducción", en: Hermes Trimegisto; Copenhaver, Ibid., p.54.

⁷⁵ Ibid., p.57.

⁷⁶ Llorente, op. cit., p.174.

⁷⁷ Humbert, op. cit., pp.143-144.

⁷⁸ Según Thomas Bulfinch: “probablemente por la creencia de que estos animales tenían la facultad de recuperar la juventud mediante el cambio de piel”. Bulfinch, Thomas, *Historia de dioses y héroes*, Barcelona: Montesinos, 2002, p.384. Mientras que Pierre Commelin ha indicado que Coronis, el nombre de la madre de Esculapio, en griego significa corneja, un pajarito de la familia de los cuervos, de esa forma el médico habría “nacido de un huevo de esta ave, bajo la figura de una serpiente”. Commelin, op.cit., p.209.

⁷⁹ Gómez Gutiérrez, Alberto, *Del macroscopio al microscopio: historia de la medicina científica*, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2002, p.67.

⁸⁰ Kerényi, Karl, “Serpientes y ratones en el culto a Apolo y a Asclepio”, *En el laberinto*, edición de Corrado Bologna, Madrid: Siruela, 2006, p.109.

⁸¹ Ibid., p.111.

para los hombres.⁸² Esta característica del paisaje epidauriano se sumaría a las descripciones que indican que en los santuarios las serpientes se desplazaban libremente en los recintos del complejo terapéutico.

Asclepeiones, los santuarios

Desde el momento mitológico de la muerte de Asclepio, se le habrían rendido honores divinos, iniciándose su culto, y convirtiéndolo en divinidad.⁸³ Para el culto se crearon santuarios, en un principio en Epidauro, uno de los más importantes, pero propagándose por otras ciudades-estado griegas, hasta que en alrededor del año 200 a.C. todas poseían santuarios. El culto transitó hasta alcanzar Asia, culminando en Roma. Supuestamente la veneración a Asclepio continuó hasta el año 426 d.C. cuando Teodosio II decidió cerrar o destruir definitivamente todos los centros paganos, pero se sabe que entre las devociones paganas, ésta fue difícil de disolver.

Estos espacio de culto constituían centros ceremoniales y reductos de peregrinación con la configuración de ciudadelas, sirviendo como sanatorios y escuelas de terapeutas dedicados a la curación. Estos centros se denominaron asclepeion (asklepieia), y según Bonastra y Jori, el primero del que se tiene noticia fue el de Tricca, en Tesalia,⁸⁴ una ciudad que en la *Iliada* estaba representada por los hijos de Asclepio. Asimismo, François-René Chateaubriand menciona de esta ciudad como el sitio que vio nacer a Asclepio, aunque reconoce que hay distintas versiones sobre ese nacimiento.⁸⁵

Además, según Pausanias, en el santuario de la isla de Delos,⁸⁶ no estaba permitido ni morir de una enfermedad ni parir una mujer.⁸⁷ De esa forma los asclepiades elegían a sus pacientes entre aquellos que realmente podrían ser curados, logrando mantener la eficacia del culto.

⁸² Pausanias, Chap. XXVIII, op. cit., p.216.

⁸³ Según el historiador de la medicina Roy Porter, Asclepio habría sido una figura semejante a Imhotep, médico egipcio, “primer visir del faraón Zoser (2980-2900), célebre como médico, astrólogo, sacerdote, sabio y diseñador de pirámides”. Porter, op. cit., p. 57.

⁸⁴ Bonastra; Jori, op. cit.

⁸⁵ Chateaubriand, op. cit., p.15 y p.244.

⁸⁶ Cercano a Mykonos, su importancia mitológica ha sido por ser el lugar de nacimiento de Apolo y Artemisa, siendo actualmente uno de los centros arqueológicos más importantes de Grecia.

⁸⁷ Pausanias, Chap. XXVII, op. cit., p.213.



Fig. 2. Mapa de la Grecia, para servir a la inteligencia de los viajes históricos de Pausanias. Levantado por Philippe Buache de la Academia Real de Ciencias, yerno de G. Delisle, primer geógrafo del Rey, 1731. A la derecha: mapa de la Grecia Asiática para la inteligencia del 7º libro de Pausanias.

Epidauro, siglo VI a.C., el santuario paradigmático

“(…) En Epidauro se han localizado los restos arqueológicos de dos asclepiones, uno del siglo VI y otro del siglo IV a.C. El primero, del que apenas se han conservado vestigios, era de dimensiones modestas, pero mantuvo su sacralidad durante toda la Edad Antigua, porque en él se criaban las serpientes que se utilizaban en los rituales curativos de otros templos. Como Pausanias indicó, “todas las serpientes, incluida la especie cuya piel tira a un color más amarillo, se consideran consagradas a Asclepio y son inofensivas para los hombres, y sólo se crían en la región de Epidauro.”⁸⁸

Como relata Pausanias, el centro terapéutico de Epidauro tenía las fiestas con mayor pompa y magnificencia de todos los santuarios existentes. Su importancia se revela en el hecho de que la fiesta que se celebraba en Atenas se llamase la *Epidaurie*, así como el aniversario de la llegada del culto de Asclepio. Todo sacrificio al dios realizado por epidaurianos o extranjeros debía consumarse en ese recinto. El geógrafo indica que esa ley también se aplicaba en el santuario de Titane.⁸⁹

⁸⁸ Bonastra; Jori, op.cit.

⁸⁹ Actual Titani, al sur de Corinto.

Pausanias entrega una detallada descripción del santuario, lo que, sumado a las ruinas existentes, permite configurar una imagen bastante elaborada del conjunto. Estaba en un bosque sagrado delimitado por dos montañas: el monte Titthion, donde el mito dice que nació Asclepio, y el monte Cynortion. Entre sus construcciones tenía una estatua de Asclepio de oro y marfil, representado en un trono con una mano en un báculo y la otra sobre la cabeza de una serpiente. Sobre el trono estaban grabadas las hazañas de los héroes argivos,⁹⁰ como Belerofonte que abate a la Quimera, y Perseo a la Medusa. Más allá del templo habían algunas viviendas para albergar a los peregrinos.

Más cerca se encontraba una rotonda de marmol blanco, refiriéndose a un tholos, un edificio de planta circular, atribuido a Policleto el joven, que ameritaba curiosidad por sus pinturas de Pausias, por un lado aparece un cupido que tira con arco y flechas, y que tiene una lira; del otro lado, la embriaguez, que bebe en una botella de vidrio, mientras que a través de la botella se ve el rostro de una mujer. Además, dice que había en este mismo sitio un gran número de columnas, pero sólo seis quedaban, y en ellas estaban escritos en dórico los nombres de aquellos a quienes el dios había sanado, la enfermedad que tuvo y cómo fue curado.

Además, en ese contexto, se suma el conocido teatro de Epidauro, también obra de Policleto el joven. Pausanias consideraba que esa estructura tenía una belleza singular sin parangón por su elegancia y simetría.

El santuario estaba en un bosque sagrado, donde había un templo de Diana, una estatua de Epioné y dos capillas: una consagrada a Venus; la otra, a Themis. También se encuentra un estadio, y, sobre todo, una fuente que destaca por la belleza de su bóveda y por los otros ornamentos que la decoran. El centro de Epidauro es considerado como el primer centro hospitalario de la antigüedad.⁹¹

Se suman algunas obras que enriquecieron el lugar, hechas por el ilustre senador Antonin, como los baños de Esculapio, un templo dedicado a Epidotes, otro templo consagrado a las deidades de la Salud, a Esculapio y a Apolo, apodado el Egipcio. Después hizo restablecer el pórtico de Cotys. Además, para las personas a las cuales no estaba permitido morir ni dar a luz en el santuario y que vivían sufriendo en el bosque de Asclepio, les hizo construir una casa para servir de retiro a unos y a otros, donde los enfermos pudieran morir y las mujeres dar a luz. Asimismo, Antonin hizo algunas obras

⁹⁰ Originarios de Argos.

⁹¹ Gómez Gutierrez, op.cit., p.67.

en el monte Cynortion: una fuente y una cisterna, que se sumaron a un antiguo templo de Apolo Maleate existente en la cima.⁹²

Como ha descrito el investigador francés Maurice Albert (1854-1907)⁹³ basado en la descripción de Pausanias, el santuario estaba en un valle cerca del Peloponeso, rodeado de un bosque sagrado donde estaban los establecimientos terapéuticos, piscinas, una fuente, capilla y habitaciones para los enfermos, que antes de ser introducidos al santuario “debían someterse a varios tratamientos, como baños, unciones, abluciones, ayunos y purificaciones”, así “estas prácticas higiénicas fueron rodeadas de un aparato religioso y seguidas por un sacrificio”. Después, “los peregrinos podían dormir una noche en el templo” sobre la piel del animal sacrificado al dios.

“(…) Esta noche misteriosa fue seguida, la mayoría de las veces, por una curación radical, que comprobaban los exvotos de toda clase y las agradecidas inscripciones, conservadas en una rotonda de mármol blanco, el *tholos*, y sobre el cual fueron grabados los nombres, describiendo las debilidades y celebradas las curaciones de los favoritos de Esculapio.”⁹⁴

Además, el latino Plinio el Viejo (23-79), en su *Naturalis historiae (Historia natural)*, destacó a Epidauro como célebre por su templo a Esculapio,⁹⁵ mientras que el historiador romano Tito Livio (59 a.C.-17 d.C.) escribió sobre la riqueza que originaba los dones: “(…) Este templo está situado cinco mil pasos de la ciudad, el cual en los tiempos pasados fue muy rico por causa de los muchos dones que le ofrecían personas señaladas; pero al presente es pobre de los mismos dones, y rico de las señales de donde se han quitado los tales monumentos. Estos dones, en los tiempos pasados, los daban muchos por hacer veneración a Esculapio, otros por haber alcanzado la salud siendo curados con el arte de su medicina. (...)”⁹⁶

La Isola Tiberina, 289 a.C., y los exvotos anatómicos

Los romanos, debido a la peste ocurrida entre los años 295 y 293 a.C.,⁹⁷ importaron la medicina sagrada, o el culto a Asclepio, a través de una serpiente. Los escritos de Tito

⁹² Pausanias, op. cit., pp.214-216.

⁹³ Maurice Albert fue uno de los primeros miembros de la Escuela Francesa de Roma.

⁹⁴ Albert, Maurice, *Le médecins grecs a Rome*, Paris: Librairie Hachette, 1894, p.29 [Citado en 2009-12-20]. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5432051q>>.

⁹⁵ Pline l’Ancien, *Histoire naturelle de Pline, tome troisième*, Paris: C. L. F. Panckoucke, 1829, p.179.

⁹⁶ Tito Livio, *Décadas de Tito Livio, príncipe de la historia romana*, tomo V, Madrid: Imprenta Real, 1796, p.457.

⁹⁷ Albert, op. cit., p.26.

Livio⁹⁸ nos relatan que mediante una consulta al oráculo, para combatir el flagelo, éste indicó que se debería traer a Esculapio de Epidauro, acudiendo a los asclepiades.⁹⁹ Dice la mitología que “al llegar al lugar, la comitiva cayó en un profundo sueño y Asclepio apareció en sueños al comandante diciéndole que le acompañaría a Roma en la forma de una serpiente. Ya en el Tíber, a la entrada de Roma, la serpiente saltó de la embarcación y nadó hasta la isla Tiberina, el cual se convirtió en sitio de culto al semidiós griego de la medicina y, como en el caso de los templos griegos de Epidauro y de Cos, en centro de tratamiento de los enfermos venidos de los cuatro puntos cardinales.”¹⁰⁰

El santuario de Asclepio en la isla Tiberina¹⁰¹ fue edificado con sus diversos edificios organizados de tal forma que conformaron la imagen de una barca, la cual incluía, entre sus partes más significativas, la popa, la proa y el mástil, siendo inaugurado en el año 289 a.C. El anticuario escocés Alexander Adam (1741-1809) en su obra *Roman antiquities*, de 1791, relató:

“(…) Los enfermos con especialidad pasaban la noche en el templo de Esculapio.”¹⁰²

Maurice Albert, en su libro *Les médecins grecs a Rome*, dice que la ceremonia estaba calcada sobre aquella impuesta por los griegos, referido a Epidauro. Después de los ejercicios religiosos y de tratamientos higiénicos, los suplicantes eran llevados por la tarde al santuario para que se acostaran, durmieran y, por incubación, a través de los sueños, Esculapio les enviara consejos, remedios y salud. Se conoce que los fieles dejaban diversas ofrendas relacionadas con su enfermedad, así “suspendidos de la bóveda y a lo largo de las paredes, brazos, piernas, pies rodeados de una serpiente, narices, orejas, ojos, pechos, signos de discapacidades diversas, estatuillas, bajorrelievas, serpientes de oro y de plata enrolladas en forma de collares o de braceletes, testimoniaban el reconcimiento de los fieles, y las inscripciones indicaban los tratamientos prescritos por el dios (en la mayoría de los casos purgantes, vomitivos, sangrías), el curso seguido y los resultados obtenidos.”¹⁰³

⁹⁸ Tito Livio, *Décadas de Tito Livio, príncipe de la historia romana. Tomo I*, traducidas al castellano por Fr. Pedro de Vega, corregidas y aumentadas posteriormente por Arnaldo Brikman, Madrid: Imprenta Real, 1793, p.467.

⁹⁹ Albert, op. cit., pp.26-27.

¹⁰⁰ Gómez Gutiérrez, op. cit., p.68.

¹⁰¹ En Roma, antes de Esculapio, se veneraba a Apolo como dios de la salud desde 435 a.C. Tenía un templo al sur del Campo de Marte, fuera del *pomerium*, que se había construido a propósito de una peste del año 431 a.C., dedicado a Apolo Medicus Purificador. Estaba edificado fuera de la muralla porque Apolo era un dios extranjero, y las leyes lo determinaban así. Actualmente queda su basamento sobre el cual se eleva la iglesia de Santa María in Campitelli.

¹⁰² Adam, Alejandro [Alexander], *Antigüedades romanas de Alejandro Adam*, puestas en castellano por D. José Barriga y Bauris, tomo II, primera edición en inglés: 1791, Valencia: Imprenta de Cabrerizo, 1834, p.382.

¹⁰³ Albert, op. cit., pp.29-30.

Estos signos de devoción, que “corresponden a las partes del cuerpo que estaban enfermas y que el dios curó”,¹⁰⁴ también son expuestos por el historiador francés de geografía y topografía antigua Maurice Besnier (1873-1933), en su libro *L'île Tibérine dans l'antiquité* de 1902, donde menciona que se han encontrado piezas en tierra cocida, pero que los exvotos se hacían también en piedra, mármol, y en bronce, “la riqueza de la ofrenda variaba según la condición social del suplicante”, siendo los de cerámica principalmente entregados por los más pobres. Los exvotos, en general, han sido descubiertos en fosas rituales denominadas *favissae* en los recintos de templos de culturas en torno al Mediterráneo, sin embargo las ofrendas de la isla Tiberina se han dragado del fondo del río Tíber, según Besnier, “las aguas servían en cierto modo de *favissae*”, mientras que las calles que conducían del Campo Marzio a la isla estarían bordeadas de tiendas donde vendían exvotos a los fieles.¹⁰⁵



Fig. 3. Exvoto de arcilla con forma de intestino. III-II siglo a.C. Encontrado cerca de la Isla Tiberina en Roma. Colección del Museo Nazionale Romano.

“La mayor parte de esos exvotos son de imágenes de miembros o de órganos del cuerpo humano”,¹⁰⁶ y aunque se hace referencia a la importancia de los exvotos de la isla Tiberina, como la pieza de terracota con forma de intestino de la colección del *Museo Nazionale Romano*, estas “verdaderas piezas anatómicas”, también nombradas como *donaria*, son comunes a muchos sitios y colecciones arqueológicas, como lo indica Besnier:

“(…) Entre los *donaria* del templo de Minerva Médica, en la tienda arqueológica del *Orto botánico*, observamos una cabeza de mujer con dos bultos por cada lado entre las mandíbulas y el cuello, figurando glándulas, una segunda cabeza de mujer con algunas mechass escasas, pero sobre la cual las estrías que surcan los lugares desnudos simulan

¹⁰⁴ Besnier, Maurice, *L'île Tibérine dans l'antiquité*, Paris: Ancienne Librairie Thorin et fils - Albert Fontemoing (éditeur), 1902, p.235.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.237.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.234.

cabellos que comienzan a crecer de nuevo, un otro objeto donde se reconoce claramente una hernia, etc. Una mano izquierda, proviniendo de Veies, presenta un hinchazón fuerte de la palma. Dos fragmentos de troncos de hombre en barro cocido, en el museo de la Villa del Papa Julio, se abren para dejar ver el interior del cuerpo, como uno de los mármoles del Vaticano; ellos han sido recogidos en la Civita Lavinia. Ninguna colección es tan rica en semejantes *donaria* como la del santuario de Esculapio en el museo de *Thermes*. Manos, pies, senos de mujer se muestran por separado. (...)”¹⁰⁷

Besnier describe la morfología de las piezas anatómicas, vinculada exclusivamente a su función como *donaria*, que independiza la enfermedad al detalle:

“(…) Generalmente las manos votivas fueron hechas para reposar de plano sobre una repisa; un sólo lado, la parte superior es más a menudo modelada con cuidado y se distinguen claramente las articulaciones; en el resto, el artesano sólo indicó sumariamente el contorno y las líneas principales. Los pies están desnudos; algunos se apoyan en un tipo de sandalia o de suela; los dedos están bien separados, los huesos salientes. Los senos de mujer tienen la forma de semi-esferas cortadas por una superficie plana; miden de 4 a 8 centímetros de altura por 6 - 12 de espesor. En las cabezas separadas la parte delantera es modelada con cuidado, los rasgos de la cara tienen una expresión bastante personal, pero la parte posterior es plana o groseramente redondeada. Debían fijarlos a lo largo de las paredes; la inmensa mayoría son huecos y perforados por detrás con un agujero por donde pasaba un anillo de suspensión. Además de las cabezas enteras hay semi-cabezas: la parte derecha o la parte izquierda de las caras representadas que acababan precipitadamente por una superficie plana; los fieles que les ofrecieron sufrían sólo por un lado. Hay que citar también máscaras huecas, máscaras enteras o semi-máscaras, las primeras representan toda la cara y la segunda, la altura de la cara solamente, los ojos sueltos, las orejas, la boca incluso. Los órganos sexuales masculinos eran reproducidos con una exactitud realista; (...) Finalmente, varios exvotos nos dan una vista del interior del cuerpo tal como lo conocían y lo representaban los antiguos; uno de ellos es un tronco análogo a los de la Villa del Papa Julio y del Vaticano; otro representa intestinos enrollados. (...) La naturaleza y el aspecto de estas ofrendas nos informan sobre su destino. Los enfermos le aportaban al dios el modelo en barro cocido de la parte del cuerpo que había sufrido. Algunas veces insistían para que la deformación producida en sus miembros o sus órganos por la enfermedad fuera exactamente representada. La mayoría de las veces se contentaban con consagrar a Esculapio un miembro o un órgano normal y sano.”¹⁰⁸

¹⁰⁷ Ibid., pp.235-236.

¹⁰⁸ Ibid., pp.234-237.

Los exvotos conformaban un interesante registro de enfermedades y procedimientos, y, como indica Maurice Albert, estos hechos sirvieron para que el templo romano de Esculapio terminara por convertirse en una verdadera biblioteca médica, donde se depositaban colecciones totalmente laicas de remedios probados, instrumentos recientemente inventados de cirugía, la mayoría de los libros de medicina, etc., situación que se mantuvo hasta el final del Imperio Romano (395-476). Afirma, además, que entre los dioses paganos, éste fue el que más rivalizó con el cristianismo.¹⁰⁹

Por otro lado, el historiador Besnier, aporta información que indicaría que el templo de la isla Tiberina no sería el primer templo de Esculapio en Roma. Indagó en los escritos de Plinio el Viejo, que explicó en su *Historia natural* que los romanos condenaban el arte de la medicina, y, sin embargo, creían en Esculapio y lo adoraban entre sus dioses; por tanto elevaron primero un templo fuera de la ciudad, y después, en la isla.¹¹⁰ Recordemos que los romanos no permitían por ley edificar templo a dioses importados dentro de las murallas de su ciudad, pero sí fuera de ella, lo que incluía el Campo Marzio.

“(…) Por lo tanto, antes de la construcción del santuario de la isla Tiberina, habría habido en otro lugar, muy cerca de Roma, el primer templo del dios griego de la medicina. Estuvo situado, según Jordan, en el Campo Marzio, en *Apollinar*; el barrio donde fue edificado entre 321/433 el templo de Apolo, llevaba este nombre, si creemos en Tito Livio, desde mediados del siglo V a.C., y fue probablemente un altar muy antiguo construido en este lugar. El *Apollinar* fue el primer asilo abierto por los romanos, fuera del *pomerium*, a los dioses helénicos. Ninguno de ellos merecía mejor que Asklépios de ser acogido allí al lado de Apollon; ¿no eran ambos dioses sanadores? ¿Asklépios no pasaba por el hijo de Apolo?”¹¹¹

Piranesi y la Roma arqueológica

Más tarde, la ciudad que se superpuso a las ruinas de aquel santuario fue parte de la Roma arqueológica, redescubierta en la época ilustrada, tanto por los pensionistas franceses como por el arquitecto de accionar arqueológico Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), enfrentado a las ruinas parlantes.¹¹²

¹⁰⁹ Sin embargo, hasta en la actualidad, el cristianismo, con tolerancia al sincretismo, ha mantenido o incorporado el peregrinaje a santuarios de curación, incluso con las ofrendas con forma de los miembros afectados, súplica, etc.

¹¹⁰ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle de Pline, tome 17*, Paris: C. L. F. Panckoucke, 1829, p.247.

¹¹¹ Besnier, op. cit., pp.148-149.

¹¹² Sobre la exploración de Piranesi en Roma, ver: Galeno, Claudio, *Acción emergente: Piranesi y los estratos*, investigación tutelada por Antoni Ramón, Barcelona: DCA-ETSAB-UPC, 2002; y Galeno, Claudio, “Acción emergente, Piranesi y los estratos”, *Cuadernos de Arquitectura, Habitar el Norte*, n° 8-9, Departamento de Arquitectura, UCN, Antofagasta, Chile, 2003, pp.26-30.

En el XVIII, Roma era muy diferente de aquella capital triunfante construida por los grandes papas urbanistas.¹¹³ Más bien, era un sitio abandonado que se redescubría por la intelectualidad europea, a donde acudían arqueólogos, arquitectos, anticuarios e historiadores, cuyas investigaciones se orientaban en la búsqueda de los orígenes de la arquitectura, una actitud propia de la Ilustración, que oscilaba entre Roma, Grecia, Toscana y Egipto.

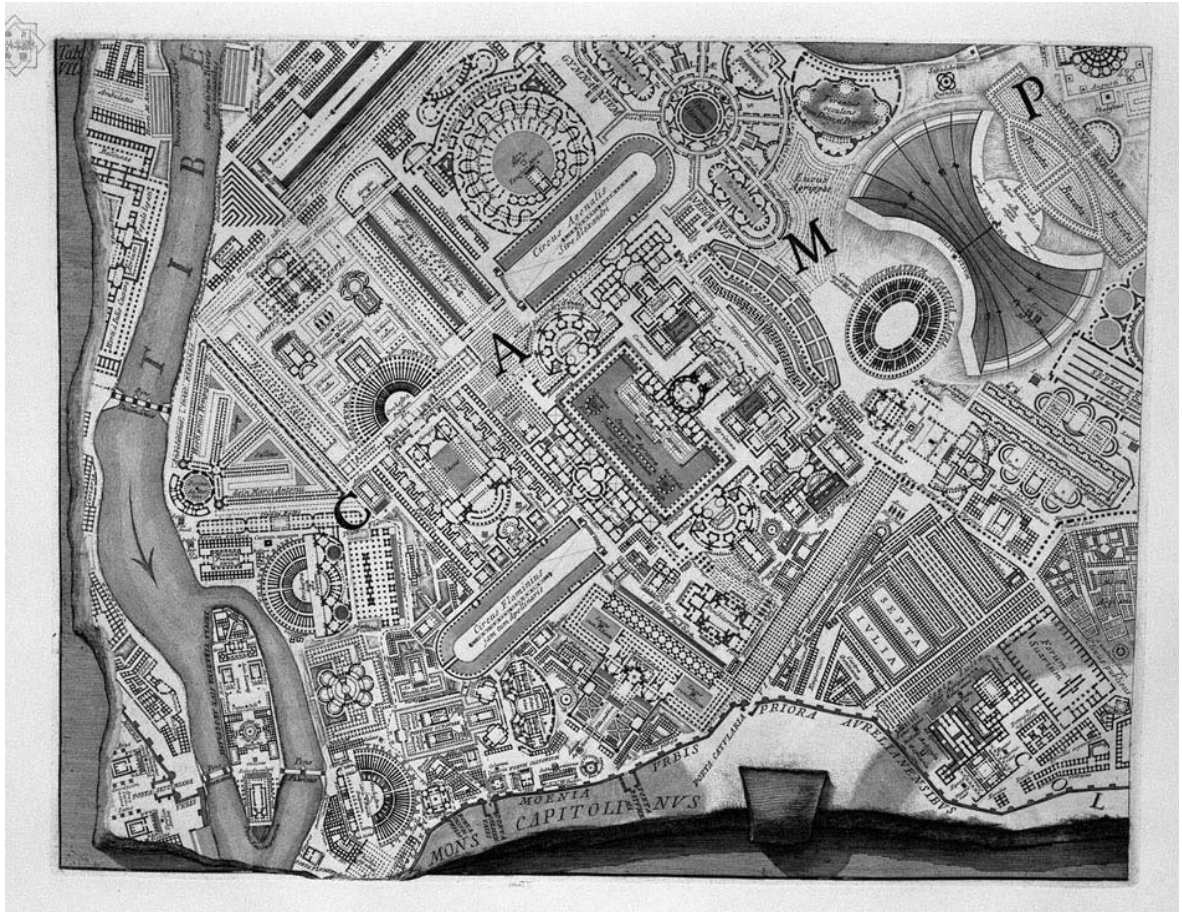


Fig. 4. *Campo Marzio, grande pianta topografica*. Mapa de Roma reconstruido por Piranesi. En la parte izquierda inferior se puede observar la isla Tiberina. © Taschen.

“(...) una Roma que (...) adquiriría una función cultural declaradamente internacional, precisamente porque no debía ya este primado a una escuela artística contemporánea propia, sino a un nuevo valor que será sentido como prioritario por toda la intelectualidad europea de las Luces: el de la arqueología y el carácter de permanente lección crítica de la arquitectura antigua.”¹¹⁴

¹¹³ Burckhardt, Jacob, “Las ruinas de Roma”, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid: Edaf, 1997, p.141.

¹¹⁴ Calatrava, Juan, “Piranesi, la Roma antigua y la teoría de la arquitectura”, en: Giovanni Battista, *De la magnificencia y la arquitectura de los romanos, y otros escritos*, Madrid: Ediciones Akal, 1998, p.6.

En el cuarto tomo de *Le Antichità Romane*,¹¹⁵ publicada en 1756, Piranesi expone una serie sobre los puentes Fabricio y Cestio¹¹⁶ que conectan la isla, y en ese contexto expone algunos dibujos de la *isola Tiberina*.

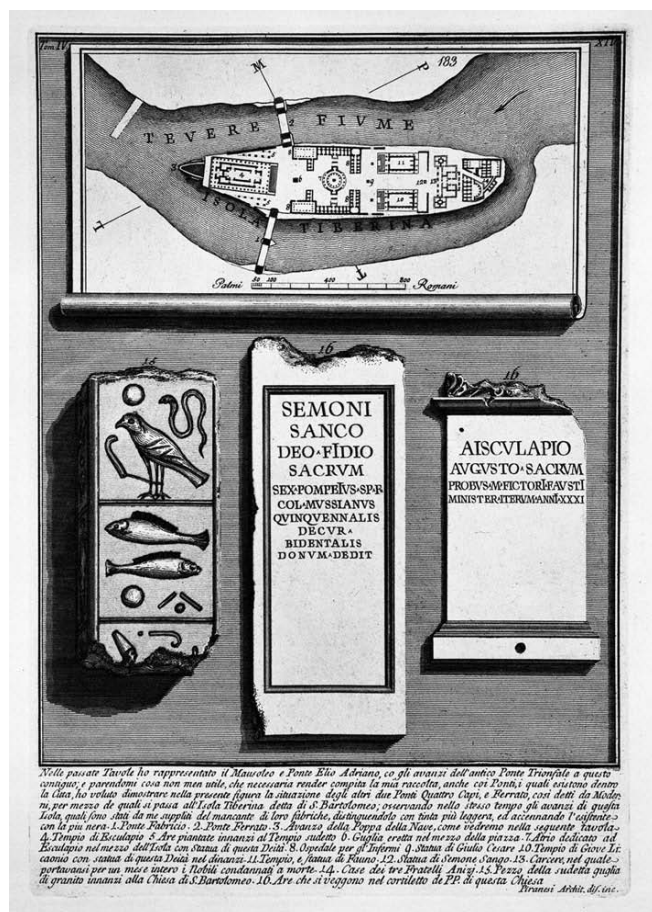


Fig. 5. Lámina XV, "...la situación degli altri due Ponti Quattro Capi, e Ferrato...", por Piranesi en *Le Antichità Romane*, tomo IV, 1756. © Taschen.

En la lámina XV, denominada "...la situación degli altri due Ponti Quattro Capi, e Ferrato...", tiene una pequeña planta de la *Isola Iberina detta di S. Bartolomeo* con una reconstrucción del santuario. Se indica y dibuja, desde el extremo izquierdo: 3. El avance de la Popa de la Nave. 4. El templo de Esculapio. 5. Las dos alas laterales al templo. 6. La aguja en la plaza. 7. El atrio dedicado a Esculapio en medio de la isla con la estatua de la deidad. 8. El hospital para los enfermos. 9. Estatua de Julio César. 10. El templo de Júpiter Licaonio con su estatua. 11. Templo y estatua de Fauno. 12. Estatua de Semone Sango [Semo Sancus]. 13. Cárcel donde podían estar nobles condenados a muerte. 14. Casa de los tres hermanos Anizj.

¹¹⁵ Piranesi, Gianbattista, *Le Antichità Romane. Tomo quarto, contenente i ponti antichi, gli avanzi de' teatri, de' portici, e di altri monumenti di Roma*, 1756 [Citado en 2010-02-10]. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2000054d>>.

¹¹⁶ Coherente con su puesta en valor de magnificencia de las obras públicas de ingeniería romana como las cloacas, los acueductos y los empedrados de las vías.

Sin embargo, el trabajo de Piranesi sobre el santuario deja margen a ciertas dudas sobre su exactitud, ya que la isla estaba con nuevas construcciones, y, sin duda, reconstruir el santuario era una labor compleja como se puede ver en la falta de claridad de la planta que realiza, por ejemplo, en lo que respecta a los edificios que rodean el templo de Esculapio, y en los puntos de enlace de los puentes con respecto a la plaza, que en el dibujo de Piranesi llegan junto a la fachada del templo, mientras que en realidad llegan hacia el oeste de la plaza.

Asimismo, Maurice Besnier y Thomas Henry Dyer¹¹⁷ confirman que un siglo después de construirse el santuario de Esculapio, en 193 a.C., se habían levantado otros dos templos en la isla, uno dedicado a Júpiter Jurarius, y el otro, a Fauno; además, no lejos de allí, habría un *sacellum*, lugar dedicado al dios del Tíber, Tiberinus, donde se celebraba su fiesta anual. Según Publio Ovidio Nasón (43 a.C.-17 d.C.), en su obra *Fastos*, el templo de Júpiter habría sido contiguo al de Esculapio, mientras que el de Fauno estaba en la parte superior de la isla, o sea, al oeste. Igualmente, Besnier se refiere también a la estatua de Semo Sancus, un antiguo dios de la lealtad, honestidad y el juramento, coincidiendo que Tiberino tenía una capilla. De esa forma, durante el año se realizaban tres fiestas sagradas importantes: el 1º de enero se celebraban juntos a Esculapio y a Júpiter, y ese mismo día se sacrificaba a Vejovis, el 13 de febrero se festejaba a Fauno y el 8 de diciembre a Tiberinus.

“(…) El santuario de Esculape *in insula* era el más antiguo y el más considerable que tuvo en Roma el dios griego de la medicina, y los de Júpiter Jurarius, de Faunus, de Tiberinus, los únicos a los que los romanos hubieron dedicado a estas divinidades (...). La importancia religiosa de la isla en la Antigüedad es innegable. Su historia interesa a la misma historia de la religión romana.”¹¹⁸

Con mayor precisión que la reconstrucción, fue el registro de las ruinas hecho por Piranesi, como en la lámina XV, “*Veduta della porzione di Nave di Travertini costruita, e piantata dinanzi alle sustruzioni che regevano il Tempio di Esculapio nell'Isola Tiberina*”, donde se representó una parte de la Nave de Travertino que acogía el templo de Esculapio, actualmente bajo el patio del convento de los padres de San Bartolomé. En el extremo, la ruina muestra el rostro de la popa, luego un carcomido busto de Esculapio con una vara o básculo con una culebra enroscada. Según Piranesi, esto aludiría a la

¹¹⁷ Dyer, Thomas Henry, *Ancient Rome: with a map of ancient Rome and numerous illustrations*, London: Walton and Maberly, 1864, p.122.

¹¹⁸ Besnier, op. cit., pp.11-12.

historia de la fundación de la isla, sobre el transporte de estos ídolos a Roma para eliminar la peste, las indicaciones del oráculo y el viaje de la serpiente.



Fig. 6. Lámina XV, “Veduta della porzione di Nave di Travertini costruita, e piantata dinanzi alle sustruzioni che regevano il Tempio di Esculapio nell’Isola Tiberina”, por Piranesi en *Le Antichità Romane*, 1756. © Taschen.

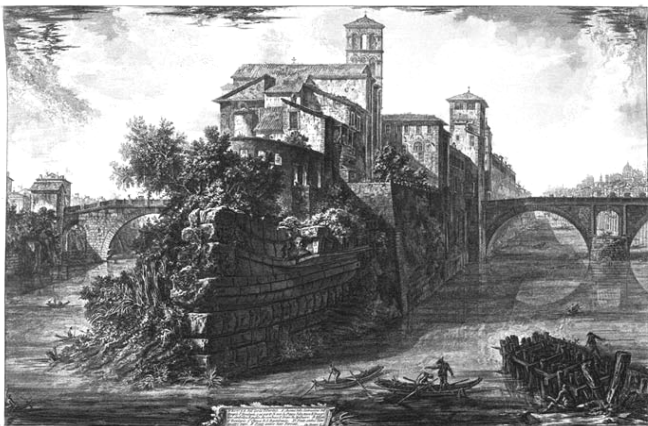


Fig. 7. *Veduta dell’Isola Tiberina*, por Piranesi en *Vedute di Roma*. © Taschen.

Las *Vedute di Roma*,¹¹⁹ una obra compleja que Piranesi realizó a lo largo de su vida, desde los primeros años de su estadía en Roma, a partir de la segunda mitad de la década de 1740, y que vendía como estampas individuales o en colecciones, incluyeron una *Veduta dell’Isola Tiberina* en el mismo ángulo que el grabado de la popa en la *Antichità*, una vista este, pero, en este caso, más ampliada, mostrando ambos puentes y la densidad de las edificaciones sobre la isla. De alguna forma, Piranesi muestra en esta vista, la ciudad romana estratificada, desde el primer nivel de las aguas del río Tíber y de las cloacas, sigue el espesor de la ciudad clásica evidenciada por la ruina de la popa del asclepeion y los puentes, como indica en el texto en la base del grabado: “Restos de la subestructura del templo de Esculapio”, para culminar con la ciudad medieval superpuesta.

¹¹⁹ *Vedute di Roma disegnate ed incise da Giambattista Piranesi architetto veneziano.*



Fig. 8. Lámina XI, “Scenografia Insulae Tiberinae”, por Piranesi en *Il Campo Marzio dell’Antica Roma*, 1762. © Taschen.

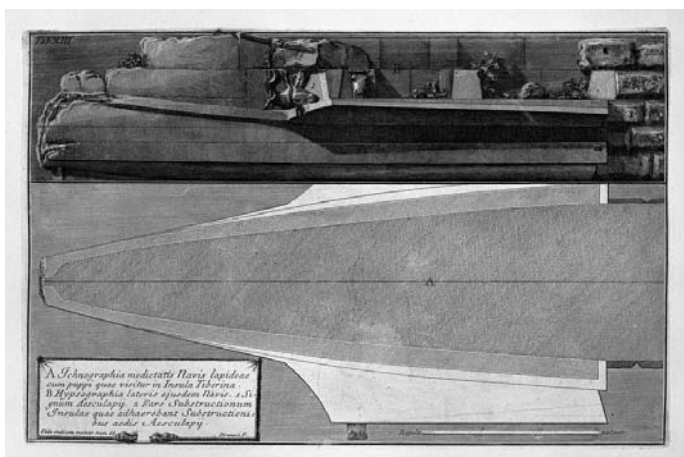


Fig. 9. Lámina XIII, “Pianta y veduta laterale della stessa Nave”, por Piranesi en *Il Campo Marzio dell’Antica Roma*, 1762.

En *Il Campo Marzio dell’Antica Roma*, impresa en 1762, Piranesi, al principio de esa obra, presenta otros dibujos deteniéndose en la popa de la nave. La lámina XI nombrada como “*Scenografia Insulae Tiberinae*”, muestra nuevamente una imagen desde el este, una panorámica desde la altura del río y desde su interioridad junto al “*Reliquiae Pontis Senatorij*”, donde se vuelve a resaltar la ciudad estratificada, con los cuerpos de los habitantes del río, disminuidos en su escala para acentuar la magnificencia, el vacío de la ciudad clásica, denunciado por los puentes y el basamento ruinoso de la isla: la “*Reliquiae veterum substructionum*” y la “*Reliquiae veteris navis Lapideae*”, y la ciudad medieval, “*Templum Divi Bartholomaei*”, y renacentista, “*Roma trans Tiberim*” y la “*Roma citra Tiberim*” que se eleva hacia el cielo. Las tres imágenes que siguen corresponden a detalles de la popa. El primero muestra una visión frontal reconstruida parcialmente de la popa, se denominó “*La nave marmorea dell’Isola Tiberina veduta di poppa*”; la segunda es un corte estructural de la popa, “*Sezione della nave predetta*”; y el tercero, “*Pianta y veduta laterale della stessa Nave*”, conforman una notable exacerbación e intriga de Piranesi por el imaginario de la barca.

Pensionistas franceses y los *envois* sobre la isla Tiberina

Luego fueron dos pensionistas franceses quienes investigaron sobre la isla: primero Antoine-Marie Delannoy (1800-1860) y René Patouillard-Demoriane (1869-1957). Delannoy ganó el Prix de Rome en 1828 con un diseño para una biblioteca pública. Los relevamientos que realizó en 1832 tiene más precisión que los de Piranesi. En la planta de llenos y vacíos de la isla, con los edificios existentes, los puentes llegan en los lugares correctos, dejando el vacío necesario para las construcciones del este de la isla. Además, dibujó reconstrucciones del santuario de Esculapio, centradas en el templo principal, hexástilo tanto en la fachada hacia la plaza interior de la isla como hacia la elevación que compone con la popa hacia el este.

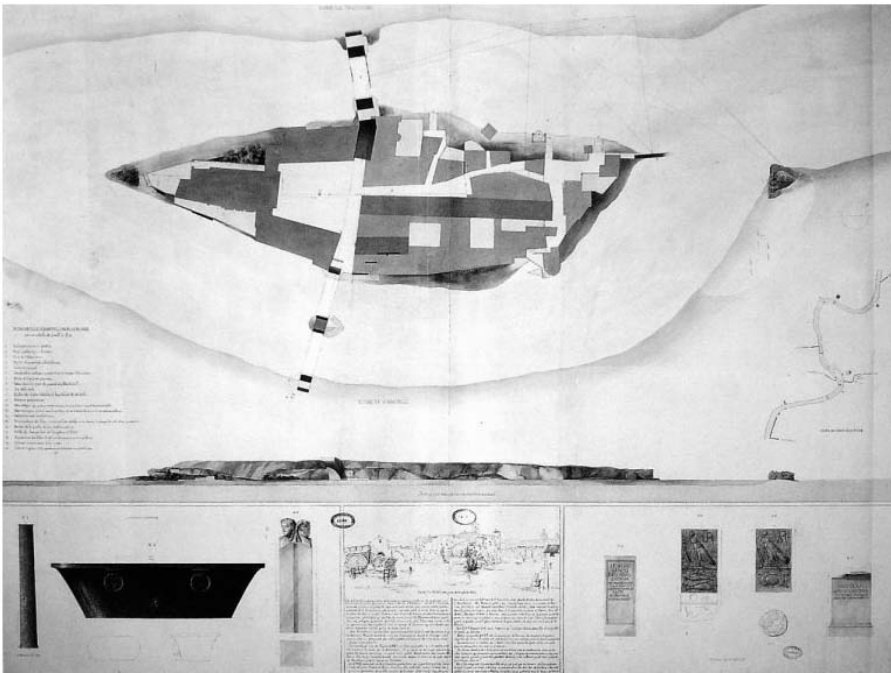


Fig. 10. *Isola Tiberina*, planta y estudio, por Antoine-Marie Delannoy, 1832. © Ruins of Ancient Rome/ Getty.

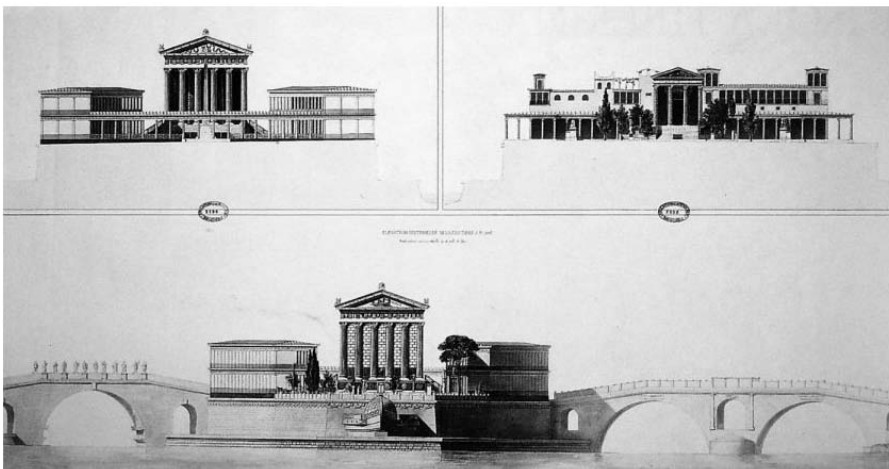


Fig. 11. *Isola Tiberina*, hipotética reconstrucción, vista del sudeste y sección, por Delannoy, 1832. © Ruins of Ancient Rome/ Getty.



Fig. 12. *Isola Tiberina*, reconstrucción monumental en la Antigüedad, con el templo de Esculapio, por René Patouillard-Demoriane, 1900. © Ruins of Ancient Rome/ Getty.

Continuó Patouillard, quien entre 1896 y 1900 se dedicó a investigar la isla con mayor profundidad. En 1895, Patouillard había obtenido el primer premio en el Prix de Roma¹²⁰ por el proyecto de arquitectura para un palacio de exposición, conquistando la codiciada “bolsa de estudio”.¹²¹ Anteriormente había participado en el concurso de 1891. El envío, o *envois*, de Patouillard, denominado *Restauration de l’île tibérine*,¹²² que incluyó relevamientos y reconstrucciones, obtuvo en 1904 la medalla de honor del Salón de los Artistas Franceses. En una magnífica reconstrucción hecha por Patouillard se observa una panorámica aérea que muestra la isla y la ciudad que se extiende hacia el norte; el templo hexástilo es también períptero y enfrenta una plaza interior que se conecta con los puentes. El espacio central está delimitado por una serie de edificios que demarcan el borde de la isla, y toda la ciudadela está asentada sobre un zócalo que remata en ambos extremos en la popa y proa de la nave.

¹²⁰ Ésta correspondería, por lo menos, a una segunda participación en el concurso, ya que en 1891 presentó un proyecto cuando el tema fue “un museo de artillería”, los que se conservan en los archivos de la Academia de Arquitectura en la *Cité de l’Architecture et du Patrimoine* en París.

¹²¹ Según la ficha descriptiva publicada por la Cité de l’Architecture et du Patrimoine, Patouillard-Demoriane, a partir de 1881 trabajó en un gabinete de arquitectura parisino; luego, en 1883, entró a estudiar a la Escuela de Bellas Artes, al taller de León Ginain. Paralelo a los estudios trabajaba en la agencia de Fernando Dutert y colaboraba en los trabajos del Museo de Historia Natural. Obtuvo el primer lugar en el Prix de Rome de 1895, donde el programa correspondió a “palacio de exposiciones y de fiestas”, convirtiéndose en pensionista de la Academia de Francia en Roma entre 1896 y 1900. En 1904 es premiado en el Salón de los Artistas Franceses con el envío sobre la isla Tiberina. Trabaja profesionalmente hasta las década del 30. Fue arquitecto de la Ópera entre 1921 y 1930. Sucedió a Pierre André en la dirección de un taller de arquitectura en la Escuela de Bellas Artes entre 1930 y 1937.

¹²² Besnier, op. cit., p.III.

El lugar estudiado en el “fin de siglo” se conocía como isla San Bartolomeo, llamada en la Antigüedad *insula tiberina*, o *inter duos pontes*, e *insula Lycaonia* en la época medieval.¹²³ Contaba entre sus construcciones la iglesia de San Bartolomeo con su plaza, cuya construcción inicial fechada alrededor de 997, se levantó sobre las ruinas de lo que fuera el templo de Asclepio, y el Hospital Fatebenefratelli con su iglesia de San Giovanni Calibita.¹²⁴ Según Besnier, la iglesia de San Bartolomeo es la única edificación que tiene algún interés, cuyas estructuras se remontaban al siglo XI, a pesar de que fue completamente rehecha en el siglo XVII, manteniéndose del monumento primitivo sólo el campanario, las columnas de la nave y un borde bien ornamentado con esculturas del altar mayor.

Se mantienen los dos puentes que conectan la isla con la urbe, el puente Cestio, edificado el 46 a.C., y reconstruido entre 1885 y 1892,¹²⁵ y el famoso puente Fabricio (actual puente Quattro Capi), construido en el 62 a.C., ampliamente estudiado por Piranesi, gracias a la perfección entre geometría y estructura que lo ha hecho resistir en el tiempo. Asimismo, en el extremo este de la isla se mantiene un fragmento de su conocida popa, incorporada a las arquitecturas actualmente existentes, pero distanciada del agua por un amplio andén que bordea la isla.

Sin embargo, a pesar de la importante tradición y valor arqueológico de la isla, su estado en el *fin de siècle* era ruinoso. En 1902, el historiador Maurice Besnier, después de alabar el trabajo de Patouillard, donde arquitectura y arqueología asociaban sus esfuerzos, indica que algunas obras municipales tenían la isla desfigurada y estropeada, por no decir destruida. A esto se sumaba que, en 1901, ocurrió una gran crecida del Tíber, provocando derrumbes del andén en la orilla norte. Una comisión de ingenieros que se constituyó a propósito del accidente, responsabilizó a la isla por el desastre, alegando que estrechaba el lecho del Tíber, poniendo obstáculos al flujo de las aguas, además que el brazo izquierdo (norte) era cenagoso, y la corriente se encontraba por completo por la derecha (sur), erosionando permanentemente los andenes. Finalmente, la comisión propuso suprimir la isla para que el cauce del río fuese suficiente.

“(…) Esta moción subversiva encontró afortunadamente una oposición viva. El Ministro de las Obras Públicas, Sr. Giusso, declaró a la Cámara de los Diputados, el 24 de junio de 1901, que ‘razones históricas y la dignidad nacional exigían la conservación de la isla Tiberina’; el periódico *La Tribuna* proclamaba el 6 de julio que su demolición sería un

¹²³ Ibid., p.3.

¹²⁴ Según Besnier, una iglesia de aspecto moderno, fundada en 1584, que ocupa el sitio de una iglesia más antigua dedicada a San Juan Bautista.

¹²⁵ Besnier, op. cit., p.4.

"ultraje a la religión del arte y de las memorias patrióticas". La elocuencia de sus defensores salvó la isla. Debimos recurrir a otros medios para refrenar el Tíber. ¡Deseemos que las nuevos daños del río no obliguen a los ingenieros, los diputados y los periodistas a reabrir este debate!"¹²⁶

Pero Besnier agrega que la forma de la isla en ese inicio del siglo XX, con sus orillas rectificadas, recuerda muy vagamente su forma en la Antigüedad, ya que su transformación se había iniciado mucho tiempo antes, por la misma naturaleza, recordando que en el siglo XVIII, río arriba hacia el oeste,¹²⁷ existía un pequeño islote llamado *isoletta*, como se puede observar en el detalle del mapa de Giambattista Nolli (1701-1756) de 1748¹²⁸ que el mismo Besnier publicó. La *isoletta* tenía ruinas de algunas paredes antiguas bien edificadas. Su origen se debía a una violenta crecida del río en la Edad Media, que había dividido la isla, a lo que se agrega una inundación en 1788 que terminó de arruinarlo. Afirmaba que en la Antigüedad la isla era más grande, empezando en la altura de la *isoletta*, alargándose de forma irregular, siguiendo la curva de su trazado.¹²⁹

De Asclepio a Vitruvio, los lugares saludables

En ese contexto, es muy probable que las favorables características de los aclepeiones y el significado de las especiales circunstancias de la isla Tiberina hayan incidido sobre Vitruvio en sus indicaciones sobre las propiedades que deberían tener los lugares saludables.¹³⁰

"Ahora bien, el decoro natural requiere para emplazamiento de cualquier templo la elección de los parajes más saludables y donde haya fuentes de aguas abundantes. Y esta precaución habrá de tenerse en cuenta muy especialmente en los templos dedicados a Esculapio, a la Salud o a otras divinidades por cuya intervención muchos enfermos parecen haber sanado. Esto es porque cuando se trasladan cuerpos enfermos de un lugar infecto a otro salubre y se hace que utilicen sus aguas puras, se restablecerán más pronto, y ocurrirá que la divinidad acrecerá su crédito, porque el

¹²⁶ Ibid., p.IV.

¹²⁷ Besnier dice que está al sur, pero el mapa de Nolli confirma su posición al oeste, con las ruinas de los muros de la popa de la nave.

¹²⁸ Giambattista Nolli publicó en 1748 un gran plano denominado "La pianta grande di Roma", en el cual trabajaba desde 1736 por encargo del Papa Benedicto XIV. Ese plano ha sido considerado una obra de arte y usado como plano base hasta 1970. Piranesi colaboró con Nolli en la realización de una versión en menor escala del mismo plano, así como en la impresión de la *pianta grande*.

¹²⁹ Besnier, op. cit., p.10.

¹³⁰ Que coincidirán tanto con las características de la romana y clásica isla Tiberina como con el parisino y medieval Hôtel Dieu.

pueblo atribuirá a estas divinidades curaciones debidas a las naturales condiciones del lugar.”¹³¹

Es indudable que las especiales características de los santuarios terapéuticos repercutieron en las características que deberían tener los espacios de curación, no sólo en la Antigüedad, sino hasta la Edad Media. La organización de los asclepeiones de Epidauro, Cos y Pérgamo, revelan un procedimiento donde la terapia es un culto al cuerpo, aliado a los diversos precedimientos y a la curación garantizada por la elección de enfermos “curables” que hicieron los terapeutas, o asclepiades, manteniendo el mito, pero también formando a futuros médicos que se iniciaban en estos tratamientos naturales en una suerte de escuela de sanadores. Además, se estructuró una cierta tipología arquitectónica que articuló las ideas de ciudadela y claustro, un espacio delimitado, controlado y resguardado, donde el enfermo era sometido a la rutina curadora.

En el caso mítico de la isla Tiberina era tan necesario el mito de la serpiente para que Esculapio pudiera sanar, como los *therapeutes*. Eso significa que en la barca proveniente de Epidauro, no sólo vino el Asclepio metamorfoseado, sino, posiblemente algunos expertos terapeutas; asimismo la construcción del asclepeion no sólo edificó arquitectura para el culto, sino acogió y formó a los sabios de la curación. En los antecedentes históricos de Roma se hace énfasis en lo religioso, y poco se ha mencionado del espacio y actividades formativas de los necesarios terapeutas.¹³²

Albert menciona que el momento más grande del poder de Esculapio y de sus sacerdotes fue el que siguió a su entrada triunfal a Italia, en una época en la que sus compatriotas laicos, los médicos griegos, aún no llegaban a Roma para hacerles competencia, ya que su talento, experiencia y progreso de su filosofía debían hacerlos muy temibles.¹³³ Los médicos laicos serán muy benéficos, y sustituirán la medicina religiosa por una medicina natural y remedios racionales. De esa forma, estos médicos salvaron muchas más vidas que Salud, Hygeia, Apolo o Esculapio.

A pesar de existir una reticencia romana sobre los médicos, los primeros en llegar a Roma habrían sido Archagatos y Asclepiades¹³⁴ de Bitinia (124 ó 129 a.C. – 40 a.C.). La disonancia de los médicos con los sacerdotes o terapeutas de Asclepio puede

¹³¹ Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura*, Barcelona: Iberia, 2000, p.15.

¹³² Plinio indicó que en 219 a.C. llegó a Roma un primer médico griego llamado Archagatos, con una historia desafortunada, bien recibido en un principio y luego rechazado debido a la carnicería y a los muertos originados por sus tratamientos. Albert, op. cit., pp.2-3.

¹³³ Ibid., pp.30-31.

¹³⁴ Asclepiades de Bitina, cuyo nombre produce confusión respecto de los asclepiades formados en los santuarios de Asclepio.

entenderse también como una divergencia relativa al saber sobre el cuerpo. En ese momento, entre los médicos se podía distinguir a empiristas y dogmatistas, y entre estoicos y epicúreos, así, el médico Asclepíades, fue un ecléctico, de un epicureísmo poco riguroso, metodista, reuniendo pensamientos que conjugan materialismo con sensualismo.

“(…) Consiste, en primer lugar, en convertir al pneuma en una substancia material compuesta de los átomos más sutiles; en segundo lugar, afirma el cambio perpetuo, puesto que sus “átomos” están en movimiento continuo y son divisibles. El corolario de este materialismo es el sensualismo; el alma consiste realmente en las actividades de los sentidos tomadas en forma colectiva, y la razón no es una facultad especial ni una parte específica del alma. (...)”¹³⁵

A pesar de esta fuerte crítica a la curación religiosa, no podemos olvidar la importancia de estos santuarios en la evolución de los espacios occidentales de salud, ya que fueron un antecedente de los hospitales, así como el ejercicio de los terapeutas junto a los enfermos. De esa forma la conjunción del saber sobre el cuerpo, evidenciado en la biblioteca de la isla Tiberina, demostraron su importancia en la constitución de un significativo espacio del saber del cuerpo, donde participaron, en una parte de su formación fundamentales médicos y tratadistas de la Antigüedad como Hipócrates y Galeno. En tanto la esencia terapéutica de los asclepeiones entregó directrices respecto de lo saludable mediante el influyente Vitruvio, quien dijo:

”La medicina es necesaria al arquitecto para conocer cuáles son los aspectos del cielo, que los griegos llaman “climas”, las condiciones del aire en cada lugar; qué parajes son nocivos, y cuáles saludables, y qué propiedades tienen sus aguas, porque sin el conocimiento de estas circunstancias no es posible construir edificios sanos.”¹³⁶

¹³⁵ Brett, George S., *Historia de la psicología*, primera edición en inglés: 1912, Buenos Aires: Editorial Paidós, 1963, p.141.

¹³⁶ Vitruvio, op. cit., p.9.

Galeno de Pérgamo

El conocimiento del cuerpo y sus capacidades de relacionarse con el mundo han sido construidas desde el conocimiento científico del cuerpo, fundamentalmente de la disección del cadáver y la observación del enfermo. En ese sentido es de interés la analogía que hace Maurice Albert entre la acción del médico y el arquitecto:

“Antes de restaurar una casa ruinosa, el arquitecto debe examinar todas las partes, las habitaciones y pasillos, entradas y salidas, rincones y escondrijos. Comprenderá mucho mejor la disposición que ha estudiado, ya sea sobre los planos, o sobre el emplazamiento, en edificios abandonados por los propietarios a la piqueta de los demolidores, en un número más grande de partes sueltas de construcciones semejantes. Igualmente, para restaurar esta casa del alma que se llama el cuerpo, hace falta que el médico haya estudiado sobre otras casas iguales, abandonadas por la vida, sobre cadáveres y esqueletos, en las partes diversas que los componen, sus distribuciones y sus relaciones. / El médico, pues debe ser primero un hombre que disecta, y la anatomía es la base de la medicina. Tal es el primer principio de Galeno.(...)”¹³⁷

Para el saber del cuerpo, el cadáver fue fundamental en la disección. Estos procesos de investigación datan del mundo antiguo, principiando en los procesos funerarios egipcios de embalsamamiento, y en la Alejandría helénica, donde se supone que, incluso, las realizaban sobre esclavos vivos. Se sabe que las disecciones eran exhibiciones públicas, realizadas tanto sobre humanos como sobre animales, y fueron realizadas por Herófilo (330 - 260 a.C.) y Erasítrato (c.304 - c.250 a.C.). Aunque estos dos médicos son los primeros en realizar la investigación directa sobre el cuerpo, fue la investigación de Galeno de Pérgamo¹³⁸ (129 ó 131 - 210 ó 216 d.C.), y sus fundamentales escritos, los que delinearon el camino de la medicina hasta el Renacimiento, relevante articulación histórica cuando fue revisado meticulosamente a través de estudios de anatomía comparada. Consecuentemente será superado por Vesalio, quien detectó y expuso los errores de Galeno, argumentando que se había basado en disecciones practicadas sobre animales, específicamente sobre simios, para construir la anatomía humana.

¹³⁷ Albert, op. cit., pp.284-285.

¹³⁸ Pérgamo fue una ciudad que competía en conocimiento sobre medicina con Alejandría.

Galeno fue un griego nacido en Pérgamo, que desde los 16 años estudió medicina, y a los 20 se convirtió en *therapeutes* en el asclepeión de Pérgamo. En su formación tomó contacto con la obra de Hipócrates de Cos. Posteriormente viajó a Alejandría y dedicó su vida a desarrollar su saber desde su experiencia directa con los cuerpos, fuesen vivos o cadáveres. Su amplitud de conocimientos sobre los escritos existentes, su intercambio científico con otros médicos, y sus viajes a Egipto y a Roma, lo llevaron a generar una estructura vital de conocimiento sobre el hombre. Sus escritos desarrollados en ámbito médico-filosófico no tardaron en impresionar por la racionalidad científica y el espíritu reflexivo. Su obra más importante sobre patología médica fue *De locis affectis*, escrita dentro de sus últimos cuarenta años de vida, en el período comprendido entre 177 y 210/216, junto a varios otros libros.

Llegó a Roma en 162, donde luego sirvió al emperador Marco Aurelio, a su hijo Cómodo, y a Septimio Severo. Escribió una extensa obra de libros fundamentales para la comprensión del cuerpo humano y del pensamiento científico, filosófico y artístico del mundo antiguo, “casi cuatrocientas obras, de las que se conservan ciento y cincuenta, que ocupan veintidós volúmenes impresos en su edición grecolatina más utilizada”.¹³⁹

Arte y medicina, Galeno y Policleto

Galeno recibió una gran educación impulsado por su padre Aeulius Nicón, que era un arquitecto muy rico e instruido en las ciencias y en las artes, y, en ese contexto, primero estudia *bellas letras*.¹⁴⁰ Esa primera formación, que se manifiesta en varias obras, se puede apreciar en un tratado consagrado a las artes, entendidas como disciplinas que requieren especialidad, *Exhortación al estudio de las artes*, donde, reflexionando sobre la razón y sinrazón humana y animal, indica:

“(…) No obstante, es evidente que la inteligencia del hombre lo coloque muy por encima de otros animales; esto está demostrado por el gran número de artes que cultiva, y por su aptitud para aprender todo lo que desea, él sólo es capaz de ciencia. En efecto, los animales, salvo algunas excepciones, no ejercen ningún arte; todavía, los que lo hacen con éxito, obedecen más bien a un instinto natural que a una determinación reflexionada. Pero el hombre no es ajeno para ninguna de las artes propias de los animales; imita la trama de la araña; modela como las abejas; puede ejercitar la natación, aunque sólo

¹³⁹ López Piñero, José María, “Los saberes morfológicos y la ilustración anatómica desde el Renacimiento al siglo XX”, en: *Atlas histórico de la ilustración anatómica*, Valencia: Faxínil edicions digitals, 2003, p.7 [Citado en 2006-04-25]. Disponible en: <<http://faximil.com/ficha.php?Id=7>>

¹⁴⁰ Albert, op. cit., p.268.

fuera hecho para la marcha; pero, además, el hombre no es impropio en absoluto para las artes divinas; émulo de Esculapio se entrega a la medicina; rival de Apolo, practica, al mismo tiempo que la medicina, todas las demás artes, las cuales este dios preside, es decir, el de tiro con arco, la música y la adivinación; todavía cultiva a aquellas que presiden cada una de las Musas, porque no es ajeno para la astronomía ni para la geometría. Además, como dice Píndaro, su mirada penetra en la profundidad de la tierra, y se lanza allende los cielos.”¹⁴¹

El escrito, que denota la amplia formación de Galeno, reflexiona sobre diversas materias y autores de la Antigüedad, para centrarse en la figura del atleta. Sin embargo, si acudimos a la imagen del atleta griego como un paradigma o ideal del cuerpo clásico, nos encontramos con que Galeno, en vez de enaltecerlo, le hace una fuerte crítica a su vida, entendiéndola como una profesión volcada a los aspectos exclusivamente físicos del cuerpo. Esa vida física puede apreciarse, por ejemplo, en estar continuamente afectados por el agobio del cansancio, la presión por la alimentación, las secuelas en los miembros, y, finalmente, las miserias económicas. De esa forma, Galeno divide la vida en dos categorías de disciplinas, que a la vez dividen al ser humano en cuerpo físico y mente. Las primeras serían las artes que son del dominio de la inteligencia, o sea, centradas en el intelecto, donde estarían las artes honorables y liberales; mientras que las otras, cuyo campos son los trabajos corporales, mecánicos y manuales, serían las artes no liberales.

“(…) En la primera categoría se encuentran la medicina, la retórica, la música, la geometría, la aritmética, la dialéctica, la astronomía, la literatura y la jurisprudencia; podemos, si queremos, juntar a eso la escultura y la pintura; en efecto, aunque estas dos artes consisten en un trabajo manual, no reclaman una fuerza viril. Joven hombre, cuya alma no se parece completamente a la del bruto, debe donde escoger y ejercer de estas profesiones, sobre todo la medicina, que según yo es la mejor de todas ellas. (…)”

El discurso de Galeno, entregando directrices hacia donde debe apuntar la formación, recuerda de alguna forma el ímpetu del discurso de Le Corbusier, no sólo en el escrito sobre las artes intelectuales y mecánicas, sino también en otro texto: *De las sectas a los estudiantes*, donde aclara los ámbitos de la medicina entre el empirismo y el dogmatismo.¹⁴²

¹⁴¹ Galien, “Exhortation a l’étude des arts”, en: Galien; Daremberg, Charles (trad.), *Oeuvres anatomiques, physiologiques et médicales de Galien*, tome premier, précédées d’une introduction ou étude biographique, littéraire et scientifique sur Galien par le Dr. Charles Daremberg, Paris: J. B. Baillière Libraire de l’Académie Impériale de Médecine, 1854, pp.8-11 [Citado]. Disponible en: <<http://www.bium.univ-paris5.fr/histmed/medica/cote?34857x01>>.

¹⁴² Galien, “Des sectes aux étudiants”, en: Galien; Daremberg, Charles (trad.), *Oeuvres anatomiques, physiologiques et médicales de Galien*, vol. 2, Paris : J. B. Baillière, 1856, pp.376-397. Disponible en: <<http://www.bium.univ->

A pesar de la crítica predicada sobre lo físico del atleta, Galeno en diversos escritos menciona el *Canon* del escultor Policeto, un tratado de proporciones aplicadas al cuerpo humano, cuyos mejores ejemplos y demostraciones fueron esculturas que representan el ideal griego valiéndose de la imagen del atleta. A pesar de ser muy célebre, el escrito del *Canon* no consiguió llegar a la modernidad, y es conocido a través de diversos autores que sabiendo de él, lo citaron.

La tesis doctoral del artista español Antonio Bautista Durán, titulada *El Canon en el arte: reglas y principios en torno a la figura humana*,¹⁴³ contiene una detallada revisión de los escritos que mencionan el *Canon*, directa o indirectamente, entre ellos: Filón en *Belopoeica* el siglo III a.C.; luego Plutarco, en *Moralia*, en el siglo I d.C.; el arquitecto Vitruvio, en *De architectura*; a Plinio, en *Historia natural*, en el siglo I d.C., donde menciona las esculturas que comprueban la tesis del canon aplicado; Cicerón, en *Brutus*, del siglo I a.C.; en Filostrato, en *De Gymnastica*, entre los siglos II y III d.C.; a Quintiliano, en *Institutio oratoria*, del siglo I d.C.; Luciano, con *De saltatione* y *De morte peregrini*. También se encuentran diversos pasajes en los numerosos escritos de Galeno, con sus títulos latinos: *De semine*, *Ars Médica*, *De Temperamentis*,¹⁴⁴ *De uso partium corporis humani*, y *De optima nostri corporis constitutione*, además, y principalmente, en la obra *De placitis Hippocratis et Platonis (Sobre los puntos comunes entre Hipócrates y Platón)*, así como en *De sanitate tuenda*, y *De causis pulsuum*.

Asimismo, en la *Cartilla physiologica, galenico-espagirica, mathematico-médica*,¹⁴⁵ publicada en Murcia en 1731 por Juan Jiménez de Molina, médico del Deán y Cabildo de la Catedral,¹⁴⁶ se fundamenta con gran admiración a Galeno y la concepción humoral del cuerpo. Cuando fundamenta las señales fisiológicas demostrativas del “hábito moderado”, cita y se refiere al libro *De optima corporis nostri constitutione*, donde se refirió a Policeto:

“(…) que será de hábito moderado, o de óptima constitución aquel cuerpo, cuyas partes así similares como instrumentaria se hallan (…) con tal simetría entre sí proporcionadas,

paris5.fr/histmed/medica/cote?34857x02>.

¹⁴³ Bautista Durán, Antonio *El canon en el arte, reglas y prescripciones en torno a la figura humana: tesis doctoral*, dirigida por Gonzalo Martínez Andrades, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1993 [Citado en 2010-03-02]. Disponible en: <<http://www.aloj.us.es/abduran/estilo%20doctorado/Archivos/indice.htm#4B>>.

¹⁴⁴ Galeni; Thriveteris, Jérémie, *Hieremiae Thriveri Brachelii novi et integri commentarii in omnes Galeni libros de temperamentis*, Lugduni: apud Gulielmum Rouilium, 1547, p.89 [Citado 2010-02-26]. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54191c>>.

¹⁴⁵ Jiménez de Molina, Juan, *Cartilla physiologica, galenico-espagirica, mathematico-médica*, Murcia: Joseph Díaz Cayuelas, 1731 [Citado 2010-03-01]. Disponible en: <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?application=DIGITOO-3&owner=resourcediscovery&custom_att_2=simple_viewer&pid=1843858>.

¹⁴⁶ Sáez Gómez, José Miguel; Marset Campos, Pedro, “La producción científico-médica murciana en el siglo XVIII”, *Llull*, revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas, vol. 16, n° 31, 1993, p.539 [Citado 2010-03-02]. Disponible en <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=62124>>.

que de ninguna suerte se encuentre el más ligero vicio entre ellas, y por esto comparado por Galeno a aquella perfectísima estatua de Policleteo ya por mí mencionada (...)"¹⁴⁷

Mediante esos escritos se sabe que el *Canon* de Policleteo era un tratado de escultura que planteaba un ideal de belleza, apoyado en el saber matemático y geométrico para establecer proporciones mensurables entre todas las partes del cuerpo entre sí y como conjunto.

Brevemente, sobre Policleteo el Viejo,¹⁴⁸ habría que destacar que fue un gran escultor nativo de Argos, que impuso nuevas leyes a la escultura, comentadas, idealizadas, pero también criticadas. Este orden determinó directrices para alcanzar el ideal en la proporción anatómica del cuerpo humano con el fin de que hubiese equilibrio en sus partes, tanto en figuras masculinas como femeninas. Ignorando los patrones existentes, describió un *Canon* donde indicaba las medidas perfectas y absolutas de la representación del cuerpo humano, cuyas características la distinguían como "robusta, atlética, armoniosa, con la cabeza pequeña y la frente ancha", lo que para muchos era "cuadrado". Una de las obras, así como el *Doríforo* y *Hércules jovencito*, que mejor representa esta concepción estética ideal es el atleta conocido como el *Diadúmeno*, con su cuerpo robusto de "formas sobrias", según el gusto dórico, con su "actitud pensativa", o "el ideal griego de la belleza física conectada con la perfección del espíritu".¹⁴⁹ Su estética abordaba una imagen más adulta del cuerpo, o más robusta y sólida, en contraposición a la imagen adolescente, más delgada y andrógina.

¹⁴⁷ Ibid., p.94.

¹⁴⁸ Supuesto padre de Policleteo el joven, autor del teatro y el tholos en el asclepeion de Epidauro.

¹⁴⁹ *Arte Rama, Enciclopedia de las artes de todos los pueblos en todos los tiempos, volumen II, De Grecia a los bizantinos*, primera edición: 1961, Vitoria: Codex, 1969, p.48.

El ocultamiento y la equiparación

Marguerite Yourcenar en *Opus Nigrum* escribió: “Era una de esas épocas en que la razón humana se halla presa dentro de un círculo en llamas.(...)”¹⁵⁰

Es característico en el Renacimiento el esfuerzo por la *representación*, un incontenible afán de *equiparación*, de similitudes, de analogías y de correspondencias, formas de entrar en relación mágica con el micro y macro cosmos. En ese contexto, para el mundo de las artes fue el cuerpo, y su conocimiento anatómico, el que determinó la rigurosa materia de una nueva arquitectura que creó lazos, donde la pintura aliada a la fisiognomía, revelaba lo invisible del cuerpo a través de la expresión de lo visible. Estas representaciones abarcaron desde la maestría con la impronta del cuerpo de Leonardo da Vinci (1452-1519) hasta la cuidadosa fantasía anatómica de Hans Holbein el joven (c.1497-1543). El cuerpo se representa según la anatomía.

“La interpretación mágica del cosmos consiste, básicamente, en la existencia de un sentido oculto, pero sugerido en el orden mismo del mundo, cuyo acceso ha sido vedado de manera directa, también capaz de ser descifrado a través de las especiales operaciones de la magia. El pensamiento mágico interpreta al mundo entero como un acorde de sentido, trabado y entrelazado por relaciones estrechas e interminables, aunque ocultas: correspondencias. (...)”¹⁵¹

Pero la arquitectura aún estaba representada por la presión religiosa de un cuerpo que debía ser ocultado, más aún si ha sido expuesto, abierto al público, e igualmente los lugares donde se han realizado estas labores condenables, también debían ser ocultados de la mirada, construcciones todavía sin presencia pública, aún construidos en lugares de alta tolerancia como la renacentista ciudad de Padua. A pesar de que hoy podamos realizar hoy estas afirmaciones, gracias a las improntas del Renacimiento, es innegable que todo ocurrió entre persecuciones, miedos e inestabilidades, que llevaron a muchos de estos artífices a errar por la Europa desde el proceso de decadencia católica, provocando la Reforma, la Contrarreforma, y la censura del conocimiento, fuese este de origen mágico o científico. Ambos correspondían a una poderosa construcción de imaginarios que fortalecían la libertad de pensamiento, situación indeseada para el poder

¹⁵⁰ Yourcenar, Marguerite, *Opus nigrum*, Barcelona: RBA Editores, 1994, p.146.

¹⁵¹ Llorente, “La tradición de la magia”, op. cit., p.170-171.

religioso, pero, de una forma u otra, todo estaba transitando hacia el pensamiento moderno. Como indicó el historiador Ioan Culianu (1950-1991):

“La censura del imaginario y el rechazo en bloque de la cultura de la edad fantástica que ejercen los centros cristianos rigoristas, consiguen instaurar una modificación radical de la imaginación humana.”¹⁵²

Las mentes de los creadores del Renacimiento establecieron nuevos lazos, creando nuevos discursos teóricos que releían el Universo, cosmos y microcosmos. Si bien hubo persecución, el arte y la arquitectura tuvieron un éxito sorprendente, ya que los poderosos se mostraron muy entusiastas con el nuevo arte renacentista, que si bien estaba determinado por el arte y el pensamiento clásico, estaba fuertemente influido por las nuevas ideas que circulaban y se difundían rápidamente por los círculos de creadores, quienes, además de crear, se involucraban en la actitud del hombre del Renacimiento de indagar acerca del cosmos, fuese el micro, el cuerpo, o el macro, el Universo. Estas investigaciones, que consolidaban un pensamiento científico, se materializaron en arquitectura. El cuerpo y la arquitectura se correspondían definiendo una ambición renacentista, la deseada imagen del mundo, a través de nuevos lenguajes sostenidos en símbolos y relaciones.

El historiador Jacob Burckhardt indagó en la religión y espíritu de la sociedad renacentista:

“Como además los italianos fueron los primeros europeos que se entregaron sin reservas a la reflexión sobre la libertad y sobre la fatalidad y necesidad de las cosas, y como lo hicieron en circunstancias políticas de violencia e ilegitimidad que por momentos daban la impresión de un triunfo permanente del mal, su conciencia de Dios se tornó vacilante y su concepción del mundo parcialmente *fatalista*. Y cuando la pasión de su ánimo se resistía a conformarse con la incertidumbre, se aficionaron algunos al sucedáneo de una *superstición* en la cual elementos antiguos se combinaban con los elementos orientales y medievales. Se hicieron, así, astrólogos y magos.”¹⁵³

¹⁵² Culianu, Ioan P., “La modificación de la imagen del mundo”, *Eros y magia en el Renacimiento. 1484*, Madrid: Siruela, 1999, p. 264.

¹⁵³ Burckhardt, “La religión y el espíritu del Renacimiento”, op. cit., p.383.

Artificio mnemónico y el teatro de la memoria, 1530-1550

El “arte de la memoria”, un sistema espacial mnemónico, es una operación cognitiva que establece relaciones semánticas entre imágenes bajo cierto orden espacial para facilitar la memorización. La operación, si bien se desarrolla teóricamente, y principalmente durante el Renacimiento, había sido utilizada desde la Edad Media para facilitar las enseñanzas de las nociones más abstractas en los claustros. La mnemotecnia estaba muy vinculada al orden del espacio arquitectónico, como un estructura capaz de organizar los conceptos bajo la forma de imágenes, y en el desarrollo de ese espacio configurar discursos. Pero también se utilizaba sobre el cuerpo, de modo a conectar una idea a la otra, algo que se volvió obsoleto cuando a través de la taxonomía¹⁵⁴ y anatomía las imágenes parciales fueron substituidos por los sistemas.

“(…) Así pues, la actividad mnemónica debe ejercerse en una iglesia, un cementerio, un palacio abandonado o en casa, pero siempre evitando cualquier compañía o distracción. Las *partes* del lugar deberán memorizarse según un *orden* establecido. Encima de cada parte se superpone una secuencia del mensaje o de la serie conceptual que se debe aprender de memoria. La unidad indisoluble formada por los dos discursos –el discurso fantástico y el lingüístico- se imprimirá en la memoria para siempre gracias al carácter imaginario del primero.(…)”¹⁵⁵

Marsilio Ficino (1433-1499)¹⁵⁶ comprendía estas relaciones a través de procesos de la memoria. La idea de la percepción del mundo por el hombre se entendía como un fantasma que se refleja en el espejo del alma, como “el único medio del que dispone para conocer las realidades inteligibles”. Partiendo de eso distingue dos procedimientos simétricos y contrarios: el conocimiento sensible y el inteligible. El primero traduce el entorno a un lenguaje imaginario para que el alma pueda conocerlo. El segundo convierte en un lenguaje fantástico las manifestaciones de alma, de forma que la conciencia objetiva pueda asimilarlas.¹⁵⁷

La construcción de una imagen del mundo a través de un lenguaje fantástico se puede ejemplificar muy bien mediante la idea del *teatro de la memoria* creado por Giulio Camillo Delminio (1480-1544). Según el historiador de arquitectura Manfredo Tafuri (1935-1994),

¹⁵⁴ Boyd Davis, Stephen, “Mnemonic uses of space”, *The design of virtual environments with particular reference to VRML*, Centre for Electronic Arts, Middlesex University, June 1996, p. 28.

¹⁵⁵ Culianu, op. cit., p.65.

¹⁵⁶ Habría que agregar que el cuestionamiento acerca de la memoria, no fue labor sólo de Ficino, sino también de Giordano Bruno (1548-1600), con ideas como la mnemotecnia. Todas estas ideas tienen dentro de sus orígenes a Aristóteles, descritas en el tratado *De memoria et reminiscencia*.

¹⁵⁷ Culianu, op. cit., p.66.

Delminio fue otra de estas figuras “inquietas” del siglo XVI veneciano y estuvo conectado al círculo de Sebastiano Serlio.¹⁵⁸

Él fue profesor en Bologna, y, según Ioan Culianu, pareciera haber estudiado la obra de Pico della Mirandola y la del fraile Francesco Giorgi, que estaba basada en Ficino. Las conexiones que establece Tafuri entre Delminio y Serlio se basan en sus relaciones con personajes comunes a ambos durante un mismo tiempo en Bologna, y en la influencia del pensamiento cabalístico de Delminio en Serlio.

“(…) Con mucha cautela, uno podría imaginar un círculo en Bologna que incluyó, alrededor de 1525, a Serlio y Giulio Camillo Delminio; por otra parte, Camillo seguramente visitó Bologna en 1519, 1521-23, y 1525, y el arquitecto, que en 1528 mostró mucha familiaridad con la cabalística de Friuli, debe haber estado en contacto con él algún tiempo antes de esa fecha.”¹⁵⁹

Para comprender el medio donde se desarrollan las ideas de Camillo, éste reúne de forma inseparable aspectos culturales y religiosos. Tafuri reclama que a menudo a Delminio sólo se le ha estudiado con respecto al Teatro de la Memoria, y se han olvidado sus escritos donde revela su orientación mágica. Por ejemplo, el *Discorso in materia del teatro* está dedicado a Trifon Gabriele, un personaje socrático cercano a Gasparo Contarini; también se ha demostrado que era familiar a la obra *Beneficio di Cristo*, de Marcantonio Flaminio; además, Delminio es el autor de un “indudablemente desconcertante trabajo, *Sermoni della Cena*, donde eriza los pelos con temas oscuros y cabalísticos”, y a través del cual se puede leer su heterodoxo sentimiento religioso en crisis con el *Beneficio*: “Cristo, a través de su reencarnación y sacrificio, redimió todos los pecados, eximiendo todas las cosas mundanas, mientras el significado de los sacramentos fue reducido a la pura manifestación de la palabra”. Habría que agregar los últimos escritos religiosos de Delminio: *Lettera sul rivolgimento dell’uomo a Dio*, el *Trattato dell’humana deificazione*, y *De Transmutatione*, “todos compartiendo aires platónicos, herméticos y cabalísticos”.¹⁶⁰

“Giulio Camillo Delminio pareciera haber ido a través de la gran crisis religiosa de la época manteniéndose separado del dogmatismo en oposición. Su “retórica oculta” prestó cierta continuidad para la inserción del Platonismo y el cábala en las raíces evangélicas – vea, por ejemplo, su interpretación del Paraíso como un mundo de ideas externas y puros

¹⁵⁸ Tafuri, Manfredo, “Religious anxieties and architecture”, *Venice and the Renaissance*, primera edición en italiano: 1985, Cambridge: MIT Press, 1995, p.61.

¹⁵⁹ Ibid., p.62.

¹⁶⁰ Ibid., pp.61-62.

“ejemplares”- que hace su asociación con Lorenzo Lotto y Sebastiano Serlio, en 1528, aún más interesante.”¹⁶¹

Para Camillo, a través de la construcción de un teatro se podrían representar las reglas del lenguaje fantástico, para que cualquiera las contemplara y aprendiera. Bajo el auspicio del rey de Francia, Francisco I (1494-1547), quien creyó en su propuesta, se instaló en París en 1530 para realizar la construcción del teatro. Francisco I es reconocido como un mecenas de las artes renacentistas, e hizo viajar a varios creadores a Francia, entre ellos podríamos destacar a Leonardo de Vinci, que se traslada en 1517 a ese país y reside en el castillo de Clós-Lucé, próximo a Amboise, hasta su muerte en 1519.

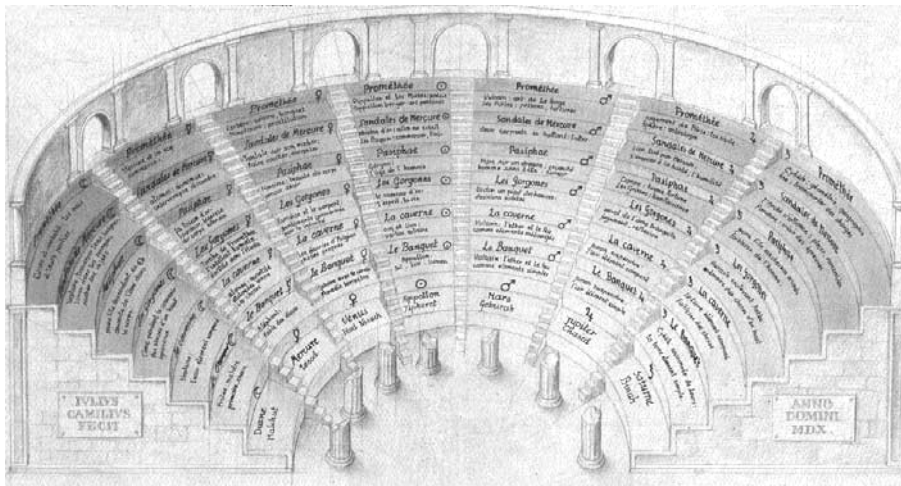


Fig. 13. Teatro de la memoria de Giulio Camillo, reconstrucción por Frances Yates. © Yates.

El teatro que se construía en París era una estructura de madera, la que desafortunadamente Giulio Camillo nunca terminó, debido a su muerte en 1544, y de la cual no quedan vestigios. En el libro *The art of memory (El arte de la memoria)* de la investigadora del Warburg Institute, Frances Yates, publicado en 1966, se rescata y pone en valor contemporáneamente la propuesta del teatro; además se expone una reconstrucción realizada por la autora, una suerte de diagrama.¹⁶² Sobre Camillo, dice Yates:

“Giulio Camillo, (...) fue uno de los hombres más famosos del siglo XVI. Era una de esas personas a quienes sus contemporáneos miraban con temor, como si tuviese grandes potencialidades. De su teatro se hablaba en toda Italia y Francia; su fama misteriosa parecía crecer con los años. Sin embargo, ¿qué era exactamente? Un teatro de madera lleno de imágenes, que Camillo mostró por sí mismo en Venecia a un corresponsal de

¹⁶¹ Ibid., p.62.

¹⁶² Yates, Frances A., *El arte de la memoria*, Madrid: Taurus, 1974.

Erasmus; algo similar fue visto más tarde en París. El secreto de la forma en que realmente funcionaba sería revelado a una sola persona en el mundo, el Rey de Francia. Camilo nunca produjo el gran libro, que siempre estaba a punto de producir, en el cual sus nobles diseños deberían conservarse para la posteridad. Por lo tanto, no es sorprendente que la posteridad olvidó a este hombre a quien sus contemporáneos aclamaban como “el divino Camillo”. El siglo XVIII todavía se recordaba de él con cierta condescendencia, pero desde entonces desapareció, y es sólo en años recientes que algunas personas han empezado a hablar de nuevo de Giulio Camillo.”¹⁶³

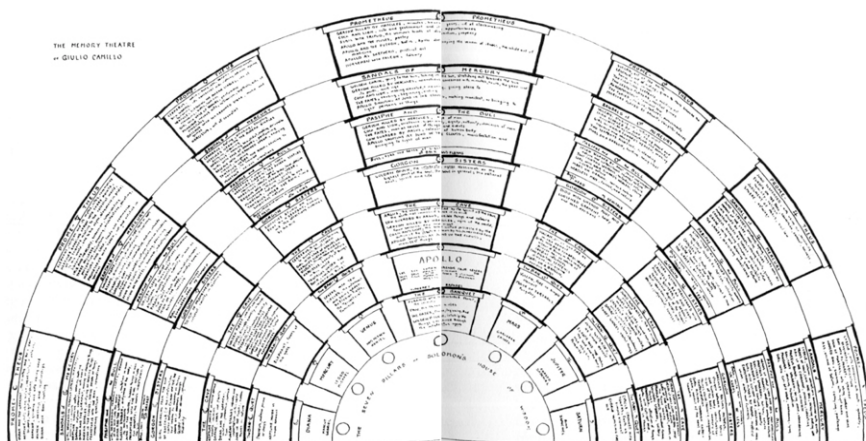


Fig. 14. Teatro de la memoria de Giulio Camillo, planta de la organización de símbolos. © Yates.

Lo fundamental de esta construcción era que sería la representación mágica de un modelo cósmico. El proyecto está explicado en su pequeño tratado oscuro *L'idea del teatro*, publicado en Florencia en 1550.¹⁶⁴ Formalmente sería un teatro semicircular de siete secciones, que configuraría “una *imago mundi* donde todas las ideas y los objetos pudieran ocupar el sitio apropiado, según su pertenencia planetaria”. Las relaciones en clave fantástica correspondían a diversos símbolos: los planetas que organizaban la estructura mayor, y a partir de estos se disponían animales, plantas y piedras, vinculados a los principios de la astrología helénica. El espectador se situaría en el escenario, de modo que pudiese observar todo el despliegue de la estructura planetaria, con sus combinaciones.

El inconcluso teatro de la memoria de Giulio Camillo tenía por objetivo sintetizar simbólicamente el Universo y establecer una relación mutua con él, pero los logros más relevantes son, por un lado, la constitución de una máquina abstracta, una estructura conceptual del Universo bajo la abstracción arquitectónica, representando así la voluntad

¹⁶³ Yates, Frances A., *The art of memory*, Selected Works, volume III, first published 1966 by Routledge & Kegan Paul, London and New York: Routledge, Reprinted, 1999, pp.129-130.

¹⁶⁴ Otro antecedente relevante fue una carta en tono burlón que menciona un teatro de la memoria celestial, enviada a Erasmo de Rotterdam. Ésta se debe a que, en 1532, Giulio Camillo viaja desde París a Venecia, donde fue visitado por Viglius Zuichemus, quien se escribía con Erasmo, y al que le envió una carta sobre el teatro en cuestión.

de establecer una semejanza entre el espacio arquitectónico y el mundo; por otro lado, que al reunir bajo esa compleja estructura espacial, entre biblioteca y enciclopedia, está definiendo una estructura mental diagramática asociable a la memoria humana, una abstracción de la mente, una mimesis del alma inteligible renacentista.

Como indica Culianu: “(...) Por ejemplo, la idea de la *ensomatosis*¹⁶⁵ se representaba con las figuras de Pasifae y el Toro, en la entrada del quinto grado; Pasifae simbolizaba el alma atraída por el cuerpo (el Toro). Este motivo se asociaba con facilidad, (...) a la magia (negra), la *goeteia*. Se suponía que durante su descenso entre las esferas planetarias, el alma se cubría con un vehículo aéreo (el pneuma) que le permitía encarnarse en el cuerpo material. Se entiende fácilmente que la realización de todos los detalles del proyecto que incluía no solamente imágenes, sino fórmulas crípticas, haya sido imposible para las fuerzas de un sólo hombre. Cuando éste desapareció, nadie más tomó su puesto para seguir su obra. De hecho, la ambición de Giulio Camillo no consistía ni más ni menos que en fabricar una *figura univesi*, una figura cósmica *ex qua tamen beneficium ab universo sperare videntur*, gracias a la cual se espera obtener un beneficio del universo.”¹⁶⁶

Se construyó así un nuevo lenguaje que buscaba en los signos y en sus relaciones las directrices y el conocimiento del mundo. Incluso los textos, que gracias a la imprenta, se propagaron ampliamente, fueron reinterpretados en sus ideas; bastaría con recordar cómo la difusión de la Biblia provocó su libre interpretación y, consecuentemente, el nacimiento de las iglesias Luterana y Calvinista. Estos nuevos lenguajes establecían nuevas correspondencias, nuevos símbolos, y reunían al ser humano con la naturaleza, definiendo un espacio del cuerpo desde los signos, desde semejanzas. El filósofo contemporáneo Michel Foucault desarrolló en sus escritos una investigación sobre el lenguaje y con respecto al Renacimiento dijo:

“Hasta fines del siglo XVI, la semejanza ha desempeñado un papel constructivo en el saber de la cultura occidental. En gran parte, fue ella la que guió la exégesis e interpretación de los textos; la que organizó el juego de los símbolos, permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas. El mundo se enrollaba sobre sí mismo: la tierra repetía el cielo, los rostros se reflejaban en las estrellas y la hierba ocultaba en sus tallos los secretos que servían al hombre. La pintura imitaba el espacio. Y la representación –ya fuera fiesta o saber- se daba como repetición:

¹⁶⁵ *Ensomatoos* (re-incorporo) indica la pluralidad de cuerpos asumidos sucesivamente por el alma. *Ensomatosis* se refiere las sucesivas incorporaciones del alma.

¹⁶⁶ Culianu, op. cit., p.68.

teatro de la vida o espejo del mundo, he ahí el título de cualquier lenguaje, su manera de anunciarse y de formular su derecho a hablar.”¹⁶⁷

El discurso de Foucault se fundamenta en ejemplos que tocan muchas posiciones dentro del complejo mundo renacentista, como la representación del cuerpo, realizada por Leonardo da Vinci y por Hans Holbein, o el conocimiento médico de Paracelsus y Vesalio, o el teatro de la memoria y el anfiteatro anatómico de Padua.

¹⁶⁷ Foucault, “La prosa del mundo”, op. cit., p. 26.

El cuerpo vitruviano y la consonancia de Da Vinci

Jacob Burckhardt, en el libro *La cultura del Renacimiento en Italia*, señaló:

“Ahora bien, cuando este impulso que aspiraba al perfeccionamiento máximo en la formación de la personalidad coincidía con una naturaleza realmente poderosa y, al mismo tiempo, dotada en múltiples aspectos que dominaba todos los elementos de la cultura contemporánea, entonces, surgía el hombre universal, “l'uomo universale”, tipo humano que pertenece exclusivamente a Italia. (...)”¹⁶⁸

Básicamente existen dos significados conceptuales tradicionales para “cuerpo”. Uno sería “carne”, herencia de la tradición cristiana,¹⁶⁹ una primera voluntad de trascendencia en Cristo, siendo simultáneamente lascivo y divino, un aspecto criticado por el arquitecto y teórico Neil Leach en su texto *Vitruvius Crucifixus*.¹⁷⁰ Otra idea sería la de *corpus*, heredada de los griegos¹⁷¹ para definir lo que tiene extensión limitada, perceptible por los sentidos, comprensible en un sentido más espacial. Estas concepciones se han consolidado en arte a través de la voluntad narcisista que siempre ha cargado el ser humano, de observarse a sí mismo, de apreciarse, de equivalerse al cosmos a través de una cosmovisión revelada en la magia. Esta reflexión sobre “nuestra subyacente armonía” llevó a Vitruvio a promover sus proporciones canónicas de la arquitectura. La idealización del cuerpo como paradigma de reflejo en el mundo está mediada por un intento de mimesis que hace emerger una torrente de narcisismo y de magia.

Para comprender la concepción de la arquitectura es fundamental reconocer el valor de la obra del arquitecto y tratadista Marco Vitruvio Polión (*Marcus Vitruvius Pollio*), quien vivió en el siglo I a.C. y escribió el tratado llamado *De architectura*, en diez volúmenes, conocido en castellano como *Los diez libros de la arquitectura*. Este escrito fue redescubierto en el Renacimiento, y provocó gran impacto entre los eruditos, dando por resultado varias impresiones y versiones ilustradas. Como indicó el historiador José Luis Sierra Cortés:

¹⁶⁸ Burckhardt, “Madurez de la personalidad”, op. cit., p.110.

¹⁶⁹ Teyssot, George, “The mutant body of architecture”, en: Diller, Elizabeth; Scofidio, Ricardo, *Flesh, architectural probes*, New York: Princeton Architectural Press, 1996, p.9.

¹⁷⁰ Leach, Neil, ‘Vitruvius crucifixus: Architecture, mimesis and the death instinct’, *AA Files*, 38, July 1999; Leach, Neil, “Vitruvius crucifixus,” en: VV.AA., *Body and building*, George Dodds and Robert Tavernor, editors, Cambridge: MIT Press, 2002.

¹⁷¹ Teyssot, op. cit. , p.9.

“La primera edición impresa de Vitruvio con texto preparado por Sulpicio tiene lugar en Roma, c.1486. Texto suyo presentan también las otras dos que le siguen, dentro del siglo XV, en 1496 y 1497. (...) Con el siglo XVI se aceleran las ediciones impresas de Vitruvio. (...) cuatro de Fra Giocondo (1511, 1513, 1522 y 1523 –las últimas dos son póstumas–) y las dos restantes son traducciones italianas (Cesariano, 1521, y Durantino, 1524).”¹⁷²

La idealización del cuerpo, manifiesta por Vitruvio,¹⁷³ se embarca en una búsqueda de trascendencia del ser humano hacia una armonía con el mundo, originada en una existencia llena de insatisfacciones y temores frente a la posibilidad de la no trascendencia. En su *Libro Tercero* se refiere al origen de las medidas de los templos, siendo el cuerpo el determinante para tales proporciones armónicas. Lo desglosa, lo atomiza en sus partes, extremidades, sus extensiones, sus relaciones, como medida ideal de la arquitectura. Al escrito, originalmente sin imágenes, los renacentistas le otorgaron una formalización, una representación en el tiempo. Existen variados dibujos basados en esta descripción, pero el más trascendente, por su complejidad subyacente, es la ingeniosa interpretación gráfica del escrito sobre las proporciones del cuerpo humano de Vitruvio en dos posiciones superpuestas realizado por Leonardo da Vinci en 1490.

“Del mismo modo, las partes de que se componen los edificios sagrados han de tener exacta correspondencia de dimensiones entre cada una de sus partes y su total magnitud. Asimismo, como, naturalmente, el centro del cuerpo humano es el ombligo, de tal modo que en un hombre tendido en decúbito supino,¹⁷⁴ con las manos y los pies extendidos, si se tomase como centro el ombligo, trazando con el compás un círculo, éste tocaría los dedos de ambas manos y los de los pies; y lo mismo que se adapta el cuerpo a la figura redonda, se adapta también a la cuadrada; por eso, si se toma la distancia que hay de la punta de los pies a lo alto de la cabeza, y se confronta con la de los brazos extendidos, se hallará que la anchura y la altura son iguales, resultando un cuadrado perfecto.(...)”¹⁷⁵

En el Renacimiento, Leonardo recrea esta imagen mágica de proporción divina del cuerpo, paradigma de la equilibrada arquitectura hasta la modernidad. La imagen contrapone la sensualidad del cuerpo efímero y orgánico, subjetivo, a la objetividad de la

¹⁷² Sierra Cortés, José Luis, “Diego de Sagredo y Vitruvio”, *Fragmentos*, revista de arte, nº 8-9, Madrid: Ministerio de Cultura, 1986, p.8.

¹⁷³ Vitruvio, op. cit.

¹⁷⁴ Según Wikipedia: “El decúbito supino es una posición anatómica del cuerpo humano que se caracteriza por: a. Posición corporal acostado boca arriba; b. Cuello en posición neutra, con mirada dirigida al cénit; c. Miembros superiores extendidos pegados al tronco y con las palmas de las manos hacia arriba; d. Extremidades inferiores también extendidas con pies en flexión neutra y punta de los dedos gordos hacia arriba. (...)”.

¹⁷⁵ Vitruvio, “De donde se han tomado las medidas para la erección de los templos”, op. cit., p.68.

geometría,¹⁷⁶ conjugándolas en una simulación del mundo, equilibrada y necesaria para nuestro cuerpo: la imagen del cánon, el paradigma en la geometría del cuerpo.

En el dibujo, el cuerpo aparece en *simultaneidad* de dos posiciones y de dos geometrías. Los miembros en diagonal y en la posición de Cristo en la cruz junto al círculo y el cuadrado. Pero lo más importante de este dibujo es el desfase de los centros de las figuras geométricas, como una inconciliable posición, y el encuentro de ambas figuras: cuerpos simultáneos y geometrías paralelas, donde objetividad y subjetividad se hallan en armonía sublime. Como dice Palumbo, es el "principio de la objetividad inscrita en el corazón de la subjetividad". Es de hecho una simultaneidad donde los pliegues del cuerpo epidérmico reposan sobre la geometría pura y siniestra, como un sistema paradigmático de medidas mirado a través de un mundo de ojos matemáticos, que hace de él un instrumento de investigación científica, representación de una realidad "relativa" e inestable.

“Vitruvio arquitecto dice en su obra sobre la arquitectura que las medidas del hombre están, por naturaleza, distribuidas de esta guisa; a saber: que cuatro dedos hacen un palmo y cuatro palmos hacen un pie; seis palmos hacen un cúbito; cuatro cúbitos hacen un hombre. Y que cuatro cúbitos hacen un paso y veinticuatro palmos un hombre. Estas medidas están en sus edificios. Si abres tanto las piernas que tu altura mengue en 1/14, y tanto extiendes y alzas los brazos que con los dedos medios alcances la línea que delimita el extremo superior de la cabeza, has de saber que el centro de los miembros extendidos será el ombligo y que el espacio que comprenden las piernas será un triangulo equilátero. La longitud de los brazos extendidos de un hombre es igual a su altura.”¹⁷⁷

De esa forma, en la resolución con dos centros, el pubis coincidente con el cuadrado y el ombligo con el círculo, con lo cual se reúnen también dos centros tradicionales: el pubis, centro matemático para Vitruvio, y el ombligo, el centro de la tradición hipocrática, sintetizando el encuentro de la tradición arquitectónica con la medicina griega de Hipócrates de Cos.¹⁷⁸

Ese pensamiento clásico trasciende en el Renacimiento gracias a un nuevo espíritu de analogía, el encuentro de tradiciones y de creencias, en una coexistencia, refleja esta inquietud, plasmada con ingenio por Leonardo. El cuerpo y la geometría avanzan sobre el

¹⁷⁶ Palumbo, op. cit., p.8.

¹⁷⁷ Leonardo da Vinci, *Tratado de pintura*, Madrid: Akal, 1986, p.289.

¹⁷⁸ González García, Ángel, “Proporciones y movimientos del cuerpo humano”, en: Leonardo da Vinci, op. cit., p. 274.

mismo discurso que los origina, para convertirse en la representación del mundo, como una proyección ideal, posible de ser materializada en una arquitectura donde sus partes establecen correctas proporciones.¹⁷⁹

La analogías geométricas del cuerpo

“(…) La figura apropiada para el ser vivo que ha de tener en sí a todos los seres vivos, debería ser la que incluye todas las figuras. Por tanto, lo construyó esférico, con la misma distancia del centro a los extremos en todas partes, circular, la más perfecta y semejante a sí misma de todas las figuras, porque consideró muchísimo más bello lo semejante que lo disímil. (…)”¹⁸⁰

Para Platón la figura esférica era la más perfecta de todas, debido a su capacidad de contener todas las otras. En los diálogos del *Timeo* se entrelazan la génesis cósmica del Universo y del ser humano con la cosmología, el número, las figuras geométricas y la anatomía. Esta fluidez de relaciones entre diferentes disciplinas son convocadas en el devenir del Universo. El cuerpo circular aparece, por un lado, como la posibilidad de integrar los elementos geométricos asociados al fuego, agua, aire y tierra, respectivamente tetraedro, icosaedro, octaedro y el cubo. De esa forma, la esfera, que reúne en su perfección la voluntad del demiurgo, está relacionada al cuerpo humano y a su espacio, iniciando en una desorientación propia de una figura sin arriba y abajo, como en una necesidad de organizar el cuerpo para entregarle autonomía y afinidad con el alma contenida en él.

La dimensión arquitectónica ha estado referida al cuerpo. Ha sido el ser humano quien la ha diseñado proyectando su voluntad. Como hemos visto, la descripción de las proporciones del cuerpo, vinculado a la arquitectura de Vitruvio, ha sido una de las más conocidas referencias y ha sido interpretada por varios artistas del Renacimiento, siendo la representación realizada por Leonardo a la que constantemente se acude.

Vitruvio, previo a describir las proporciones de la altura total del cuerpo humano con respecto a sus fragmentos: rostro, palma, cabeza, pie, codo, y sus subdivisiones, hace una trascendente afirmación sobre la correcta proporción de la arquitectura.

¹⁷⁹ Solidez, utilidad y belleza son para Vitruvio los objetivos principales de la arquitectura. Vitruvio, op.cit., p.17.

¹⁸⁰ Platón, *Diálogos VI: Filebo, Timeo, Critias*, traducciones, introducciones y notas por M^a Ángeles Durán y Francisco Lisi, Madrid: Gredos, 1992, p.176.

“La composición de la construcción de los templos depende de la simetría, cuyas reglas deben, por tanto, ser observadas cuidadosamente por los arquitectos. Nace la simetría de la proporción que los griegos llaman *análogía*. La proporción es una correspondencia de medidas entre una determinada parte de los miembros de cada obra y su conjunto: de esta correspondencia depende la relación de las proporciones. En efecto, no puede hablarse de una obra bien realizada si no existe esta relación de proporción, regulada como lo está en el cuerpo de un hombre bien formado. (...)”¹⁸¹

Lo planteado por Vitruvio sostiene una doble tesis antropocentrista: por un lado, el cuerpo y sus fragmentos debieran ser la medida de la arquitectura, y, por otro lado, la arquitectura debiera ser análoga al cuerpo. Lo primero trata de arraigar la arquitectura al cuerpo al incluir sus medidas y con ello sus adecuadas proporciones, algo que también podemos observar en el siglo XX, en el *Modulor* de Le Corbusier. Mientras que lo segundo, si bien trata de las correctas proporciones arquitectónicas, defiende una geometría armónica, propia de la arquitectura, que nace de la relación del “cuerpo” arquitectónico con sus fragmentos, como lo es en el cuerpo humano. La primera extiende el cuerpo al mundo, mientras que la segunda define una proyección idealizada de armonía universal.

Las variadas interpretaciones gráficas basadas en el texto de Vitruvio, tratando de conciliar el cuerpo con la aritmética y geometría, han sido analizadas por Lionel March en *Architectonics of Humanism*.¹⁸² Según el investigador existen cinco tipos de interpretaciones. La primera está basada en Cesariano, donde el cuerpo es forzado a adaptarse a la geometría, en la cual “el hombre luce más como una víctima de la Inquisición, o en una revisión más detallada, el cliente de una dominatrix”. La segunda, la geometría es forzada a calzar con el cuerpo, como en la imagen de Francesco di Giorgio, donde el círculo coincide con el cuadrado en la parte superior e inferior, pero rebalsa lateralmente, pareciendo no poseer relación con las manos extendidas. En este caso, la representación más reconocida fue la realizada por Leonardo da Vinci. La tercera aproximación ignora la geometría y sólo mide el cuerpo humano, lo que se basa en los dibujos de León Battista Alberti (1404-1472), Albrecht Dürer (1471-1528) y Gerolamo Cardano (1501-1576). La cuarta, ignora por completo la geometría y reduce el problema a predeterminadas proporciones aritméticas, como en el caso de Francesco Zorzi, donde “infelizmente su hombre vive en el cuerpo de un andrógino que encuentra total conformidad con la *harmonia mundi*”. La quinta, ignora los aspectos humanos y utiliza la

¹⁸¹ Vitruvio, op. cit., p. 67.

¹⁸² March, Lionel, “Prisoners of number”, *Architectonics of humanism. Essays on number in architecture*, London: Academy Editions, 1998, p. 103.

geometría directamente, lo que está asociado a Palladio, quien, para March, fue el más legítimo interprete de Vitruvio.

La idea de una arquitectura centralizada es fundamentada por March desde el saber matemático. Pareciera ser que las variadas interpretaciones de la arquitectura, como proyección o extensión del cuerpo planteada por Vitruvio, encuentran su arraigo en la investigación sobre la geometría. Estos estudios renacentistas también encontraron las respuestas sobre la inquietante arquitectura clásica, y dieron herramientas a los nuevos arquitectos herederos de esa tradición, como León Battista Alberti, Andrea Palladio y Sebastiano Serlio. Ellos serán algunos de los que reunieron en su arquitectura el cuerpo y el número, definiendo las geometrías de espacio centralizado, que serán utilizadas en los teatros anatómicos, real manifiesto tridimensional del cuerpo proyectado y extendido en arquitectura.

“(…) Como ya sabemos, los arquitectos del Renacimiento clásico se esforzaron por unir la idea de iglesia cristiana con la de templo de la humanidad, que se desprendía de los monumentos paganos de la Edad Antigua. El resultado tenía que ser una construcción de total equilibrio y claramente articulada, con la planta en forma de círculo, cuadrado, cruz griega, o con la eventual combinación de esas formas. (...) Andrea Palladio (1508-1580) intervino de manera impetuosa en la arquitectura de esas villas, poniendo en práctica el principio de la construcción central, cuya muestra ejemplar es la *Villa Rotonda* en Vicenza, terminada en 1550. (...)”¹⁸³

La definición de las herramientas geométricas que permitirá la conformación del espacio arquitectónico del cuerpo, se debe a la investigación de distintos personajes renacentistas, difundido a través de distintos tratados matemáticos y su aplicación en grabado, pintura y arquitectura. Estos tratados se iniciaban herederos de la tradición matemática euclidiana, para avanzar sobre la investigación mágica y el desarrollo de la perspectiva.

La divina proporción de Pacioli, 1494-1509

Luca Pacioli (1445-1517) fue el que inició teóricamente el proyecto de vincular la geometría con la proporción, y realizar el enlace de las leyes cósmicas hacia el arte y la arquitectura. Se considera *Summa de arithmetica, geometria, proportioni et proportionalità*, publicada en Venecia en 1494, una de sus obras más importante, la

¹⁸³ Chadabra, Rudolf, “Las artes plásticas renacentistas”, en: Vasari, Giorgio, *Vidas de grandes artistas*, México: Porrúa, 1996, p.XLI.

primera enciclopedia de matemática pura y aplicada. En 1497, es invitado a la corte de Ludovico Sforza, duque de Milán, a enseñar matemáticas, donde conoce a Leonardo da Vinci, con quien entabla amistad e intercambian experiencias. El fruto de esta relación son las ilustraciones realizadas por el artista para el libro *De divina proportione*, publicado en 1509,¹⁸⁴ sobre los cinco cuerpos geométricos regulares conocidos como sólidos platónicos,¹⁸⁵ y la esfera, el cuerpo que era capaz de contener a todas las otras y “la más perfecta”.¹⁸⁶ Como indica Pacioli:

“(…) Pero antes hay que aclarar por qué se llaman cuerpos regulares; en segundo lugar, hay que probar cómo en la naturaleza no es posible formar un sexto cuerpo. Pues bien, dichos cuerpos se llaman regulares porque son de lados, ángulos y bases iguales, y uno está contenido exactamente por el otro, como se mostrará, y corresponden a los cinco cuerpos simples en la naturaleza, a saber, tierra, agua, aire, fuego y quinta esencia, esto es, virtud celeste que sustenta en su ser a todo lo demás. Y como estos cinco simples son bastantes y suficientes en la naturaleza, si fuera de otra manera, habría que argüir que Dios habría proveído en demasía o en defecto a la necesidad natural, lo cual es absurdo, como afirma el filósofo, diciendo que Dios y la Naturaleza no obran en vano, es decir, no faltan a la necesidad y no la exceden; lo mismo sucede con las formas de estos cinco cuerpos, de los cuales hay que decir que son justamente cinco, *ad decorem universi*, y no pueden ser más por lo que seguirá. Por esto, no sin razón, como se dirá abajo, el antiguo Platón, en su *Timeo*, atribuyó las figuras de dichos cuerpos regulares a los cinco cuerpos simples, como se dijo arriba, en la quinta concordancia del nombre divino atribuida a nuestra proporción. Y esto en cuanto a su denominación.”¹⁸⁷

El cubo, tetraedro, icosaedro y octaedro estaban asociados desde la cultura clásica a los cuatro elementos: tierra, fuego, agua y aire respectivamente. El dodecaedro fue incluido por Platón a la representación del Universo, debido a su singular composición de pentágonos, a diferencia de los otros que se componen de triángulos y cuadrados. Sobre la esfera explica:

“La esfera es un cuerpo redondo. Según *Euclides* es el recorrido de un semicírculo que queda firme en el diámetro hasta que llega al lugar donde se movió: *sphaera est tale corpus rotundum et solidum quod describitur ab arcu semicirculi circumdoto*. Como se

¹⁸⁴ Existen otras dos obras conocidas: *Elementos de Euclides* (traducción), y *De viribus quantitatis* (no publicado, una colección de problemas recreativos aritméticos y geométricos, proverbios, juegos y adivinanzas).

¹⁸⁵ Los sólidos platónicos o poliedros regulares (compuestos de polígonos regulares) son cinco: hexaedro o cubo (seis cuadrados), tetraedro (cuatro triángulos equiláteros), octaedro (ocho triángulos equiláteros), dodecaedro (doce pentágonos), icosaedro (veinte triángulos equiláteros).

¹⁸⁶ Pacioli, Luca, *La divina proporción*, prólogo de Aldo Mieli, Buenos Aires: Editorial Losada, 1946, p. 153.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 85.

dice, la esfera es un cuerpo redondo y por medio de su eje se obtiene el mayor círculo; y por medio del eje y de la mayor circunferencia se obtiene la superficie y por medio de estos dos se obtiene la cuadratura.”¹⁸⁸

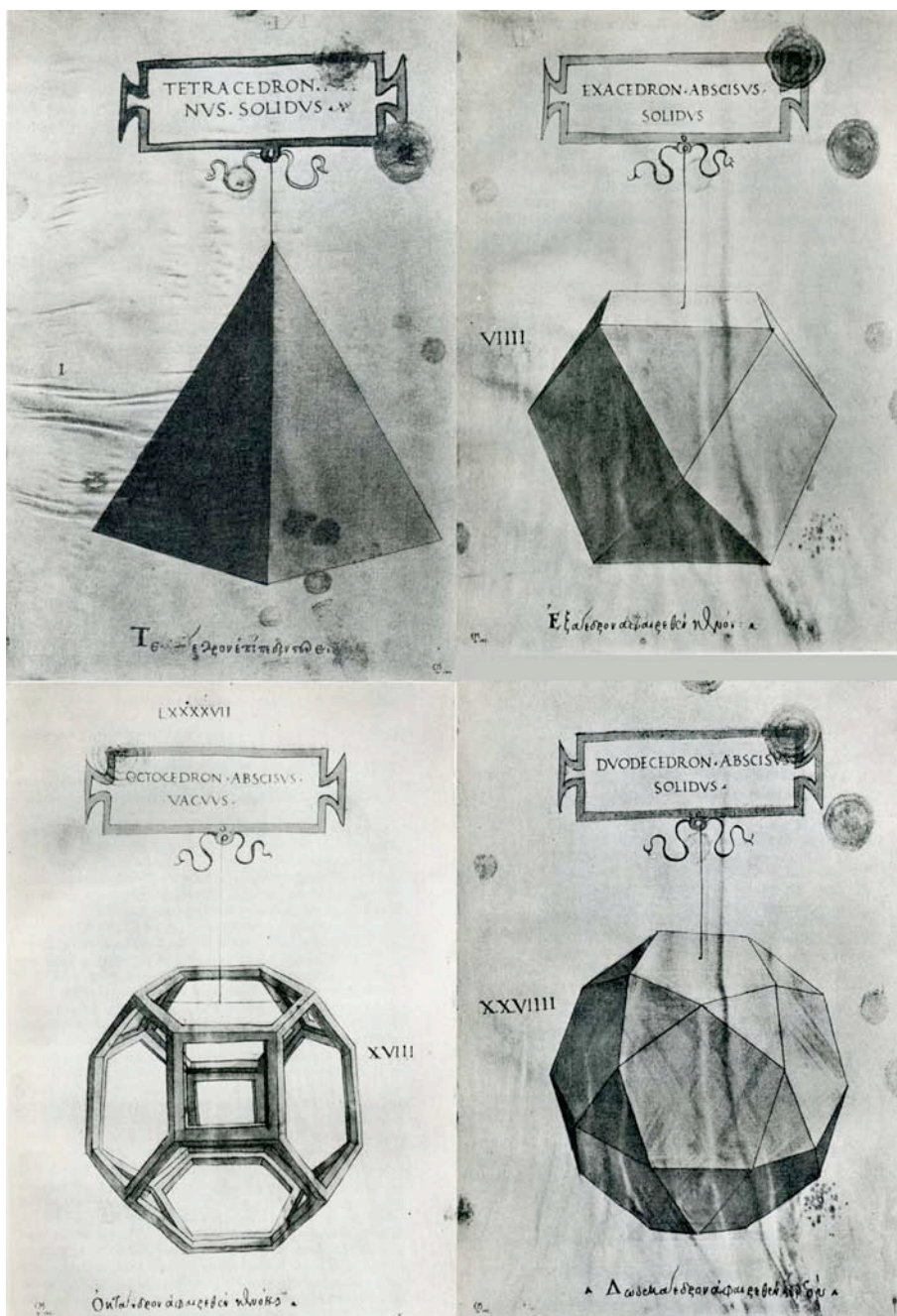


Fig. 15. Algunos cuerpos geométricos dibujados por Leonardo da Vinci para el manuscrito de la Divina Proporción de Luca Pacioli: tetraedro plano sólido, hexaedro absciso sólido, octaedro absciso hueco y dodecaedro absciso sólido, Biblioteca de Ginebra. © Editorial Losada.

Uno de los méritos de *La divina proporción* es que demuestra extensamente la relación entre matemática, belleza y simetría, refiriéndose al encuentro de disciplinas, que consolidan las herramientas necesarias para definir una arquitectura que puede, a través

¹⁸⁸ Piero della Francesca, “Parte tercera. De la esfera”, en: Pacioli, *Ibid.*, p.249.

de la geometría, enlazar el cuerpo y sus divinas proporciones con el arte, y situarlo en el centro del cosmos, como lo presenta en su Parte Primera.

“(…) para nuestro propósito, por ciencia y disciplinas matemáticas se entienden la aritmética, geometría, astronomía, música, perspectiva, arquitectura y cosmografía, y cualquier otra dependiente de éstas. Sin embargo, los sabios suelen llamar así las cuatro primeras, es decir, la aritmética, al geometría, la astronomía y música, llamando a las demás subalternas, es decir, dependientes de estas cuatro. (...)”¹⁸⁹

La “Parte segunda” del *De divina proportione* se inicia con una detallada argumentación sobre las proporciones del cuerpo humano y de sus relaciones con la geometría y la arquitectura.¹⁹⁰ Sugiere a los arquitectos cómo deben actuar geoméricamente en la resolución de sus diseños, partiendo de las indicaciones realizadas por Vitruvio. Para Pacioli, las principales formas sobre las que deben basarse siempre los edificios son el cuadrado y el círculo, una, vinculada a las rectas, y la otra, a la curva. Se refiere también a que si el sitio no permite utilizarlas en plenitud, deben usar “siempre alguna parte conocida, como la mitad, un tercio, tres cuartos, dos tercios, etc., de su circuito o de los diámetros, proporcionándolos siempre, cuanto más podáis, en partes conocidas que puedan mostrarse por número, si no están sometidas a la irracionalidad como entre el diámetro del cuadrado y su costado”.¹⁹¹

“(…) En efecto, la aritmética no considera más que la racionalidad; la geometría, la racionalidad y la irracionalidad, como dijo cabalmente nuestro *Euclides* en su quinto libro los *Elementos*. (...)”¹⁹²

Omitiendo a Piero della Francesca

Las propuestas de Pacioli está influenciadas científicamente por las investigaciones matemáticas de su maestro, el artista Piero della Francesca (1416-1492),¹⁹³ quien además de escribir una serie de manuscritos científicos vinculados a la geometría y a la perspectiva, aplicó en sus alabadas pinturas y murales ese conocimiento racional, haciendo énfasis en la composición espacial de las perspectivas, tanto de las arquitecturas exteriores o interiores, paisajes, así como en la anatomía, convirtiendo toda una tradición pictórica compositiva a las tres dimensiones, gracias al saber geométrico.

¹⁸⁹ Pacioli, *Ibid.*, p.66.

¹⁹⁰ *Ibid.*, pp.152-160.

¹⁹¹ *Ibid.*, p.179.

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ Ambos nacieron en Borgo Sansepolcro.

Della Francesca, a diferencia de Pacioli, no publicó sus relevantes manuscritos. Uno de ellos, *Libellus de quinque corporibus regularibus* (posterior a 1482), escrito originalmente en latín, fue incluido y traducido al italiano por Pacioli como la tercera parte de *La divina proporción*, dedicado exclusivamente a los sólidos platónicos y a la esfera.

“Los cuerpos laterados pueden muy bien colocarse en el cuerpo esférico, tocando con todos sus ángulos la superficie de la esfera. Pero sólo son cinco los cuerpos regulares, es decir, los que tienen lados y bases iguales, según dijimos antes. El primero es el de cuatro bases triangulares, el segundo es el cubo, que tiene seis caras cuadradas, el tercero es el de ocho base triangulares, el cuarto es el de doce bases pentagonales, el quinto es el de veinte bases triangulares. (...)”¹⁹⁴

Los otros manuscritos de Piero Della Francesca¹⁹⁵ que sobreviven son: *De prospectiva pingendi* (anterior a 1482), escrito en italiano, considerado como el tratado que sienta las bases de la geometría descriptiva, de hecho esta totalmente dedicado a la construcción de la perspectiva y a sus elementos constitutivos como el cono visual; y el *Trattato del abaco*. Para March, la gran contribución de Piero della Francesca fue la aritmetización de la geometría, reduciendo la forma a números racionales.¹⁹⁶ Igualmente los conocimientos de Piero le confieren un destacado lugar en el desarrollo de la pintura renacentista con ingeniosas composiciones derivadas de la geometría y de la perspectiva. Este artista renacentista integra el conocimiento matemático al arte consecuente con el ineludible “concepto albertiano: ‘el hombre es la medida de todas las cosas’, hasta en el sentido literal de que los cuadros son construidos en relación a la altura de la figura humana”.¹⁹⁷

Según March, fundamentado en el libro de Giorgio Vasari (1511-1574), *Vida de pintores, escultores y arquitectos*, publicado en 1550, el verdadero autor de las ideas del trabajo de Pacioli fue Piero della Francesca, a quien se le habría usurpado la gloria de las investigaciones, sin haberse realizado ningún reconocimiento explícito a della Francesca.¹⁹⁸

“(…) la mayoría del trabajo teórico de Piero della Francesca es aún posible de ser encontrado en los más accesibles y mejor conocidos escritos de Luca Pacioli,

¹⁹⁴ Piero della Francesca, “Parte tercera. Libellus in tres partiales tractatus divisus quinqué corporum regularium et dependentium activae perscrutationis, B. Petro Soderino Principi perpetuo populi florentini a M. Luca Paciolo burgense minoritano particulariter dicatus feliciter incipit.”, en: Pacioli, op. cit., p.187.

¹⁹⁵ Quien a la vez estaba influenciado por Alberti, entablando relaciones con él durante su estadía en Urbino.

¹⁹⁶ March, “Centralized Design”, op. cit., p. 155.

¹⁹⁷ Previtalli, Giovanni, *Piero della Francesca*, Buenos Aires: Viscontea, 2ª edición, 1983, p.4

¹⁹⁸ March indicó que las relaciones entre los manuscritos matemáticos de Piero della Francesca y las publicaciones de Luca Pacioli, fueron expuestas por Margaret Daly Davis, en su libro *Piero della Francesca's mathematical treatise* editado en Ravenna por Longo Editore en 1977. March, op. cit., p.153.

especialmente todos los relacionados con la pintura y la arquitectura, y no en los del comercio diario. (...)”¹⁹⁹

A pesar de las críticas de March, en la segunda parte de *La divina proporción*, capítulo XIX, Pacioli utilizó al “monarca de la pintura”, Piero della Francesca, como un ejemplo destacable de artista que sintetizaba esta correspondencia de disciplinas, entre arquitectura, pintura y matemática, avalado por sus escritos acerca de la perspectiva.

“(…) En lo que respecta a las matemáticas lo ilustra claramente el monarca de la pintura y arquitectura en nuestros días, maestro Piero della Francesca con su pincel, cuya potencia se muestra en Urbino, Bolonia, Ferrara, Rímini, Ancona y en nuestra tierra en pintura mural y sobre la tabla al óleo y al temple, máxime en la ciudad de Arezzo, en la magna capilla del altar mayor, una de las más dignas obras de Italia, que goza de general prestigio. Compuso además el libro de perspectiva que se encuentra en la muy valiosa biblioteca de nuestro ilustrísimo Duque de Urbino. Por eso emplead vuestro ingenio en hacer lo mismo.”²⁰⁰

Pacioli, da Vinci y Durero

Leonardo da Vinci también se dedicó a indagar sobre el uso de la geometría como una forma de alcanzar la proporción divina. Aún habiendo colaborado con Pacioli, se han identificado errores en sus estudios sobre cuerpo geométricos semi-regulares, a pesar de eso, y de no poseer tanto conocimiento como della Francesca, estuvo muy preocupado por el antiguo problema geométrico de “la cuadratura de la circunferencia”, como él mismo denominó. Sus investigaciones más bien se centraron en lo que él describió como “la ciencia de la equiparación”, donde distintas formas son comparadas, tratando de encontrar propiedades comunes.

“(…) La proporción perfecta, *divina*, engendra la maravilla de los cuerpos geométricos, de entre los cuales el dodecaedro es el máximo exponente, antes de llegar a la esfera perfecta. El valor de la geometría está determinado por la riqueza de sus leyes proporcionales. El círculo también entronca con el antropomorfismo al resultar ser la figura que inscribe al hombre según la tradición vitruviana tantas veces recreada visualmente en los libros que el Renacimiento dedicó a las artes.”²⁰¹

¹⁹⁹ Ibid., p.155.

²⁰⁰ Pacioli, op. cit., p.180.

²⁰¹ Llorente, op. cit., p.242.

Ángel González García, en su introducción al *Tratado de pintura* de Leonardo, trata de definir el contexto intelectual de los escritos del artista, tomando como referencia el importante *De re Aedificatoria*, de Alberti, publicado en 1485. Más allá de las fechas de publicación, sabemos que muchos tratados, así como el de Alberti, circulaban en forma de manuscritos. González trata de tomar distancia con la posible influencia del tratado de Alberti, sin negarlo. El incremento en los manuscritos de los artistas y científicos pretendía registrar las experiencias e investigaciones, antes que publicarlas. El *Tratado de pintura*, se ve más influenciado por un mundo de circulación de manuscritos que por Alberti, destacando el *De prospectiva pingendi* de Piero della Francesca, así como la famosa novela veneciana *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna. También destaca el empirismo metódico de Leonardo más próximo de Piero della Francesca y de los tratadistas del norte de Italia, sin olvidar la colaboración que ocurrió entre Leonardo y Pacioli, discípulo de Piero, plasmado en *De divina proportione*. Leonardo, a pesar de esta interacción, no estaba satisfecho con esa “curiosa síntesis de teorías pitagóricas, platónicas y medievales acerca del carácter musical, y casi místico, de las relaciones matemáticas”, y se mantuvo dudoso sobre las propiedades esotéricas de los sólidos ideales, lo que ha situado su investigación científica en una “premonición del racionalismo moderno”.²⁰²

“(…) Podríamos, sin embargo, agrupar todas estas novedades en dos tendencias principales: una, de corte matemático y poco afecta al *sensualismo* albertiano, tiene su más lúcido exponente en el *De Prospectiva Pingendi*, de Piero della Francesca; otra, un punto novelesca o, en palabras de Schlosser, “romántica”, que abarcaría los tratados de Filarete y Francesco di Giorgio, e incluso, por hacer honor al calificativo primero, una singular novela veneciana, la *Hypnerotomachia Poliphili*, de Francesco Colonna. Algunos de estos libros se escribieron o imprimieron cuando ya Leonardo había emprendido sus tareas literarias y quizá más próximas están en ocasiones éstas de aquéllos, que no del exquisito y muy erudito Alberti.”²⁰³

Con certeza la investigación geométrica que avanzó hacia la forma centralizada tiene aspectos importantes desarrollados en la obra del alemán Albrecht Dürer o Alberto Durero (1471-1528), así como en los italianos Sebastiano Serlio y Daniele Barbaro (1514-1570). Inclusive se puede afirmar que, así como Leonardo manifestaba la necesidad del conocimiento matemático para que se ingresase a su taller, Durero criticó duramente sus contemporáneos pintores alemanes por realizar un arte intuitivo e ignorante del *arte de la medida*. Serlio y Barbaro siguen tramando estas relaciones entre las figuras regulares,

²⁰² González García, “Introducción”, op. cit., p.16.

²⁰³ Ibid., p.11-12.

indagando acerca de sus construcciones, cada vez más complejas. Barbaro repitió el error de Durero en la construcción de la elipsis, convirtiéndola en una forma ovoide, una construcción que será determinante en la definición del anfiteatro anatómico de Padua, una arquitectura embebida de la discusión intelectual del norte de Italia.

El influyente Durero viajó por diversos ámbitos del saber en la Europa renacentista, incluyendo Basilea y desplazamientos por Italia, como ya era tradición entre los “hombres universales”. Respecto de las proporciones del cuerpo, escribió *Vier Bücher von menschlicher proportion* (Cuatro libros sobre las proporciones humanas), el cual se publicó póstumamente en 1528. Durero es conocido por sus métodos sobre la perspectiva, a pesar de eso, algunas de sus investigaciones publicadas están dedicadas a la construcción de figuras regulares a partir de un círculo: triángulo equilátero, cuadrado, pentágonos (con dos métodos), hexágono, heptágono, octágono, eneágono y decágono, así como polígonos de once, doce, trece, catorce, quince y dieciséis lados, y otras construcciones como estrellas y patrones, como también un ejercicio geométrico que inquietó a las mentes renacentistas: un círculo de área equivalente a un cuadrado, la *cuadratura circuli*, aunque resuelta de forma aproximativa.²⁰⁴ A pesar del interés indudable del trabajo de Dürer, la representación perspectivada de los sólidos geométricos aparece como la gran ausencia.

“(…) Para ser un maestro de la perspectiva es necesario dibujar los sólidos platónicos rigurosamente. Esta fue la última prueba dispuesta por Piero Della Francesca y todos los que lo siguieron. Dibujar una habitación en perspectiva, una chimenea, una mesa, fue un nivel de descubrimiento, pero construir sólidos platónicos y de Arquímedes fue, sin embargo, algo más. (...)”²⁰⁵

De cualquier forma, esta interacción de investigaciones sobre el diseño centralizado basado en polígonos regulares, entregó las herramientas necesarias para definir las arquitecturas del Renacimiento, equiparando macro y microcosmos.

²⁰⁴ March, op. cit., p.165

²⁰⁵ Ibid., p. 169



Fig. 16. La ciudad ideal. Anónimo florentino, pero atribuido a varios artistas, entre los cuales está Piero della Francesca y Luciano Laureana, c.1475.

ARQUITECTURAS CENTRALIZADAS Y TRATADOS

La rotonda

Una obra fundamental para reconocer el saber geométrico y el conocimiento de la perspectiva a fines del siglo XV, es en la pintura *La ciudad ideal (Città ideale)*, ejecutada por un “anónimo florentino”, pero que se ha atribuido a varios artistas, entre ellos a Piero della Francesca, e incluso a León Battista Alberti. La obra está datada, según algunos investigadores, alrededor de 1475, mientras que la *Galleria Nazionale delle Marche* en el Palazzo Ducale en Urbino, que alberga la pieza, la han fechado entre 1480 y 1490.

En la emblemática pintura se materializó el ideal de un edificio rotonda, que podría haber sido proyectado por Filippo Brunelleschi (1377-1446) o por Baltasar Longhena (1604-1682). En la composición se puede observar un espacio urbano vacío, donde el protagonista pasa a ser “la arquitectura ideal”. Un edificio urbanísticamente centralizado en la ciudad ideal es una rotonda, una construcción circular silenciosa y prometedora de un significativo espacio interior, gracias a su volumen exterior. Se anuncian dos niveles y dos posibilidades, en altura, de situarse en esa centralización. Una inspiración indudable, actualizada, en la arquitectura clásica de templos como los dedicados a Vesta.

Raffaello Sanzio (1483-1520), en 1504, realizó *Los desposorios de la Virgen (Lo sposalizio della Vergine)*, basado en un cuadro con el mismo título hecho por el pintor Perugino o Pietro di Cristoforo Vannucci (c.1450-1523), entre 1500 y 1504, para una capilla de la catedral de Perugia. Sin embargo, el superior diseño y composición de Rafael consolidó un imaginario en que la sociedad renacentista, junto a sus ritos, se identifican con una magnífica obra arquitectónica, otro edificio rotonda, hermano prematuro de la iglesia *La Salute*.

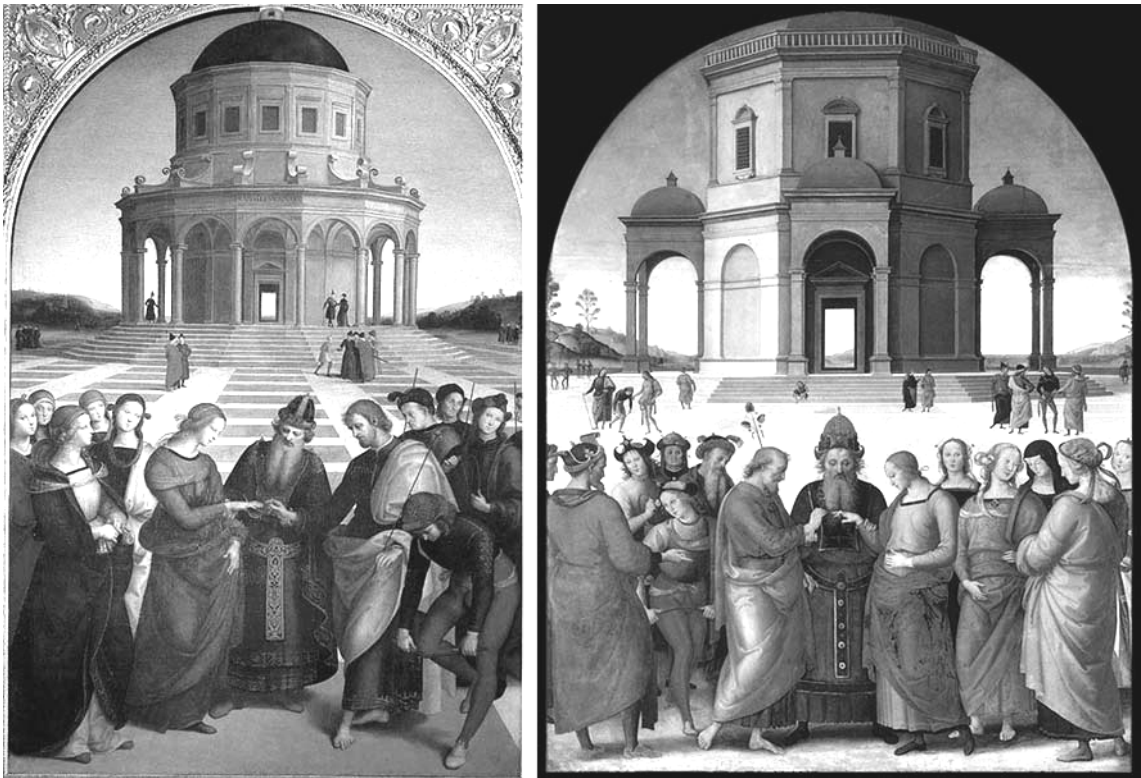


Fig. 17. *Lo sposalizio della Vergine*. A la izquierda: la versión de Raffaello Sanzio de 1504. A la derecha: la versión de Perugino, c.1500-1504.

A pesar de la evidente coherencia que podría parecer establecer una evolución del conocimiento geométrico renacentista sobre los sólidos platónicos y sobre la geometría plana, como el vehículo de la arquitectura centralizada, habría que agregar que las investigaciones estaban embebidas de referencias clave de la arquitectura clásica. Algunas referencias significativas hasta hoy son el destacado Panteón (Santa María Rotonda, 118-128 d.C.), basado en dieciséis divisiones sobre una planta circular; Santa Constanza (c.337-354 d.C.); Santo Stefano Rotondo (siglo V d.C.); Battistero Lateranense (fundado por Constantino, y asumiendo la forma final bajo el Papa Sixto III, 432-440 d.C.); el templo de Minerva Médica, conocido también como La Galluce (edificada en el siglo IV d.C); y los diversos templos dedicados a Vesta. Estos últimos estaban referenciados a las estructuras circulares griegas denominadas tholos o tholi.²⁰⁶

Existe una estrecha relación entre el espacio rotonda y la idea de articulación espacial en muchos de los edificios mencionados. El historiador Enrico Tedeschi se refiere al espacio articulado como una característica de la modernidad, pero más bien de su continuidad revisada desde su discurso organicista, donde además establece referencias a obras clásicas como Santa Constanza:

²⁰⁶ Hellmann, Marie-Christine, *L'architecture grecque - tome 2, architecture religieuse et funéraire*, Paris: Picard, 2006, p.34.

“También en el pasado la articulación espacial ha tenido un valor excepcional. El espacio del ámbito central del Mausoleo de Santa Constanza se dilata en el ambulatorio que lo rodea, casi filtrándose a través de las dobles columnas que marcan la unión de los vacíos; se tiene allí una articulación típica de un edificio de planta central, que dinamiza el espacio al multiplicarlo.(...)”²⁰⁷

Brunelleschi en Florencia había realizado arquitecturas de planta centralizada como la Vieja Sacristía de San Lorenzo, con un domo dodecágono y un lucernario hexagonal, el innovador Duomo de *Santa Maria del Fiore*, basado en un octógono, y la inacabada *Santa Maria degli Angeli*.

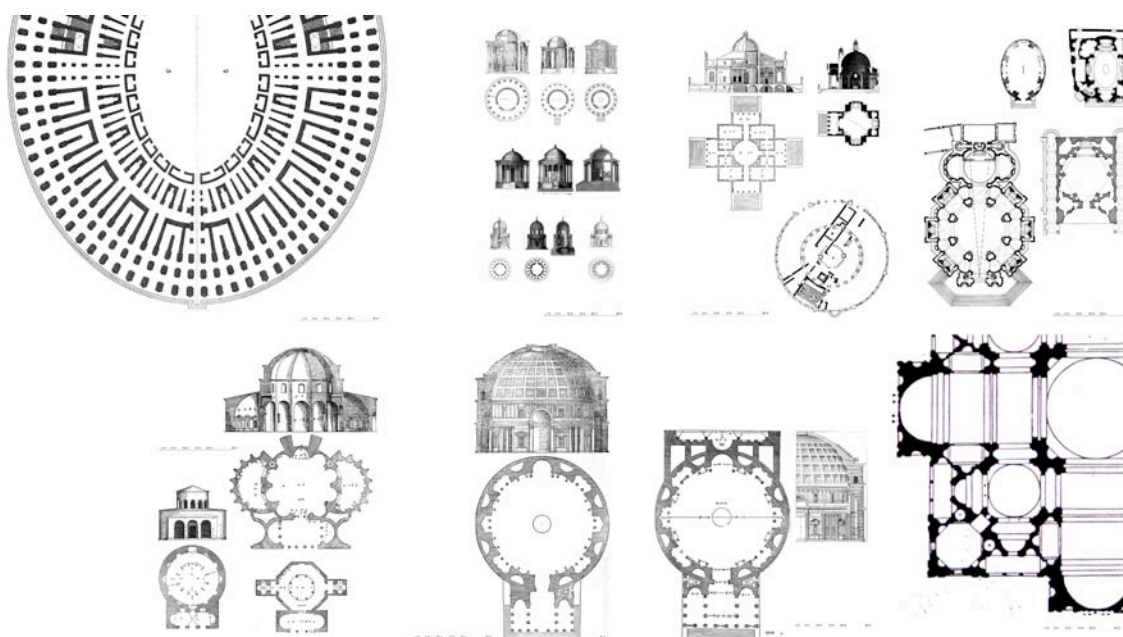


Fig. 18. Arquitecturas centralizadas a una misma escala: Coliseo o Anfiteatro de Flavio; varios templos de Vesta según Palladio, Serlio y Heck; San Pietro in Montorio según Palladio, Heck y Serlio; Villa La Rotonda; Tempietto Barbaro; Santo Stefano Rotondo; Templo Oval ideal de Serlio; San Carlino alle Quattro Fontane; San Maria della Salute; San Ivo alle Sapienza; Santa Constanza; Minerva Médica; Battistero Lateranense; Panteón según Serlio y Palladio; y San Pietro in Vaticano.

Alberti y las aberturas, 1485

Alberti estuvo algún tiempo en Florencia y conoció los trabajos de Brunelleschi. Asimismo, tiempo antes él había estado involucrado como consultor en otro proyecto de arquitectura centralizada en Florencia, la *Annunziata*, diseñada inicialmente por Michelozzo di Bartolomeo (1396-1472). Este proyecto estaba basado en el Templo de Minerva Médica en Roma, y pudo haber significado para los arquitectos la primera estructura de planta centralizada de su época basada en una estructura pre-cristiana.

²⁰⁷ Tedeschi, op. cit., p.254.

Una de las muchas particularidades de Minerva Médica es, sin duda, la múltiple y compleja utilización de circunferencias y de aberturas vinculadas al exterior. Esa particular concepción espacial la distingue como un espacio centralizado abierto, expansivo y conectado a través de sus múltiples vanos: los superiores (en un segundo nivel) relacionados con el entorno y los inferiores, con los espacios contiguos. Es la representación del ideal espacial incorporador, a través de aberturas, como ojos orientadores, que abren y convocan, en este caso, radialmente, entrando en una categoría de espacio arquitectónico centralizado abierto, próximo al paradigmático Panteón.

Una fundamental referencia es el tratado de Alberti, *De Re Aedificatoria*, 1485, en el cual hace hincapié en la potencia de las aberturas en la arquitectura, como si describiera la espacialidad del templo de Minerva Médica como evidencia a ser aplicada a algo tan mundano como una casa, coherente con la concepción renacentista de unir lo sagrado con lo mundano.

“(…) Los huecos son de dos tipos. En efecto, unos facilitan la entrada y salida de la luz y el aire, otros se la facilitan a las cosas y los habitantes. Las ventanas sirven para dar acceso a la luz; las puertas, las escaleras y los intercolumnios les posibilitan el acceso a las cosas. Entre los huecos se incluyen asimismo aquellos lugares por los que discurre el agua y sale el humo, como los pozos, las alcantarillas y los hogares, las –por así decirlo– bocas de hornos y los hornos mismos, los respiraderos. / Todas las partes de una casa tendrán ventanas por donde pueda salir el aire interior y renovarse periódicamente; en efecto, de otra manera se viciaría y resultaría nocivo. (...) Así pues, es preciso que cada casa tenga sus ventanas –no sólo para que entre la luz sino sobretodo para que se renueve el aire–, y que las tenga en función del uso que se hace del lugar y de la anchura del muro, de modo que no dejen pasar ni más ni menos luz que la necesaria, y de forma que su número sea el que haga falta.”²⁰⁸

En distintas partes del mismo libro menciona las formas adecuadas de las plantas para los templos. En un principio observa en la herencia clásica la relación de las formas y su emplazamiento con los dioses. La creencia indicaba que cada divinidad debería poseer una forma particular de templo. Una construcción de forma circular era apropiada al Sol y al Padre Libre, y también para Júpiter, sólo que con el cielo perforado. Pero de todos estos templos dedicados a divinidades uno de los más simbólicos fue el de Vesta. Era la diosa del fuego, hija de Saturno y de Cibeles, y su culto, en época clásica, giraba entorno

²⁰⁸ Alberti, León Battista, *De Re Aedificatoria*, Madrid: Akal, 1991, pp.87-88.

al *fuego sagrado* resguardado al interior del templo, y el cual debía mantenerse siempre encendido por las vestales, sus sacerdotisas, como signo de perennidad del imperio.²⁰⁹ Fue introducida en Italia y luego se le erigieron templos. El impacto del templo de Vesta en el Renacimiento se debe a su síntesis formal definida por un planta circular y por una resolución espacial centralizada, una síntesis del cosmos.

“(…) Decían que el templo de Vesta, a la que identificaban con la tierra, debía ser redondo a semejanza del globo terráqueo. Los templos en honor de otros dioses celestes hacían que se alzara por encima del terreno; los consagrados a los dioses del infierno, bajo tierra; los dedicados a los dioses terrestres, en la zona intermedia.”²¹⁰

La lectura de esta tradición indica a Alberti el camino a seguir en la producción renacentista de la arquitectura, fundamentando las formas correctas de los nuevos templos, la mayoría derivada del círculo, apuntando hacia la planta centralizada como la arquitectura capaz de establecer un diálogo con el mundo, o incluso de permitir a la arquitectura ser una síntesis del Universo, una analogía, ser una representación del mundo. Propone cuatro tipos de plantas centralizadas: circular, hexagonal, octogonal y decagonal; más tres tipos de plantas derivadas de un cuadrado: alargado en un cincuenta por ciento, en un tercio, y duplicado.

“Las partes del templo son el pórtico y el interior, la *naos*; pero varían en ellos enormemente. Y en efecto, unos templos son de planta circular, otros cuadrada, otros por último de planta poligonal, si partimos de las cosas que se mantienen, se generan o se transforman por obra suya. ¿A qué voy a referirme al globo terráqueo, a los astros, a los árboles, a los animales y sus cubiles, elementos todos ellos que la naturaleza quiso que fueran circulares? Y observamos también que se complace en las formas hexagonales. En efecto, las abejas, los abejorros y cualquier tipo de insecto no han aprendido a hacer las celdas en sus construcciones sino hexagonales. (...) / Los antiguos se servían de las plantas hexagonales, octogonales y también de las decagonales. Todos estos tipos de plantas deben inscribirse en un círculo. Y se obtienen perfectamente del propio círculo: en efecto, el radio del círculo procurará el lado de la planta hexagonal. Y si trazares, a partir del centro, una serie de líneas rectas que vayan a cortar el centro de cada uno de los lados del hexágono, es evidente cuál es el procedimiento mediante el cual podrás lograr un dodecágono. (...)”²¹¹

²⁰⁹ Humbert, “Vesta”, *Mitología griega y romana*, op.cit., p.25.

²¹⁰ Alberti, op. cit., p.287.

²¹¹ *Ibid.*, p.288.

La divergencia de Serlio, 1537

De todas estas experiencias acerca de la geometría aplicada a la arquitectura, uno de los tratados más renombrados fue la serie de siete libros publicados a partir de 1537 (a los que habría que sumar otros dos inéditos: el VI y el VIII), realizados por el boloñés Sebastiano Serlio (1475-1554): *Regola generali di architettura*. Serlio y su obra influyeron radicalmente en la formación y pretensiones de Andrea Palladio. Serlio había arribado al Véneto desde Roma para registrar algunos edificios que aparecerían en el tratado que estaba en preparación “y en el que, por primera vez, la imagen ganaba espacio a la palabra”.

“(…) Acaso lo más importante de este proyecto teórico fue la conversión en teoría *gráfica*, a través de las láminas procedentes de xilografías, que toman el relevo del protagonismo que tenía el texto en la teoría de Alberti.(…)”²¹²

El ingenio renacentista encontró una nueva forma de representación: el texto aliado a la imagen. No se trató sólo de la impresión, sin duda, una innovación del Renacimiento, sino que varias de ellas se ilustraron, y entre esas obras, que unieron la imagen al discurso, estuvieron las impresiones de Serlio, Palladio, Colonna y Vesalio. Esa unión del texto a la imagen fundó una forma ilustrada de conocimiento, que varios siglos más tarde permitió que se realizaran obras como la *Enciclopedia* de Diderot, haciéndolas más amables al público, y, en varios casos, el que no se escribieran en latín, permitió cubrir un espectro mucho más amplio de lectores. En definitiva, pasaron del hermético mundo docto a la curiosidad abierta y declarada del mundo renacentista.

“(…) Como la letra que cristaliza lentamente en la pérdida de los atributos gestuales que le daba la mano, también la imagen sentirá la mutación de la imprenta en términos de precisión. No solamente las técnicas de la perspectiva, sino las mismas técnicas de reproducción contribuyeron a este proceso de objetivación sobre la cual la ciencia moderna asentará su territorio visual. (…)”²¹³

Para Palladio, y para los artífices del Renacimiento, el tratado de Serlio fue tanto o más influyente que el de Alberti y el de Vitruvio, verificable en los *Cuatro libros de la arquitectura* como en su arquitectura. En el diseño de sus edificios “recurrió tanto a sus copias de edificios de la Antigüedad como a las que realizara el propio Serlio”.²¹⁴

²¹² Llorente, “La teoría de la arquitectura en el Renacimiento”, op. cit., p.210.

²¹³ Ibid, p.159.

²¹⁴ Zabalbeascoa, Anatxu; Rodríguez, Javier, “Andrea Palladio”, *Vidas construidas: biografías de arquitectos*, Barcelona: GG, 1998, p.42.

El *Tercer libro de arquitectura*, publicado por Serlio en 1540, está íntegramente dedicado a las obras más relevantes de la Antigüedad, con ilustraciones que evidencian una dedicada medición de las ruinas, y la voluntad de crear una suerte de enciclopedia arqueológica de todo aquello que un erudito arquitecto renacentista debía conocer, destacando en su mayoría los de planta centralizada, e impulsando con la difusión de estos grabados el espíritu de su época, junto a los otros grandes tratadistas como Alberti y Francesco de Giorgio. Este libro sobre la Antigüedad principia enfatizando la perfección del Panteón Romano como un ejemplo de unidad y completitud.

“Entre los antiguos edificios que se ven el día de hoy en Roma, verdaderamente a mi parecer el Pantheon para ser de un cuerpo sólo, es el más hermoso y el más entero, y el mejor entendido de todo los otros. Y tanto es maravilloso, que todos, porque hay en él muchas partes y miembros, con tanta correspondencia al cuerpo principal, que cualquier persona de alto o bajo entendimiento, en entrando en el, viendo la conformidad que los unos con los otros tienen, queda en gran cantidad satisfecho. Aquello viene de que el prudente arquitecto que del fue inventor: hizo su elección de la más perfecta forma de todas, que es la circular o redonda, por donde vulgarmente se llama redonda: porque por la parte de dentro, tanto tiene de alto como de ancho. Esto hizo el perfecto arquitecto considerando que todas las cosas que han de proceder ordenadamente, han de tener un cuerpo principal: porque debajo de la cabeza de él dependan todos los otros miembros inferiores. Y así quiso y ordenó para hacer este efecto, que este edificio no tiene más de una sola una parte o ventana por donde entrase la claridad, y que ésta fuese en la parte de encima, porque de ella por todos los lugares y partes del edificio, se pudiese igualmente repartir y entender: como en efecto se ve que lo que hace, (...)”²¹⁵

De la serie de edificios de la Antigüedad, graficados en la obra de Sebastiano Serlio, son recurrentes las de planta centralizada, iniciando con este elogio al Panteón, pero siguiendo con obras como el templo de Vesta, y la inclusión del templete de San Pietro en Montorio (1502-1503) de Donato Bramante (1444-1514) como una obra clásica, aún siendo del Renacimiento. Tienen particular interés dos obras romanas: las arenas o coliseos de Roma y de Verona. Ambos edificios son especialmente ejemplares en su construcción oval, una forma geométrica compleja que Serlio ya había ensayado al plantear un templo oval. La compleja construcción, próxima a la forma elíptica, fue, sin

²¹⁵ Serlio, Sebastiano, *Tercero y cuarto libro de architectura*, traducido por Francisco de Villalpando, Toledo: en casa de Iván de Ayala, 1552, p.V [Citado en 2010-01-15]. Disponible en: <<http://books.google.cl/books?id=TjyCQsiU5MC&dq=serlio&hl=es&pg=PT11#v=onepage&q&f=false>>.

duda, un acierto según diversos autores,²¹⁶ porque al proponer varios centros de radio permite poseer múltiples centros de atención, algo característico de los espectáculos que albergaban esas arquitecturas propias de los romanos, ya que se desconocen construcciones con esa forma en el mundo helénico.

“(…) sentados todos alrededor de un anfiteatro oval pueden tener vistas razonables, a diferencia de asientos en las esquinas alejadas de un anfiteatro rectangular.”²¹⁷

Los dibujos de todas estas representativas obras fueron reproducidos por muchos de los tratados que se realizaron a partir de Serlio, principiando con la publicación de Palladio, pero también fueron una referencia substancial al momento de plantear obras con nuevos programas, como en el caso del anfiteatro anatómico de Padua. Estos innovadores y estimulantes dibujos, realizados en exhaustivos levantamientos, así como la reconstrucción historiográfica, no exenta de errores, que propone Serlio, fundaron las bases de cualquier discurso arquitectónico renacentista.

En uno de sus tratados, de 1547, Serlio propone diez tipos de plantas de forma centralizada apropiadas para templos, basadas en el libro de Alberti, dentro de ellas dos son circulares, una oval, una hexagonal, una octogonal y otra decagonal. Si bien los diseños de los templos hexagonales, octogonales y decagonales siguen la tradición albertiana, el templo oval será una interesante innovación. Serlio lo plantea como una de las formas más próximas en perfección al círculo.²¹⁸ Y así como describe las medidas que debe poseer, explica su construcción geométrica. La forma oval resultante, no elíptica, aparenta no poseer ninguna relación con líneas rectas o polígonos regulares, pero tras la apariencia existe una estructura subyacente basada en triángulos y hexágonos, una base geométrica *ad triangulum*.²¹⁹

“(…) En el diseño de estos templos, Serlio demostró una sensibilidad arquitectónica y especialmente una erudición discreta que lo convierte en un sello de genialidad de su tiempo.”²²⁰

²¹⁶ Rosin, Paul L.; Trucco, Emanuele, “The amphitheatre construction problem”, *Incontro Internazionale di Studi Rileggere L'Antico*, 2005 [Citado 2005-12-27]. Disponible en: <<http://users.cs.cf.ac.uk/Paul.Rosin/resources/papers/amphitheatre2.pdf>>.

²¹⁷ *Ibid.*, p.2 .

²¹⁸ Hart, Vaughan; Hicks, Peter, *Sebastiano Serlio on architecture. Books I-V*, New Haven: Yale University Press, 1996, pp.402-403, citado en March, op. cit., p.212.

²¹⁹ March, *Ibid.*, p. 215.

²²⁰ *Ibid.*

El ingenio de Palladio, 1508-1580

Es indudable, que el arquitecto que reunió exitosamente estos conocimientos geométricos y anatómicos, asociados a clásicas e ideales arquitecturas, fue Andrea Palladio (1508-1580). Él era natural de Padua, y su vasta y divulgada obra fue desarrollada principalmente en el contexto de Vicenza y Venecia. Mientras vivía aún en Padua, se vio influenciado por Alvise Cornaro (1484-1566), quien había elaborado un tratado “funcional” o práctico de cómo construir una casa cómoda y barata, así como por Giovanni Maria Falconetto (c.1468-1535), pintor veronés. Pero lo que fue decisivo en su proceso de formación como arquitecto fue la relación con el intelectual Gian Gorgio Trissino (1478-1550) de Vicenza, quien lo impulsó y orientó en arquitectura, ingeniería y topografía antigua. Palladio, además, se relacionó con Jacopo d'Antonio Sansovino (1488-1570), considerado el mejor arquitecto veneciano.

Igualmente fueron relevantes los contactos que mantuvo con Sebastiano Serlio, así como con el noble erudito traductor y religioso Daniele Barbaro, con quien colaboró en una traducción ilustrada de Vitruvio. El veneciano Barbaro se había formado en la Universidad de Padua, estudiando filosofía, matemática y óptica, mientras que en su carrera eclesiástica llegó a ser cardenal.

Estas importantes relaciones se vieron complementadas con sus viajes de aprendizaje, la mayoría a Roma, momentos cuando se dedicó a medir, copiar y estudiar todas las obras fundamentales de los antiguos, así como la arquitectura contemporánea sucesoras de esa tradición. Su primer viaje fue en 1541 con Trissino, y según el historiador de arte, el alemán Andreas Beyer, los otros viajes fueron: en 1545, el segundo; en 1546, el tercero; en 1549-1550, el cuarto; y en 1554, el quinto y último viaje.²²¹

En esa última experiencia, Palladio estuvo acompañado de Barbaro, y luego de ese viaje a Roma, el arquitecto le diseñará a él y su hermano Marcantonio Barbaro una residencia de campo, la Villa Barbaro, cuyo diseño recogería la experiencia romana. Todo este proceso de formación, así como su arquitectura, quedan manifiestos en sus publicaciones. En 1554 publica *La Antigüedad de Roma*, y en 1570 su célebre *Los cuatro libros de la arquitectura*.

²²¹ Beyer, Andreas, *Andrea Palladio, el Teatro Olímpico: arquitectura triunfal para una sociedad humanista*, primera edición en alemán: 1987, México: Siglo Veintiuno, 1997, p.70.

Sobre los viajes de Palladio, la historiadora contemporánea de arquitectura Anaxu Zabalbeascoa, indica:

“(…) Allí consagra sus días a dibujar termas y templos, y sus noches a poner sus dibujos en limpio y las ideas en orden. En ocasiones, para ahorrar tiempo, es decir dinero, copia los dibujos que circulan de otros arquitectos, entre ellos, de nuevo, los de Falconetto y Serlio. En jornadas interminables escudriña hasta el último milímetro del Panteón, el Teatro de Marcello, las villas de los alrededores de Roma o las Termas de Agripa, Diocleciano y Caracalla. (...) Otro tanto podría decirse de su interés por las obras que habían empezado a levantarse en Roma con el Renacimiento: el Belvedere, San Pedro, el templete de Bramante o los palacios de Rafael. (...)”²²²

Estos estudios provocaron la fusión que caracterizó Palladio, entre lo civil y lo religioso, y lo público y lo privado, así como su constante búsqueda del ideal de la planta centralizada. La conocida Villa Rotonda, cuya construcción se inició en 1566, elevada sobre el paisaje sobre una colina, próxima a Vicenza, fue un encargo del cardenal retirado Paolo Almerico. La villa es una de las pruebas más indiscutibles de esta voluntad centralizada, proyectada con racionalidad, y donde converge el ideal clásico, propio de un templo, así como lo mundano, adecuado a un hogar.

“(…) Para aquel hombre solitario se proyectó un edificio que tiene algo de villa y mucho de templo clásico, un espacio de planta central que parece buscar la cuadratura del círculo. El arquitecto desarrolló un proyecto simétrico con una entrada principal en cada una de las fachadas y a cerrar aquel experimento con una cúpula que, hasta que fue cubierto, tuvo su óculo abierto, como el Panteón, su modelo más directo junto la tumba de Rómulo, en la Vía Appia.”²²³

Pero las recreación de las referencias utilizadas por Palladio a través de su obra sólo demostraban la pasión de los arquitectos renacentistas por los ejemplos más rotundos del ideal clásico, los edificios de planta centralizada, ejemplificado en dos notables casos: el Panteón romano y el Templo de Vesta. No se podría dejar de mencionar a San Pietro en Montorio de Bramante como un referente en el contexto renacentista, ejemplar en su síntesis por las obras clásicas centralizadas.

“(…) Palladio acababa de entrar en contacto, siquiera indirectamente, con el nuevo estilo que había creado en Roma Donato Bramante, arquitecto del nuevo proyecto del Vaticano

²²² Zabalbeascoa; Rodríguez, op. cit., p.44.

²²³ Ibid., p.49.

y autor, bajo patrocinio de los Reyes Católicos, de un templete circular en San Pietro en Montorio, una obra que era todo un monumento al espíritu de la época, es decir, entre cristiano y pagano.”²²⁴

Dos obras en Venecia serán parte de este proceso de refinamiento del ideal clásico vinculados a una resolución centralizada, pero que replantean los patrones de los templos cristianos: San Giorgio Maggiore, 1556-1610, e Il Redentore, 1576-1592. Sobre el significado de estas obras dice Zabalbeascoa:

“(…) El proyectista de Padua y Vicenza iba a sintetizar de un sólo golpe el lenguaje de Alberti en la fachada, el de Miguel Ángel en el convento y el de Brunelleschi en el interior de la iglesia. Había además conseguido en aquella isla convertir en realidad el sueño de los renacentistas: dar con una forma que sintetizase el espíritu de los templos paganos de planta central con el de las iglesias cristianas de planta longitudinal. Otra vez la cuadratura del círculo.”²²⁵

Ciertamente, el Panteón fue la referencia en una de las últimas obras del arquitecto que había sido comisionada por los hermanos Barbaro, el templo denominado Tempietto Barbaro, 1579-80, situado en Maser, al lado de la villa Barbaro. En este encargo postrero, menos conocido y posiblemente menos logrado, Palladio reunió en su planta tanto el círculo como la cruz griega, logrando una síntesis y un ideal de sus intereses. Los vínculos al templo romano son justamente esa concepción de un espacio cilíndrico, cubierto con una cúpula perforada en su cénit, en este caso con un lucernario, mientras que el acceso es un pórtico propio de un templo. Por supuesto que la perfección del espacio esférico del Panteón, tan venerado por los arquitectos, no está recogida en esta iglesia, sino más bien una nueva verticalidad, resaltada por una balaustrada circundante a la cúpula, así como en la Rotonda, definiendo un espacio superior de observación. Al aproximarse, el edificio aparece aislado y elevado sobre un basamento, siendo pregnante la imagen del Panteón, pero con otras proporciones que verticaliza la construcción, además el pórtico adelantado se compone de un frontón con friso suspendido sobre cinco intercolumnios, y después de ese frontón se elevan dos pequeños y ajenos campanarios.

“Las analogías con el Panteón romano, manifestadas en la disposición general del edificio, no ocultan en modo alguno las divergencias: en el antiguo monumento, los muros y la bóveda aparecen como partes de un contorno espacial fijo y unitario, si bien de rica composición. En su obra postrera, Palladio contrapone la forma cilíndrica a la

²²⁴ Ibid., p.42.

²²⁵ Ibid., p.50.

semiesférica, mediante la repetida acentuación de las líneas horizontales, separando, además, la zona “terrenal”, claramente perceptible, de la luminosa zona “celestial”, de proporciones imprecisas para la vista.”²²⁶

El templo de Venus en la *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499

La configuración concéntrica del espacio interior es una característica que distinguió a los teatros anatómicos de otras estructuras circulares. Sin embargo, ese tipo de espacio articulador se ha utilizado en diversos tipos de arquitectura con diversos usos, combinaciones y significados, y se ha denominado arquitectónicamente como “rotonda”.

En ese espectro, el “espacio rotonda” también fue habitual de la arquitectura religiosa, y así lo designó espacialmente Baldassare Longhena (1598-1682) en su proyecto para la iglesia Santa Maria della Salute, en Venecia. La construcción de ese templo se realizó entre 1631 y 1681 como una ofrenda votiva por la liberación de una peste que había diezmando un tercio de la población veneciana en 1630.

La arquitectura de La Salute se ha asociado a una serie de antecedentes, entre ellos una descripción acompañada de un grabado que podemos encontrar en el significativo libro *Hypnerotomachia Poliphili*, publicado en 1499, una novela sobre el amor en un sueño. Este libro se considera una obra maestra debido a varios factores: un aspecto destacable sería su tipografía, fuente Bembo, la que se convirtió en un estándar por cinco siglos; también es relevante el diseño innovador que presentaban las columnas de textos, asumiendo formas arredondeadas, angulares y zigzagueantes; también sus magníficos grabados; así como la integración de texto e imágenes.²²⁷ A la popular publicación, que tuvo muchas ediciones en otros idiomas, se atribuía su autoría a diversos personajes: al fraile de Treviso, a un barón romano, y más recientemente a León Battista Alberti (c.1404-1472). La interesante atribución que realizó la historiadora Liane Lefaivre a Alberti, se centra principalmente en que la *Hypnerotomachia* es un erudito “tratado sobre la creatividad arquitectónica y todo el importante rol del trabajo de ensueño en ese proceso”.

Pero independiente de la interesante atribución a Alberti por la importancia dada en la publicación a lo arquitectónico, tradicionalmente se ha atribuido la obra al fraile

²²⁶ Wundram, Manfred; Pape, Thomas, *Andrea Palladio, 1508-1580. Arquitecto entre el Renacimiento y el Barroco*, Köln: Taschen, 1999, pp. 236-237.

²²⁷ Lefaivre, Liane, *Leon Battista Alberti's Hypnerotomachia Poliphili. Re-cognizing the architectural body in the Early Italian Renaissance*, Cambridge: MIT Press, 2005 [Citado 2006-02-21]. Disponible en <<http://mitpress.mit.edu/e-books/HP/hypertext0.htm>>.

Francesco Colonna (1433-1527) del convento de San Giovanni y San Paolo en Venecia. La autoría se ha confirmado gracias a la identificación de una esteganografía, un mensaje oculto que se revela si se toma la primera letra de cada uno de los treinta y ocho capítulos, y que en su conjunto forman el acróstico: “Poliam frater Franciscus Columna peramavit”, que significa “El hermano Francesco Colonna ama apasionadamente a Polia”, mensaje que fue revelado en 1546 cuando se realizó la edición francesa.²²⁸

La publicación, según el *explicit* del libro, fue terminada en 1467, pero no logró ser publicada hasta 1499,²²⁹ por el impresor Aldo Manuzio y costeadada por un magistrado de Verona llamado Leonardo Grasso.²³⁰ El título *Hypnerotomachia* significa “combate de amor en el sueño”, se trata de una aventura amorosa mitificada, onírica, una mezcla de romance con relatos y descripciones míticas que tiene como escenario obras de la Antigüedad, entre las cuales aparece el Templo de Venus, con un grabado que lo expone claramente abierto, seccionado, mostrando planta, elevación y perspectiva simultáneamente. La imagen es muy similar al espacio del teatro anatómico diseñado para la portada del posterior *De humani corporis fabrica* de Vesalio, publicado en 1543.

“(…) Él trae junto todos los estereotípicos personajes tradicionalmente asociados con lo que fue entonces un género muy en boga: el héroe enamorado y la heroína indiferente, atendidos por una veintena de diversos personajes –ninfas, náyades, sátiros, dioses, diosas y semidioses– quienes, totalmente previsibles, cantan, bailan, se ponen alegres, aconsejan y, en general, ofician impacientemente cada vez que se presenta una oportunidad para que los amantes se comprometan en el rito de unión o en otro acto. Sus escenarios ceden ante la fórmula invariable de claros de bosques verdosos, arroyos murmurantes, y jardines enclaustrados. (...)”²³¹

La imagen del templo ilustra el texto, donde se describe el edificio haciendo referencia a sus proporciones, forma y ornamentos: “(...) Levante un gran templo circular del tamaño de su propio diámetro. (...)”²³² De esa forma, el grabado muestra un interior con una perspectiva deformada, pero que acentúa la intención del autor: mostrar el espacio central rodeado de columnas y pórticos, dando paso a un espacio períptero, un deambulatorio volcado a este espacio central, con algunas ventanas conectadas al exterior. El espacio central, con una gran verticalidad, y cubierto con una cúpula lisa, no

²²⁸ Kretzulesco-Quaranta, Emanuela, *Los jardines del sueño: Polifilo y la mística del Renacimiento*, traducido por Miguel Mingarro, primera edición en francés: 1986, Madrid: Siruela, 2005, p.57.

²²⁹ El tratado *De Re Aedificatoria* de Alberti, fue presentado al papa Nicolás V en el año 1452 y editado por primera vez en 1485. Rivera, Javier, “El tratado *De Re Aedificatoria* del genovés León Battista Alberti. Prólogo”, en: Alberti, op.cit., p.7.

²³⁰ Culiánu, Ioan P., “Eros fantástico y apaciguamiento del deseo”, op. cit., p.72.

²³¹ Lefaivre, op. cit.

²³² Colonna, Francesco, “Polia becomes Poliphilo’s guide”, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venetiis: Aldi Manuti, 1499, p.204 [Citado 2006-02-21]. Disponible en: <<http://mitpress.mit.edu/e-books/hp/hyp204.htm>>.

decorada, como las cúpulas venecianas, se ve coronada con un lucernario que comunica el interior con el cielo. El espacio periférico posee, además, un segundo nivel, desde el cual se podría asomar hacia el espacio central, por unos vanos que se alternan con las esculturas que coronan las columnas que conforman los pórticos. El grabado es muy representativo del espacio rotonda, y, aunque no sea un teatro anatómico, es evidente su carácter interior y centralizado. El libro, con sus notables grabados repletos de símbolos mágicos fue muy divulgado en el ambiente veneciano. El carácter mágico, vinculado al eros, la hicieron una obra muy codiciada por su fuerte carga erótica. En otro sentido, el historiador Rudolf Wittkower identificó ciertas complejidades implícitas en el diseño de una arquitectura plenamente centralizada:

“(…) Parece claro por qué los octógonos (o cualquier edificio de planta centralizada) con deambulatorio quedaron prácticamente excluidos de la arquitectura renacentista: el deambulatorio imposibilita un diseño con subunidades totalmente regulares. (...)”²³³

La imagen del Templo de Venus ha sido vinculada, como fuente de inspiración, con la obra de Longhena, en la *Salute*. La forma rotonda utilizada por Longhena, y en la *Hypnerotomachia*, tuvo un carácter simbólico asociado a la forma de una corona en la *Salute*.²³⁴ Aunque existan similitudes entre la *Salute* y el Templo de Venus, como la estructura porticada coronada por esculturas, en su profundo carácter interior son muy distintas, y en ese caso más próxima al espacio del teatro anatómico de Vesalio. Las ventanas sobre los pórticos de la *Salute* conectan con el exterior, su rol es iluminar, no albergar un observador que se asomaría desde un espacio superior, como ocurre en la *Fabrica*, en la *Hypnerotomachia* y más adelante, en el siglo XVIII, en el anfiteatro anatómico de la Barcelona. Sabemos, además, que los artistas que trabajaron en los grabados de la *Fabrica* eran parte de la escuela de Tiziano en Venecia, y, muy probablemente, del artista Joseph van Calcar; de esa forma pudieron haber correspondencias del texto con el grabado del Templo de Venus, debido a su amplia circulación en Venecia. Wittkower refiriéndose a la *Salute*, dijo:

“(…) Sin embargo, hay un motivo que tal vez Longhena tomase de esa representación gráfica: las figuras que hay encima de las columnas. Por lo demás, no hay razones para dudar de que la *Hypnerotomachia*, muy conocida para los venecianos, tuviese cierta influencia en la dirección de sus ideas.(...)”²³⁵

²³³ Wittkower, Rudolf, *Sobre la arquitectura en la edad del humanismo. Ensayos y escritos*, prólogo de Ángel González-García, Barcelona: Gustavo Gili, 1979, p.138.

²³⁴ *Ibid.*, p.147.

²³⁵ *Ibid.*, p.145.

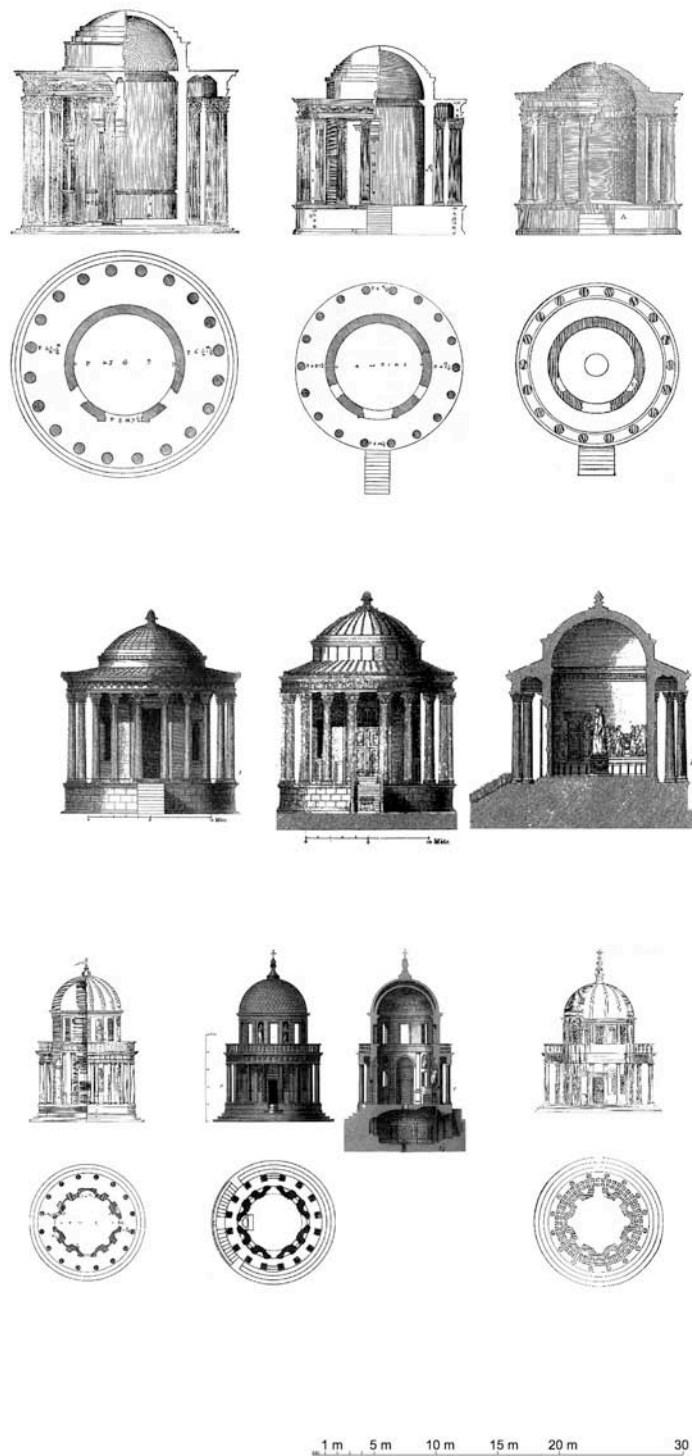


Fig. 19. Arquitecturas centralizadas a la misma escala que las imágenes posteriores. De izquierda a derecha y desde arriba hacia abajo. Plantas de templos de Vesta: Santo Stefano y Tivoli según Palladio (*Los cuatro libros*), otro templo según Serlio (*Regola generali di architettura, tercer libro*); dos elevaciones de templos de Vesta, y una sección según Heck (*Iconographic Encyclopaedia*); Templete de San Pietro in Montorio, 1502-1503, de Bramante, según Palladio (*Los cuatro libros*), según Heck (*Iconographic Encyclopaedia*); y según Serlio (*Regola generali di architettura, tercer libro*).

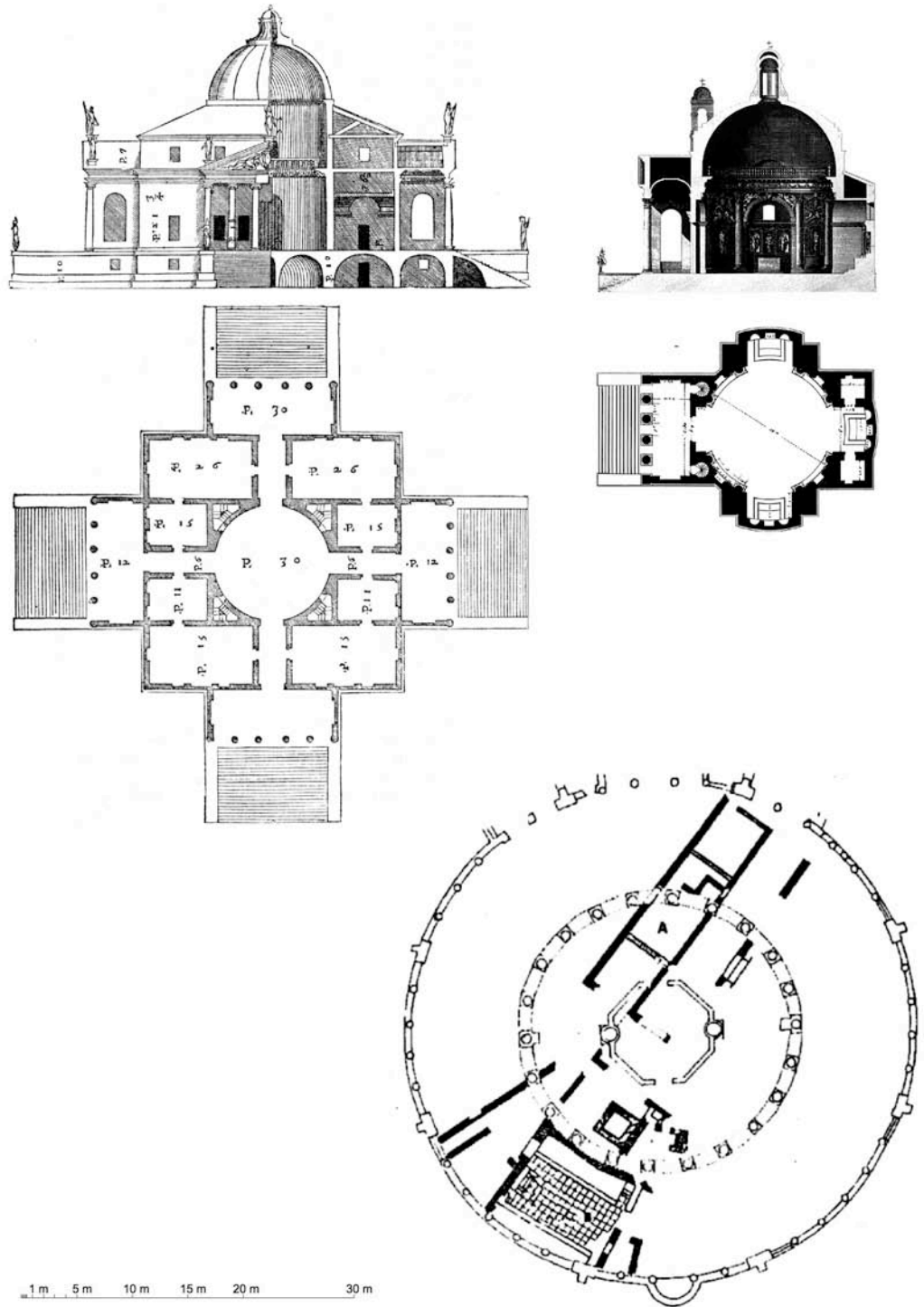


Fig. 20. Arquitecturas centralizadas a la misma escala que las imágenes anteriores y posteriores. Izquierda: la Villa Almerico, conocida como la Rotonda, 1566-1570, en *Los cuatro libros*, y, arriba a la derecha, el Tempietto Barbaro, 1579-1580, según Wundram, ambas obras de Andrea Palladio. Abajo: Santo Stefano Rotondo en Roma, 468-483, según March.

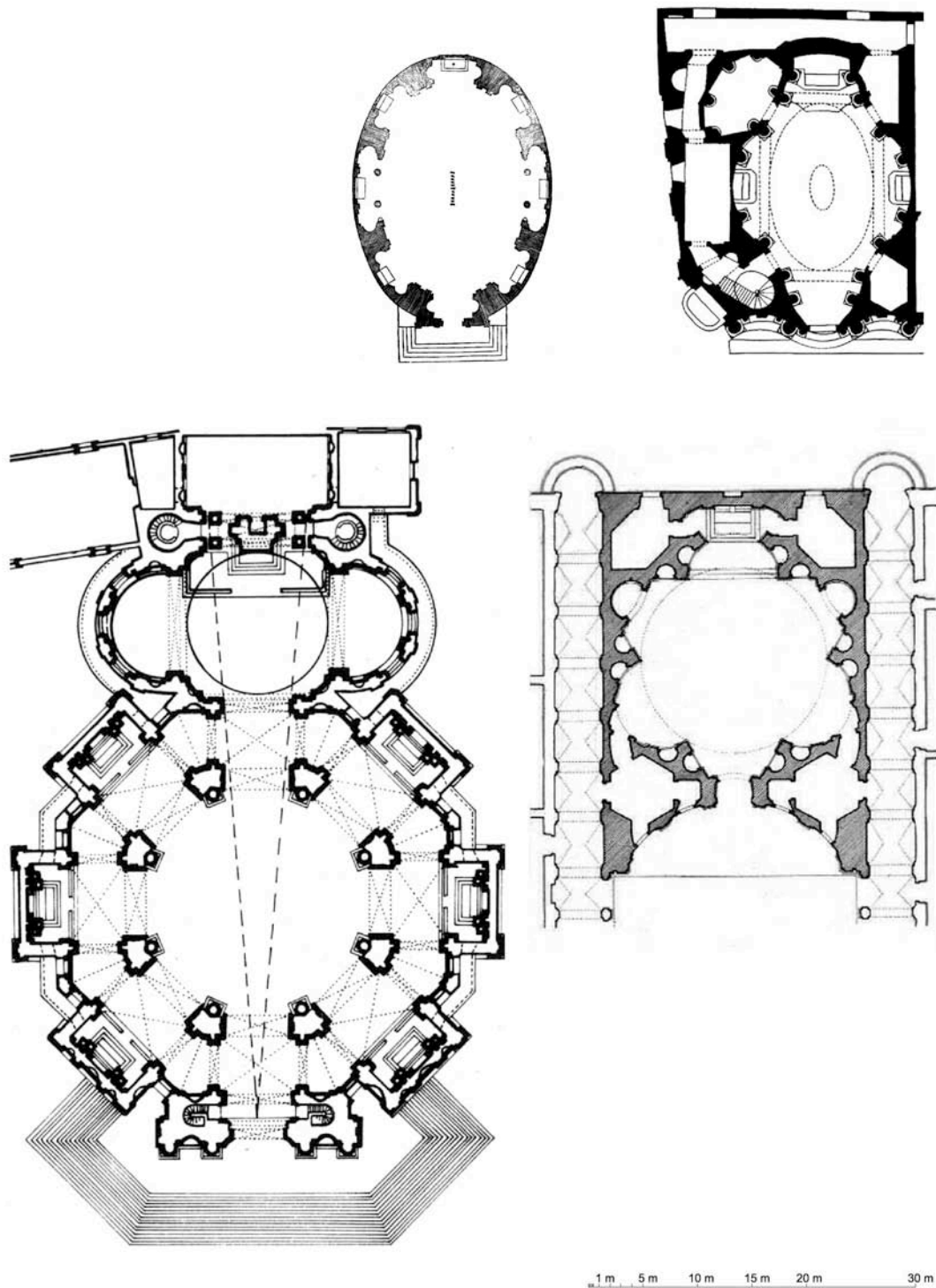


Fig. 21. Arquitecturas centralizadas a la misma escala que las imágenes anteriores y posteriores. Arriba: templo oval ideal, 1547, según Serlio en *Regola generali*; San Carlino alle Quattro Fontane, 1638-1638 y 1665-1667 (fachada), de Borromini. Abajo, izquierda: Santa Maria della Salute, 1631-1687, de Baldassare Longhena, según Wittkower; y, a la derecha, San Ivo alle Sapienza, 1643-1648, de Borromini.

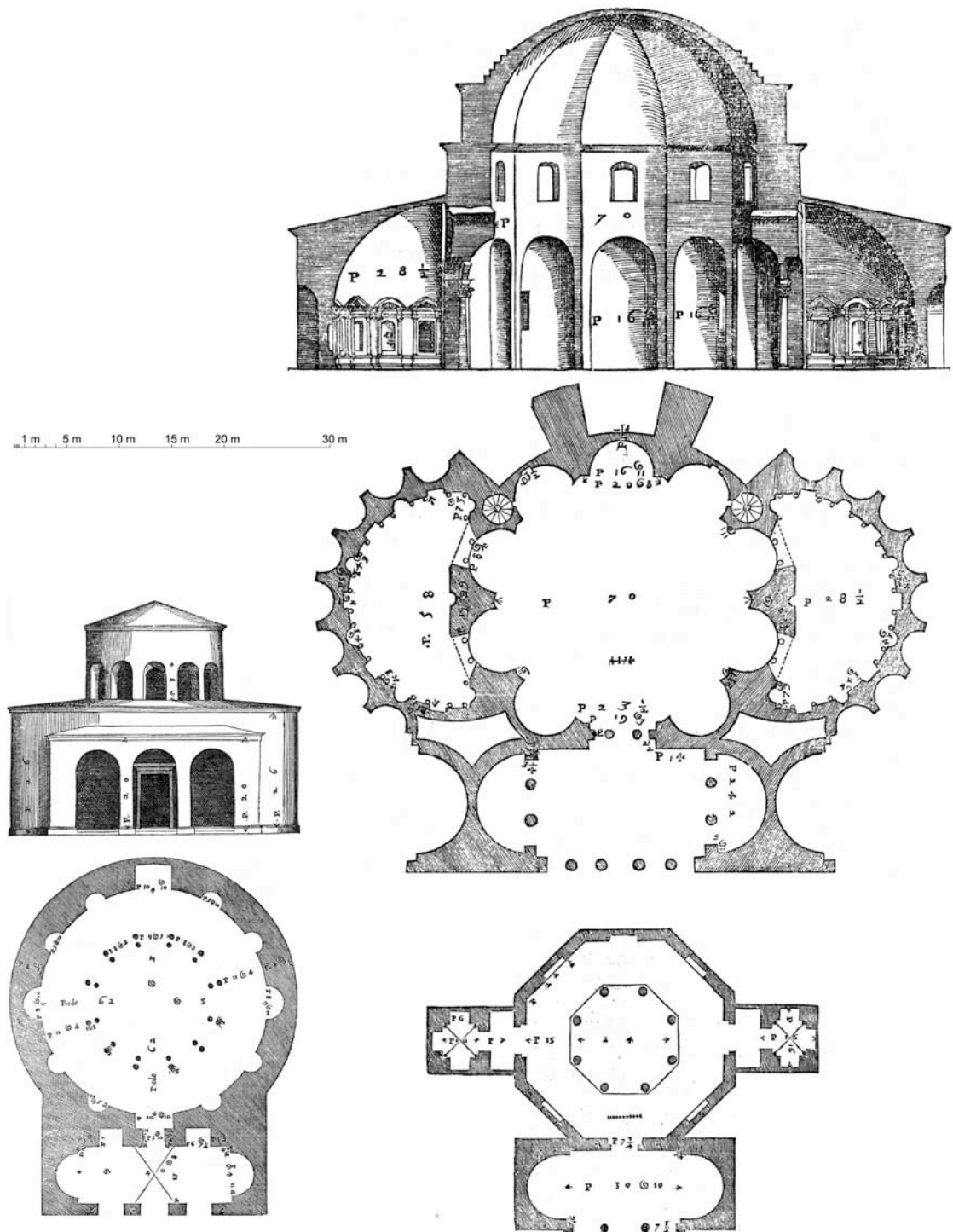


Fig. 22. Arquitecturas centralizadas a la misma escala que las imágenes anteriores y posteriores. Arriba, a la derecha: el templo de Minerva Médica, también conocido como La Galluce, siglo IV d.C.; abajo a la izquierda: Santa Constanza, c.350 d.C., y a la derecha, el Battisterio Lateranense, 432-449 d.C., todos según Palladio en *Los cuatro libros*.

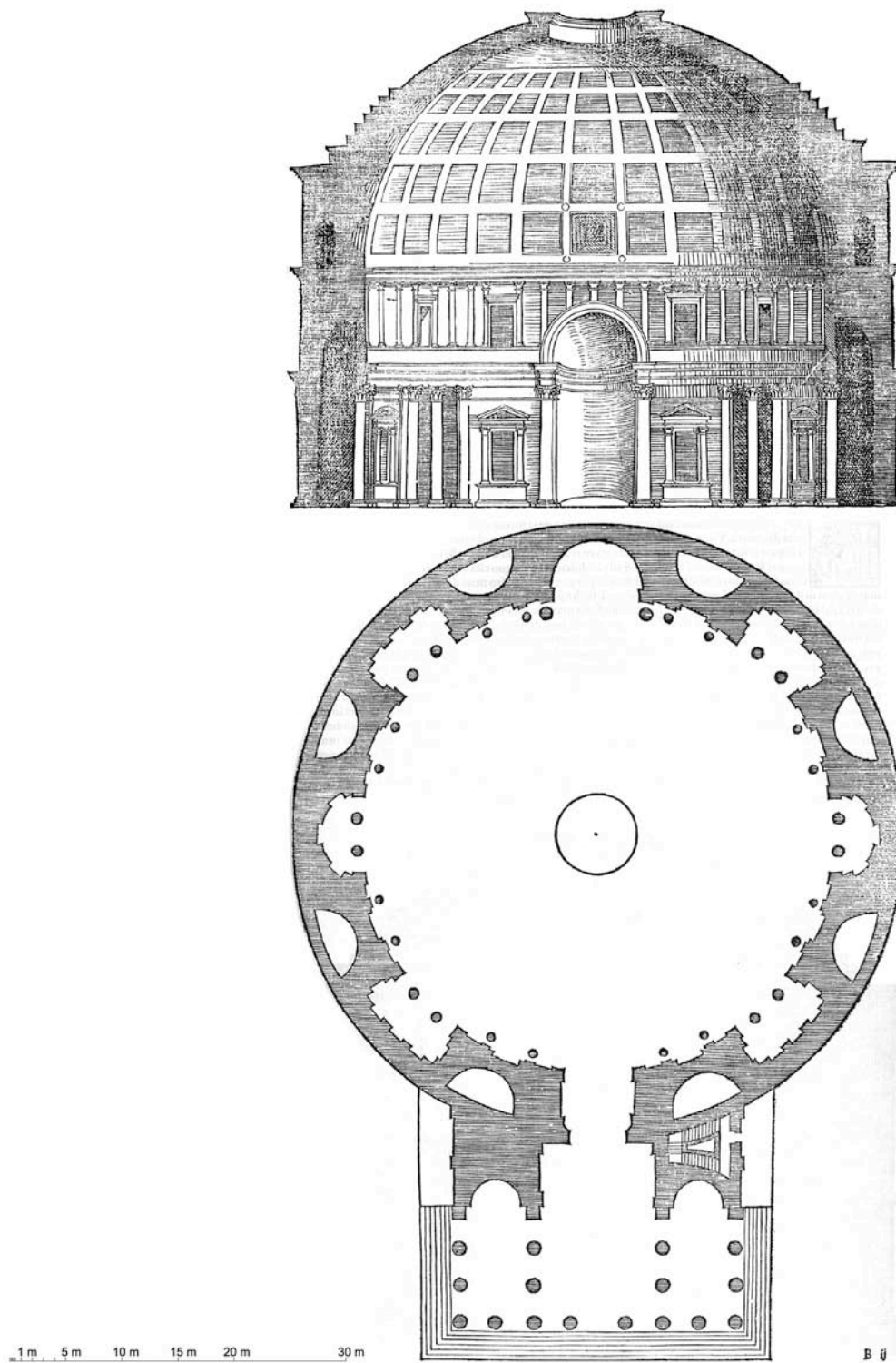


Fig. 23. Arquitecturas centralizadas a la misma escala de las imágenes anteriores y posteriores. Panteón de Agripa también conocido como la Rotonda, c.25 a.C. (original) y c.118-128 d.C. (reconstrucción), según Sebastiano Serlio en *Regola generali, tercer libro*.

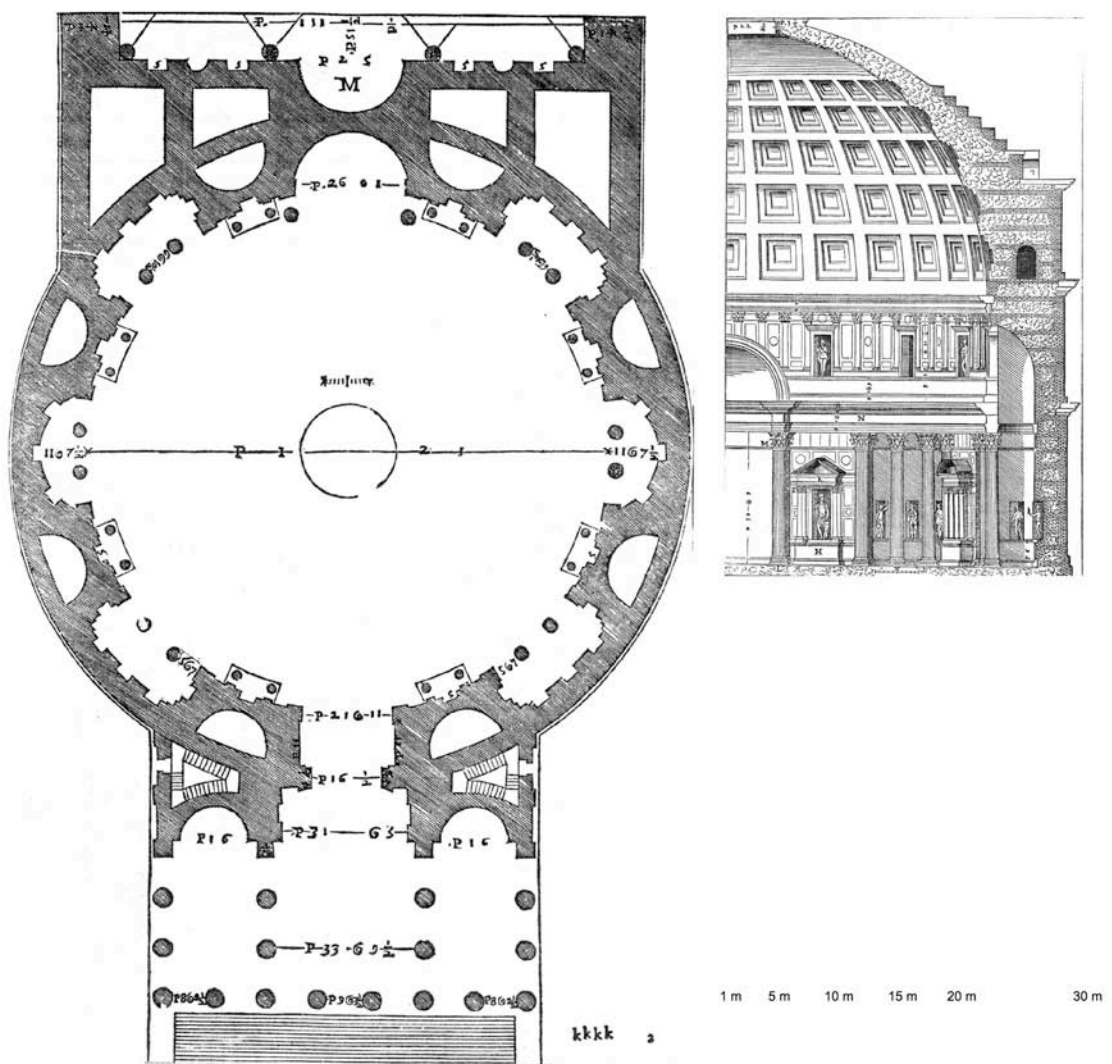


Fig. 24. Arquitecturas centralizadas a la misma escala de las imágenes anteriores y posteriores. Panteón, según Palladio en *Los cuatro libros*.

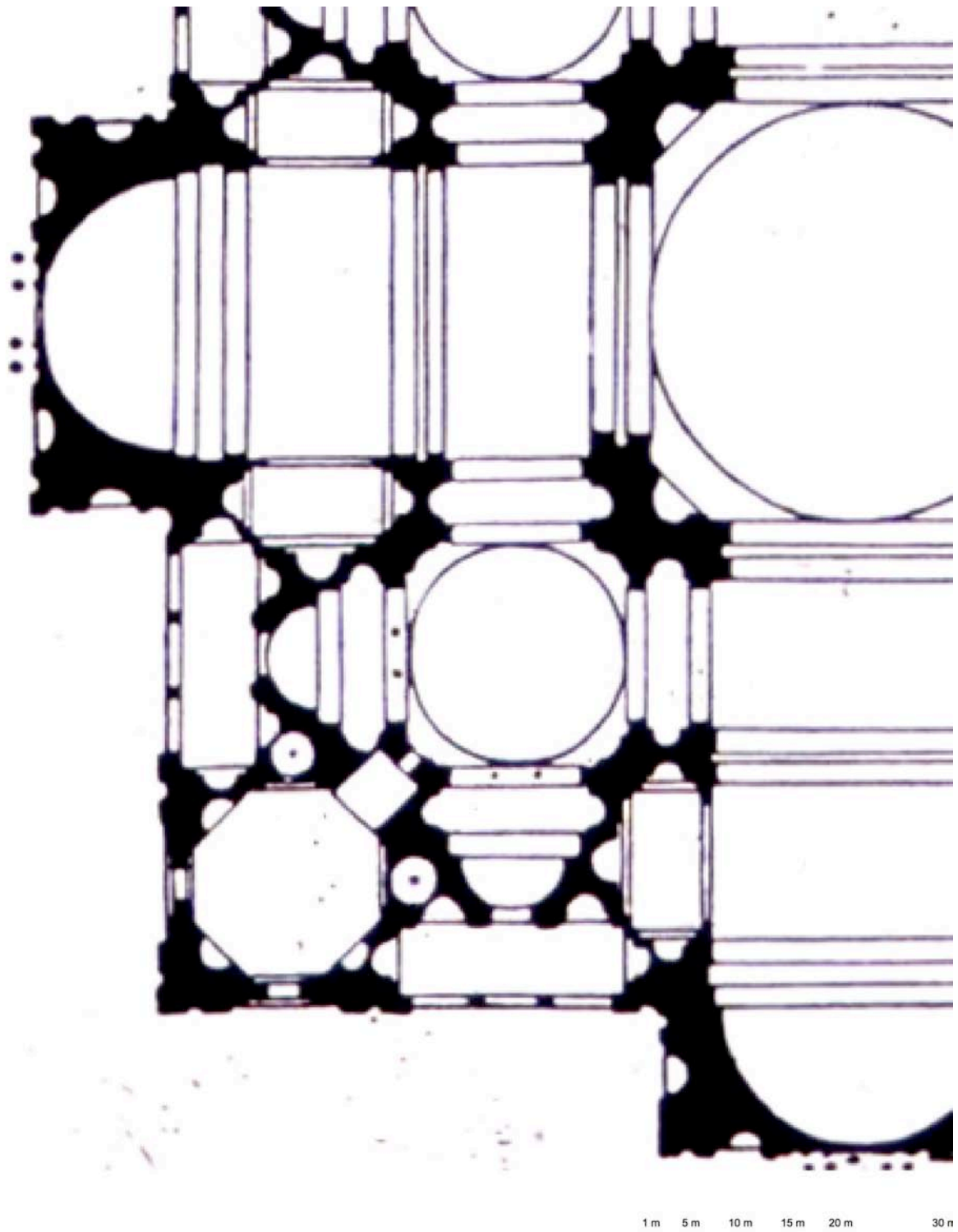


Fig. 25. Arquitecturas centralizadas a la misma escala de las imágenes anteriores y la posterior. San Pietro in Vaticano, 1506-1514, la primera versión diseñada por Bramante.

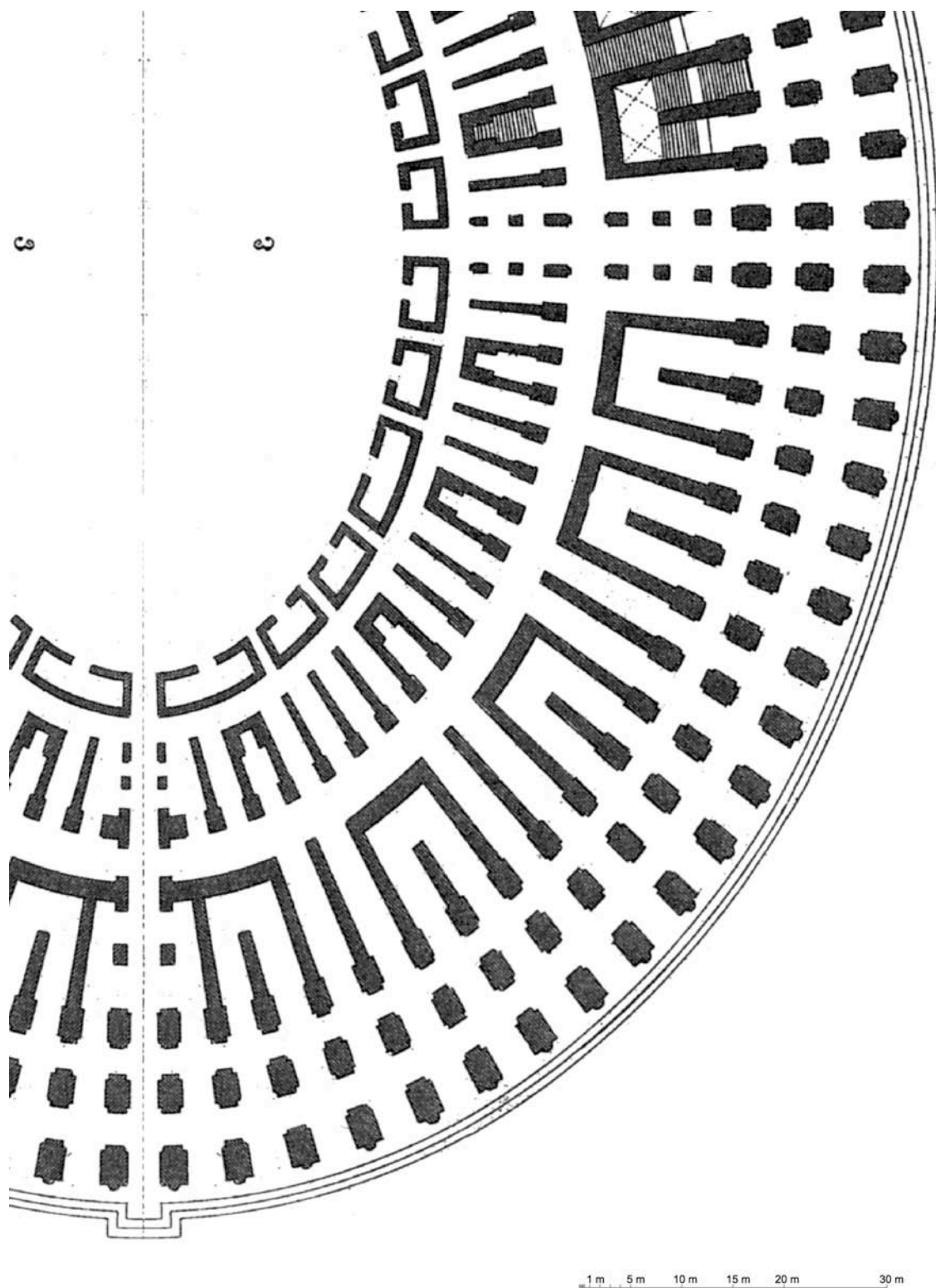


Fig. 26. Arquitecturas centralizadas a la misma escala de las imágenes anteriores. Colosseum o Anfiteatro de Flavio, 70-80 d.C., según Heck en *Iconographic Encyclopaedia*.

Lo tolerado del cuerpo

La transición hacia el primer umbral de conciencia del cuerpo durante el Renacimiento se puede apreciar por la representación del cuerpo humano, incrementada debido a la familiaridad que se generó con la desnudez del cuerpo vivo y con el cadáver. Esta presencia y reconocimiento corporal se debió a distintos motivos como “la difusión de los baños públicos mixtos, de la cultura física, de las ejecuciones capitales y de las fiestas principescas”;²³⁶ asimismo, las modas y hábitos. La emergencia del cuerpo no sólo fue abordada por los artistas, sino también en la gran producción de una literatura erótica que destacaba por su franqueza. Estas liberaciones del eros del siglo XV evidenciaban para la Iglesia una permisividad y promiscuidad inusitada, que desencadenó, primero, en la Reforma y, posteriormente, en la Contrarreforma. “Allí, donde se trate del eros, se trata también del deseo. Donde se trate del deseo, se trata de su apaciguamiento”, dijo Ioan Culianu.²³⁷ Asimismo, la diferencia entre la representación del cuerpo humano en el gótico tardío y el arte renacentista es notable. Para los grandes artistas del Renacimiento las obras que evocaban la mitología antigua sirvieron de pretexto para realizar audaces estudios de desnudos, para los cuales no faltaban modelos.²³⁸

“(…) En el sentido platónico, la fuerza que invita a intervenir en el marco global del mundo está inscrita desde su accidental nacimiento en la criatura humana en forma de eros, de deseo productivo. (…)”²³⁹

Mientras que en la España, bajo la Reforma, es donde la moda femenina consolida su más conservadora expresión, virilizando al cuerpo para atenuar la excitación sexual, con senos aplanados, desaparición de los escotes, faldas largas y dobles, cuellos altos de encaje, vestidos negros y rostros de expresión rígida y viril. En ese sentido, España representaba el ideal de la Reforma y diseminó por Europa su modelo, mientras que Italia se destacó por no adoptar esa moda. La presencia del Vaticano en Roma y el hecho de que entre la Curia Romana existían personas dotadas de inteligencias y escepticismo notable, resguardó a ese país de los excesos de intolerancia; fue, además, donde la caza

²³⁶ Huard, Pierre; Imbault-Huart, Marie-José, “Láminas 80/81”, en: Vesalio, Andrés, *Andrés Vesalio, Iconografía anatómica (Fabrica, Epitome, Tabulae sex)*, Barcelona: Temis - Laboratorios Beecham, 1983, p.218.

²³⁷ Culianu, “Eros fantástico y apaciguamiento del deseo”, op. cit., p.71.

²³⁸ Culianu, “La permisividad del Renacimiento”, op. cit., p. 274.

²³⁹ Llorente, “La tradición de la magia”, op. cit., p.171.

a las brujas prácticamente no se hizo notar. Por el contrario, el arte barroco se impregna de pliegues y sensualidad, y el vestir dista mucho de la rigidez del resto de Europa.²⁴⁰

“(…) Y de vez en cuando la Santa Inquisición yergue la testa y condena o hace quemar vivos a unos cuantos médicos como herejes o nigromantes, sin que sea posible averiguar, en ningún caso, con seguridad absoluta, cuál ha sido en el fondo la verdadera causa de la sentencia. A pesar de todo esto, a fines del siglo XV, Italia, con Paolo Toscanelli, Luca Pacioli y Leonardo da Vinci, figuraba, sin parangón posible, en matemáticas y en ciencias naturales, a la cabeza de todos los pueblos de Europa, y los sabios de todos los países lo reconocían así y se declaraban sus discípulos, incluso Regiomontanus y Copérnico. (…)”²⁴¹

La excepción disonante de Padua

En el ámbito específico de la Universidad de Padua, ésta se destacó sobre el resto de Italia por su tolerancia y cosmopolitismo. A pesar de las presiones de la Contrarreforma, la institución logró mantener sus privilegios gracias a la inflexible protección de la Serenísima República de Venecia.

A fines del siglo XV, la Universidad de Padua, denominada en latín *Gymnasio Patavino*, conoció un periodo que se ha conocido como la *Edad de Oro*, entre 1475 -1509. A fines de ese período, la ciudad de Padua vivió la explosión de la Guerra de Cambray. Durante ese conflicto, la ciudad fue convertida en un punto estratégico defensivo para que Venecia reconquistara sus tierras al interior del continente, quedando finalmente incorporada a la Serenísima República de Venecia.²⁴² La Guerra fue una reacción de Venecia frente a la Liga de Cambray, organizada por el papa Julio II, en 1508, aliándose a Luis XII, rey de Francia, y Maximiliano, emperador de Austria, para contrarrestar y protestar frente a la continua expansión y soberbia de la ciudad-estado.

“(…) La ciudad cometió, a veces, el error de las gentes demasiado avisadas, que no imaginan a sus enemigos capaces de decisiones que a ellas les parecen necias o irresponsables. (…) Algo parecido ocurrió con la Liga de Cambray, desde el momento en que era contraria a los intereses de sus principales instigadores, Luis XII y Julio II. Pero es que en el papa se había acumulado el viejo odio de toda Italia contra el conquistador

²⁴⁰ Culianu, op. cit., p. 276.

²⁴¹ Burckhardt, “Las ciencias naturales en Italia”, op. cit., p.224-225.

²⁴² La Universidad, en un principio, estuvo tutelada por la comuna libre de Padua durante el siglo XIII; posteriormente, por la familia Carrarese en el siglo XIV, y, finalmente, por la República de Venecia durante cuatro siglos (desde el siglo XV hasta el siglo XVIII). De cualquier forma, independiente de sus tutores, siempre se mantuvo la libertad que caracterizó a la institución.

veneciano, de modo que cerró los ojos ante la entrada de los extranjeros.(...)”²⁴³

Así, la relación con el nuevo gobierno veneciano influyó radicalmente en la pérdida de participación del estudiantado en las decisiones de la Universidad. Sin embargo, cuando en el siglo XVI, el Vaticano, a través de la Contrarreforma, ejerció presión contra esta libertad de la Universidad, ésta fue mermada por el gobierno de Venecia, a quien la institución paduana le entregaba mucho prestigio y colaboraba en su actitud abierta y libre de negociación con otros países, independiente de su religión, similar a la actitud cosmopolita de la Universidad, que siempre se caracterizó por poseer grupos relevantes de estudiantes extranjeros, entre los cuales los alemanes siempre tuvieron una posición primordial. Estas agrupaciones de alumnos se conocieron como las *nationes*, divididas en dos grupos: los *cismontanes* o italianos, y los *ultramontanes* o extranjeros.

Venecia asumió un rol clave en la continuidad y modernidad de la Universidad de Padua, protegiéndola de las políticas represivas de la Contrarreforma,²⁴⁴ que trató de diversas formas de intervenir a la institución, principalmente, acusando de herejes a los estudiantes provenientes de países de la Reforma, luteranos o calvinistas, así como de paganos a los académicos. En ese contexto Venecia la convirtió en la Universidad del Estado, y como tal estaba potencialmente protegida de las influencias e interferencias clericales, condicionado por una medida no excesiva.

A pesar de la tensión religiosa, el lema de la Universidad era y es, aún hoy, “Universa Universis Patavina Libertas”, lo que se traduce como "Universal y para todos, libertad Paduana", que fue la constante de Padua, con la colaboración de la República veneciana. La actitud de la *Serenísima* se comprende por su política extranjera de finales del siglo XVI y principio del XVII, alineándose con Francia y entendiéndose con las potencias protestante, desde Inglaterra a Holanda, en contra del eje conformado por Roma, Madrid y Viena, una actitud adecuada a una ciudad-estado dedicada al comercio, resguardando las minorías étnicas y religiosas.²⁴⁵

En la estrategia veneciana, la Universidad fue un instrumento político, pero, sobre todo, una mezcla que le permitiría presentarse hacia fuera como una prestigiosa abertura cultural del régimen. Además, se beneficiaba por la presencia en Venecia de estudiantes y de maestros, convocados por la importancia de Padua.

²⁴³ Burckhardt, “Las Repúblicas”, op. cit., p.59.

²⁴⁴ Del Negro, Piero, “Tra Cinque e Seicento: la Controriforma e la ‘Patavina libertas’”, en: VV.AA., *L’Università di Padova. Otto secoli di storia*, Padua: Signum, 2002, p. 48.

²⁴⁵ Ibid., p. 49.

Las ofensivas lanzadas por la Contrarreforma hacia la Universidad fueron, por un lado, hacia la necesidad de purgar la institución de personas con títulos heterodoxos y, por otro, la oposición a la existencia paralela de una universidad de carácter laico en la misma ciudad del Santo. Pero, sin duda, la embestida más radical y peligrosa fue la constitución, en 1542, de un Estudio Jesuita en la misma ciudad de Padua. El colegio de la Compañía de Jesús, en un principio, estaba dedicado a formar miembros de la Compañía, pero gradualmente se fue convirtiendo en un instituto de carácter universitario, una competencia perjudicial para la Universidad de Padua. La nueva institución llegó a designarse en 1590 *Gynmasium Patavinum Societatis Jesu*, copiando el nombre en latín del Estudio Paduano. La defensa, por parte de la Serenísima República de Venecia, no tardó en llegar, emitiendo un decreto que inhabilitaba a los sacerdotes “leer a otras personas, sino entre ellos, en beneficio de sí mismos, y no de los demás, de modo a no contravenir de alguna manera los estatutos y privilegios del Estudio nuestro en Padua”.²⁴⁶ De esa forma, la institución religiosa volvió a su rol de seminario, pero se mantuvo en la ciudad y la Contrarreforma continuó procurando formas de purgar la Universidad, y Venecia de esquivarlas.

Debido al frustrado ataque a través de los jesuitas, las autoridades venecianas y varios miembros de la universidad paduana decidieron que la institución debía reformarse, consolidando la identidad y especificidad universitaria a través de una serie de iniciativas que la llevarían hacia ese frente. Se prohibió enseñar como en las otras universidades y como en las instituciones jesuitas; el docente, para demostrar su maestría en la disciplina, debía dictar su clase sin auxiliarse de textos, una medida que no fue muy bien recibida por algunos docentes.

“Si la búsqueda de una enseñanza específica se reveló (...) muy contraproducente, sin embargo positivos fueron, en cambio, los efectos de una otra innovación de aquellos años de fin de siglo, la construcción del anfiteatro anatómico en el interior del Bo, un reconocimiento de la excelencia conquistada por la escuela médica paduana y de la importancia que le atribuía Venecia (que aprovechó para indirectamente entregar luz y límite a la “competencia” jesuita, que no podía, seguramente, competir con el *Estudio* público en el terreno de la formación de médicos y juristas). (...)”²⁴⁷

²⁴⁶ Ibid., p.54.

²⁴⁷ Ibid., pp.55-58.



Fig. 27. A la izquierda: *La leziõne di anatomia*, de Johannes de Ketham, 1494, en *Fasciculus medicinae*. A la derecha: *Coliseus sive theatrum*, grabado en Plautus, *Comoediae XX*, 1511.

DE BENEDETTI A VESALIO

Umbral del cuerpo

Para el historiador de la ciencia Aldo Mieli, en la consolidación del primer periodo del Renacimiento coinciden artistas y científicos que cubren diversas áreas, siendo de especial importancia la anatomía, y, particularmente importante, la revolución científica definida por Galileo.

“Con *Lionardo* y la época inmediatamente posterior, entramos decididamente en el primer periodo del Renacimiento, en el que, con Biringuccio, surge el primer tratado de mineralogía, minería, metalurgia y otras prácticas “del fuego”; con *Copérnico* se inicia la nueva astronomía; con *Vesalius* y las escuelas de Padova, Bologna y otras, la nueva anatomía; con *Paracelsus*, una medicina acérrima enemiga de *Galenos* y demás autoridades; y con *Paré*, la nueva cirugía; figuras todas que son inspiradas y favorecidas en sus investigaciones y resultados por el método experimental, que había sido ya guía segura de *Lionardo* y que alcanzará una absoluta preponderancia en la verdadera ciencia de *Galileo Galilei*.”²⁴⁸

²⁴⁸ Mieli, Aldo, *Panorama general de la historia de la ciencia V. La ciencia del Renacimiento: matemáticas y ciencias naturales*, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1952, pp.1-2.

La constitución de este primer umbral de conciencia, tiene su desenlace en los espacios del saber médico del cuerpo, en los teatros anatómicos. Esta investigación deambula por los acontecimientos que se desarrollan entorno a estos espacios y en el cómo la medicina y la arquitectura se apoyan mutuamente para construir la conciencia espacial del cuerpo, su primer umbral de modernidad.

Entonces para referirse a los teatros anatómicos se requiere revisar sus orígenes y relaciones transversales, los que se encuentran en la articulación del siglo XVI al XVII, consolidado en la más antigua construcción permanente que aún existe, el anfiteatro anatómico de la Universidad de Padua. Esta construcción se deberá a la configuración del espacio del saber bajo una actitud de tolerancia, que se va fortaleciendo en paralelo a la consolidación de la Contrarreforma. Esto atrajo a una variedad de importantes docentes desde diversos lugares de la Europa renacentista, y donde siempre destacó la Escuela de Medicina que se fue formando por la presencia de importantes médicos anatomistas, que construyeron el conocimiento racional sobre el cuerpo (iniciando la modernidad) vinculados más bien a Galeno y Aristóteles, y abandonando las tendencias neoplatónicas propias de los médicos medievales como Paracelso.

Una referencia de importancia para una taxonomía de la historia de la medicina son los periodos identificados por el historiador de la ciencia Maurizio Ripa Bonatti en la escuela de Padua, definiendo cinco espacios históricos de conocimientos sobre la anatomía del cuerpo humano según variables pragmáticas que divide los campos de acción. Esos periodos fueron denominados como: 1. “ocasional” y “galénica”; 2. “quirúrgica”; 3. “animada”; 4. “clínica”; y 5. “materia médica” y quirúrgica.²⁴⁹ Cada una de ellas coincide de alguna forma, con nuevas conciencias sobre el cuerpo humano.

La ocasional y galénica correspondería al momento inicial de encuentro entre el hombre con su propio cuerpo, bajo la influencia de médicos griegos clásicos como Hipócrates (c.460-c.370 a.C.) y Galeno (129 ó 131-210 ó 216 d.C.) hasta el inicio del siglo XVI con Alessandro Benedetti, Jacques Dubois (Sylvius) y Günther von Andernach, maestros del afamado anatomista flamenco Vesalio.

La quirúrgica se situaría en el siglo XVI, un periodo inaugurado con la publicación del tratado anatómico *De humani corporis fabrica*, en 1543, por Vesalio, hasta el período de enseñanza del anatomista Girolamo Fabrici d'Acquapendente, responsable de la

²⁴⁹ Ripa Bonatti, Maurizio, “Alcuni contributi della scuola anatomica patavina”, *La storia della salute*, MUSME - Museo della storia della medicina e della sanità in Padova [Citado 2009-02-12]. Disponible en: <<http://www.musme.padova.it/storia-storiapatavina.aspx>>.

construcción del anfiteatro anatómico de Padua, dando paso a una serie de herederos de la tradición de la escuela de Padua, como el médico inglés William Harvey (1578-1657).

El tercer período, definido como anatomía “animada”, queda enmarcado entorno al siglo XVII, y estaría definido por la influencia en Padua de las ideas mecánicas de Galileo Galilei, desde 1592 hasta 1610. En ese contexto, la motricidad del cuerpo animaba a los cadáveres de la anatomía, dando paso a la fisiología. En otros términos Laín Entralgo y López Piñero han definido ese momento como de una naciente fisiología moderna, ya que hasta los más casuales descubrimientos anatómicos "son inmediatamente interpretados desde el punto de vista del movimiento que la estructura descubierta puede cumplir".²⁵⁰

Para Rippa Bonatti el cuarto período estaría caracterizado por la anatomía “clínica”, lo que significa que en el siglo XVIII se pasó del complejo cuerpo al órgano, resguardando la fisiología frente a la inicial patología. Para él, este periodo estaría marcado por Giambattista Morgagni en Padua. Pero podemos agregar otra particularidad, el abandono de la disección del teatro anatómico pasando a la clínica en el hospital, y de su reforma.

Sin embargo el quinto período, denominado “materia médica” y quirúrgica, resulta más indeterminado en la definición de Rippa Bonatti, pero podríamos especificar este último como el periodo de la profundización sobre el interior del cuerpo, desarrollando los aspectos “psicofisiológico”, y concientemente impactando la concepción de la arquitectura preocupada por el cuerpo, donde el dominio sobre los aspectos sensoriales revelan una nueva conciencia sobre la forma, el espacio, el ambiente y su incidencia en la vida.

La Universidad de Padua, desde Abano a Benedetti, 1502

La Universidad de Padua es una de las más antiguas de Europa; en Italia solo la de Bologna la precede. De hecho, su fundación medieval data de 1222, gracias al traslado de profesores de Bologna, quienes buscaban libertad académica, arribando al gobierno liberal de Padua.

El inicio del estudio de la Medicina en Padua se sitúa entorno a 1250, con la instauración del colegio de médicos y artistas. Desde 1360, en la Universidad de Padua se establece una división entre la escuela de jurisprudencia: leyes civiles y canónicas, y el grupo de

²⁵⁰ Laín Entralgo; López Piñero, op. cit., p.179.

profesores de artes liberales: medicina, filosofía, astrología y temas literarios (gramática, retórica y dialéctica), agrupados al interior del *Gymnasio Patavino* bajo el título de “Universitas Artistarum” (Universidad de Artistas).

“El motivo fundamental de la medicina del siglo XVI está constituido por el definitivo repunte del interés por el estudio anatómico, fundado sobre el informe de la observación directa y, por lo tanto, sobre la disección. (...)”²⁵¹

Pietro d’Abano (c.1250-c.1315 ó 1316), médico y filósofo, fue llamado a Padua en 1306, como profesor de medicina, filosofía y astrología judiciaria. Escribió un tratado de mucha difusión, considerado su más célebre escrito: *Conciliator controversiarum quae inter philosophos et medicos versantur*, publicado por primera vez en Mantua en 1472. El escrito trataba de ajustar la filosofía especulativa con la medicina, mostrándose como un médico experto, con un discurso claro ajeno de una actitud charlatana. En esa obra se muestra muy interesado por la anatomía. A él se le atribuye la primera disección que se tiene noticia en Padua, realizada con fines médico legales, una autopsia sobre el cadáver de un farmacéutico intoxicado accidentalmente con mercurio, registrada en su obra *De Venenis*. Realizar autopsias fue en Padua una actividad normal desde los siglos XIII y XIV, aproximadamente, debido a la escasa documentación sobre estas actividades, se supone que se prescribía con el fin de determinar el origen de muertes imprevistas, envenenamientos, así como enfermedades epidémicas.²⁵²

A pesar de la contribución anatómica de Pietro d’Abano, eso no impidió que fuese juzgado por el Santo Oficio, acusado por otro médico, fruto de la envidia profesional, de herejía y nigromancia, siendo condenado al destierro.²⁵³

La configuración y el funcionamiento de los primeros teatros anatómicos se conoce, principalmente, gracias a las publicaciones de dos anatomistas que fueron académicos en Padua: Alessandro Benedetti y Andrea Vesalio. A ellos habría que agregar otros dos mencionados por el historiador Rippa Bonatti: el francés Charles Estienne (Carolus Stephanus) y el toscano Guido Guidi (Vidus Vidius).²⁵⁴ Ambos “escribieron de teatros, pero ellos ofrecen descripciones que están tan llenas de detalles como escasas de confirmación documental”.

²⁵¹ Ongaro, Giuseppe, “Medicina”, en: VV.AA., *L’Università di Padova. Otto secoli di storia*, op. cit., p.164.

²⁵² Ibid., pp.153-154.

²⁵³ Burckhardt, “Las ciencias naturales en Italia”, op. cit., p.224.

²⁵⁴ Guido Guidi describió en *De anatome corporis humani* una estructura de madera octogonal, construida dentro del área de un cuadrado, sin embargo ese escrito no fue impreso hasta los inicios del siglo XVII, habiéndose sido elaborado unos cincuenta años antes. V. Vidius, *De anatome corporis humani*, Venezia 1611, bk. I, chap. VIII, “De Lumine, Loco, ac Scanno idoneo ad Anatomen”, pp.12-13, citado en Rippa Bonatti, Maurizio, “Some tradition regarding the old anatomy theatre of Padua University”, Università degli Studi di Padova [Citado en 2006-06-09]. Disponible en: <<http://www.unipd.it/esterni/visiteweb/english/pagine/teatro.htm>>.

El teatro anatómico transitorio descrito por Carolus Stephanus en *De dissectione partium corporis humani libri tres*, de 1545, lo detalla como una estructura de madera semicircular que permitía acomodar a 500 personas, que podía instalarse al aire libre y ser cubierto con un *velarium*.²⁵⁵

Habría que agregar que algunos de los espacios de disección más antiguos documentados son la Casa de la Anatomía en Zaragoza, construida en 1586,²⁵⁶ y el anfiteatro de Ferrara, mencionado en documentos fechados en 1588.²⁵⁷

El médico y astrólogo²⁵⁸ Alessandro Benedetti (c.1450-1513) se graduó en la Universidad de Padua en 1478, y viajó por Grecia ejerciendo la medicina. En 1490 fue convocado por el Estudio paduano como profesor de medicina práctica ordinaria, pero en 1495 es nombrado cirujano jefe de la armada italiana contra Carlos VIII. Escribió diversos textos, como: *Diario de bello Carolino*, una historia sobre la campaña militar, de 1496; otro sobre la peste, *De observatione in pestilentia*, en 1493; y dirigió una edición de *Naturales historia* de Plinio, en 1507. Pero, sin duda, su más difundido escrito de Benedetti es *Anatomice sive historia corporis humani*, de 1502.²⁵⁹ Su difusión e importancia se debe a que fue el único escrito anatómico italiano reimpresso en París en 1514, y porque permitió una renovación del léxico anatómico. Fue la primera obra dedicada completamente a la anatomía desde *Anatomia corporis humani* escrita en 1316 por Mondino de Luzzi (c.1270-1326). El tratado de Benedetti, estaba basado en la anatomía medieval pseudo galénica, y sobre la disección, indicando procedimientos, mientras que la obra de Mondino era un compendio de anatomía descriptiva, sostenido en la auténtica anatomía galénica. Los historiadores de la ciencia Pedro Laín Entralgo (1908-2001) y José María López Piñero (1933-2010) se refirieron a la pauta descriptiva que manejaba Mondino en comparación con Galeno:

"(...) Expresión paradigmática del saber morfológico de esta época, que utiliza las autopsias con fines puramente comprobatorios de los textos galénicos, es el tratadito que el boloñés Mondino de Luzzi escribió en 1316. Es la primera obra occidental dedicada

²⁵⁵ Estienne, Charles. "Chap. XL. Anatomici theatri apparatus", *De dissectione partium corporis humani libri tres*, à Carolo Stephano, doctore medico, editi. Unà cum figuris, et incisionum declarationibus, à Stephano Riverio Chirurgo compositis, Paris: Simon de Colines, 1545, pp.346-348 [Citado 2009-03-03]. Disponible en: <<http://www.bium.univ-paris5.fr/histmed/medica/cote?00267A>>.

²⁵⁶ San Vicente, Ángel, *Monumentos diplomáticos sobre edificios fundacionales de la Universidad de Zaragoza*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, pp. 7-9 y 167-168, citado en Rippa Bonatti, op.cit.

²⁵⁷ G. Muratori, G. Guidorizzi, Documento no publicado, 1588, referido a la construcción del teatro anatómico permanente en la Universidad de Ferrara, *Actas del III Convegno della Marca per la Storia della Medicina*, Fermo, Tip. La Rapida, 1960, pp.267-268, citado en Rippa Bonatti, op.cit.

²⁵⁸ "(...) Niccolo Orsini-Pitigliano, en vísperas de entrar al servicio en Venecia como mercenario (1495), pide al físico y astrólogo Alessandro Benedetto que, de acuerdo con las estrellas, le fije una hora propicia para cerrar el trato(...)", en: Burckhardt, "Mezcla de antigua y nueva superstición", op. cit., p.401.

²⁵⁹ Benedicti, Alexandri, *Anatomice sive historia corporis humani*, Eiusdem collectiones medicinales seu aforismo, Venales habentur Parisijs in officina Henrici Stephani chalcographi e regionis scholarum Decretorum.

exclusivamente a la anatomía y su influencia se mantuvo hasta casi el Renacimiento. La pauta descriptiva en ella utilizada es diferente de la que vimos que empleaba Galeno. Está basada, en parte, en el orden seguido en la disección, y de esta forma comienza por el abdomen, por ser ésta la región más corruptible del cuerpo humano; y, en parte, en un punto de vista biológico y fisiológico. De este modo, muy dentro de la idea de *microcosmos*, describe en primer término las formas inferiores de la vida, las *vegetativas*, con los órganos que sirven sus funciones (los de la cavidad abdominal), después las *vitales* (órganos de la cavidad torácica), y luego las *animales* (la de la craneal), para acabar por las vías de unión de cada una de las partes (vasos y nervios) y los soportes del pequeño templo que constituye el organismo humano (los miembros). La sistematización anatómico-fisiológica dentro de cada cavidad es muy superior formalmente a la conseguida por Galeno.(...)"²⁶⁰

La consolidación de los espacios de disección del cuerpo humano: los teatros anatómicos, ocurre en paralelo a la evolución de la anatomía, y de la consecuente necesidad para su enseñanza, la investigación y las autopsias.²⁶¹ La obra de Benedetti se reconoce como el primer texto conocido que describe claramente un teatro anatómico. La descripción se inicia en el primer capítulo del primer libro, indicando el procedimiento a seguir en la disección del cadáver, y cómo debe constituirse correctamente un teatro anatómico para que, durante la autopsia, la actividad, de ese espacio transitorio, sea óptima.

Según Benedetti, se requiere un frío invierno para realizar la disección, sino el cadáver se pudrirá rápidamente. El lugar debe ser amplio y muy ventilado, configurando un teatro transitorio, que disponga de asientos entorno a una cavidad central, refiriéndose a la resolución de los anfiteatros o coliseos de Roma y Verona,²⁶² de planta elíptica, y en los cuales la multitud debe estar dispuesta de modo que todos puedan observar claramente la acción, sin incomodar al maestro que esta disectando. El cadáver debe estar dispuesto elevado en el centro de ese espacio, y bien iluminado para que la disección sea la apropiada. De esa forma, el lugar debiera tener sus condiciones de accesibilidad resueltas, así como las de salida, para que se pueda trabajar libremente antes que la materia se pudra.²⁶³

²⁶⁰ Laín Entralgo; López Piñero, op. cit., p.79.

²⁶¹ Kemp, Martin; Wallace, Marina, *Spectacular bodies*, Los Angeles: University of California Press/ Hayward Gallery, 2000, pp.23-24. Disponible en: <<http://books.google.cl/books?id=cvaVr1S5Id0C&lpg=PP1&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>>

²⁶² La tipología de anfiteatro, como coliseo, de planta elíptica, propia de los romanos, tiene algunos ejemplares más conocidos, como los mencionados por Benedetti, pero existen una infinidad de otros ejemplares menos destacados, y menos recuperados, por toda la Europa Romana. Podríamos mencionar el de Tivoli, Budapest, Tarragona, Itálica, Lyon y París.

²⁶³ Benedicti, Alexandri, "De utilitate anatomices, & cadavere eligendo, deque temporario theatro constituendo. Cap. Primum", *Alexandri Benedicti physici Anatomice sive historia corporis humani; eisdem collectiones medicinales seu aforismi*, Venales habentur Parisijs in officina Henrici Stephani chalcographi e regionibus scholarum Decretorum, 1514.

El texto de Benedetti no sólo tiene una especial importancia debido a su descripción de las condiciones ambientales necesarias para evitar la putrefacción del cadáver en los meses más fríos del invierno, sino también por la recomendación sobre la apropiada resolución funcional asociada a una forma adecuada.

Los coliseos, esas innovadoras construcciones propias de la arquitectura romana, están basadas en una figura geométrica de construcción compleja, próxima tanto a una elipse como a un óvalo.²⁶⁴ Gracias al texto de Benedetti, este tipo de construcción geométrica posiblemente entregó una de las directrices del trazado del anfiteatro anatómico de Padua. En realidad, esta afirmación adquiere mayor relevancia si le sumamos otros factores innegables en ese contexto. Por un lado, la proximidad entre Verona y Padua, así como la amplia difusión de la ruinas de la Antigüedad, promovidas por las obras de Serlio y de Palladio, y dentro de ellas, justamente, estos dos coliseos. Además, están las investigaciones matemáticas publicadas de Serlio, donde expuso cuatro procedimientos para la construcción geométrica de óvalos basadas en arcos, una de las cuales, denominada de radio variable, resulta la más aplicable, y según la cual se logra mayor flexibilidad en el diseño de una figura oval, muy próxima a la elipse. Los otros tres métodos, aunque son de interés, no permiten variaciones, pues son de radios fijos.

Andrés Vesalio, asimilaciones entre Bruselas, París y Padua

El segundo antecedente imprescindible, parte de la transición de los teatros anatómicos temporales a los permanentes, llega a través del tratado *De humani corporis fabrica*, del anatomista de origen flamenco Andries van Wesel también conocido como Andrea Vesalius o Andrés Vesalio, como se mencionó, publicado en su primera versión en 1543. Su portada es el más antiguo grabado renacentista que recrea el interior de un teatro anatómico. Los grabados de esta profusamente obra ilustrada se le atribuyen a estudiantes de la escuela de Tiziano en Venecia; entre los cuales, principalmente al artista flamenco Jan Stephan van Calcar (c.1500-1546).

1543 es también el año de la publicación *De revolutionibus orbium celestium* (sobre las revoluciones de las esferas celestes), escrita por el astrónomo Nicolás Copérnico (1473-

²⁶⁴ Las investigaciones sobre las posibles formas de construcción de los anfiteatros de Roma y Verona ha sido expuesta por Rosin, utilizando variados métodos de construcción de elipses y óvalos sobre las plantas de los coliseos, siendo el procedimiento de radio variable de Serlio uno de los más exitosos en su aproximación y claridad constructiva. Ver: Rosin; Trucco, op.cit. y Rosin, Paul L., "On the construction of ovals". *Proceedings of International Society for the Arts, Mathematics, and Architecture (ISAMA)*, 2004, pp.118-122 [Citado 2008-11-29]. Disponible en: <<http://users.cs.cf.ac.uk/Paul.Rosin/resources/papers/ovalISAMA.pdf>>.

1543), una de las obras más influyentes en la nueva concepción espacial del hombre en el Universo.

Ambas obras, aunque representan distintas disciplinas, son muy próximas en método y propósito. Mientras Copérnico funda las bases de la astronomía moderna y expone una nueva y verdadera concepción del macrocosmos, Vesalio funda la anatomía moderna sobre una real concepción del microcosmos físico, el ser humano. Las ideas de microcosmos y macrocosmos, como las dos unidades complementarias que definen el Universo, son partes inseparables de la inquietud intelectual del mundo renacentista, y por eso estas decisivas obras remecen y evolucionan las conciencias sobre el cuerpo y el mundo.²⁶⁵

Vesalio fue un hombre universal del Renacimiento, integró variadas disciplinas y fue anatomista, cirujano, filólogo, artista, filósofo y poeta.²⁶⁶ Nacido en Bruselas, en 1514 fue parte de un linaje familiar que tradicionalmente proporcionaba profesores a Lovaina y médicos al emperador. A pesar de ser hijo ilegítimo, se esforzó para seguir la tradición familiar. Inició sus estudios en Bruselas y luego en Lovaina, entre 1530-1533, donde dentro de sus estudios adquirió un gran conocimiento del latín y griego, lo que le permitió convertirse en un lingüista, filólogo y un gran humanista. Durante este tiempo, uno de sus maestros en griego y latín fue Günther de Andernach (1505-1574), el cual volverá a encontrar en París como profesor de medicina, convirtiéndose en su colaborador. Según el historiador Levi Robert Lind, basado en biografías del siglo XVI, Vesalio, mientras estudió en Lovaina, realizó sus primeras disecciones sólo en cuerpos de animales, mientras que los investigadores Huard y Imbault-Huart afirman que también lo habría realizado sobre cadáveres humanos.

Luego ingresó a estudiar en la Universidad de París interesado por la reputación de esa institución durante el periodo 1533-1536. El lugar era un centro del saber sostenido en el galenismo, por lo cual la disección era parte del aprendizaje, aunque con dificultad se conseguían buenos cadáveres. A raíz de esto, Vesalio se formó en torno a la obra de Galeno, colaborando en la traducción de algunos textos del médico, pasando a ser un anatomista apasionado. En el ambiente universitario de París se conocían ciertas obras italianas anatómicas de vanguardia, lo que generaba en los médicos ambiciosas expectativas con el ambiente universitario de Italia.

²⁶⁵ Lind, Levi Robert, "Translator's introduction. The life and work of Andrea Vesalius", en: Vesalius, Andrea, *The epitome of Andrea Vesalius*, Cambridge: M.I.T. Press, 1969, p.xvi.

²⁶⁶ Ibid., p.xvii.

“Mientras caminaba afuera, buscando huesos, donde... aquellos quienes han sido ejecutados están acostumbradamente colocados, sucedió que arriba había un cadáver seco... trepé la estaca y de un tirón saque el fémur desde el hueso de la cadera... yo había traído las piernas y brazos en secreto a mi casa en sucesivos viajes... construí aquel esqueleto el cual está preservado en Lovaina en la casa de mi muy querido viejo amigo Gisberus Carbo.”²⁶⁷

Su formación se vio especialmente influenciada por dos personas: su antiguo profesor Andernach²⁶⁸ y Jacques Dubois,²⁶⁹ llamado Sylvius o Silvio (1478-1555). Andernach era profesor regente en París, y tuvo como discípulos a Vesalio, Server, Guillaume Rondelet (1507-1566) y Dryander. Era un gran filólogo, un traductor. Según el mismo Vesalio, no disecó prácticamente nada en su vida, pero contribuyó a la nomenclatura anatómica y tradujo obras de Galeno, influyendo de esa forma en sus alumnos el espíritu de la disección. Dubois y Vesalio realizaron juntos una edición de las *Institutiones anatomicae* (1536) de Galeno. “Él (Vesalio) fue quien emprendió las disecciones necesarias, puesto que 'no había visto jamás un cuchillo en las manos de su maestro, si no era para comer'.”²⁷⁰

Por otro lado, otro provisor alumno de la escuela de París, Guillaume Rondelet, después de formado y habiendo estado realizando estudios en Italia, principalmente sobre animales marinos, retornó a Montpellier en 1551 e hizo construir en 1556 un teatro anatómico.²⁷¹

Mientras Günther de Andernach desde la filología pasó a la enseñanza de la anatomía, Sylvius era bachiller en medicina formado en París, y destacó por ser humanista, especialista en gramática, terapeuta y botánico, lo que le permitió desarrollar una forma de educación admirable, con una pedagogía clara, concisa, exacta y revolucionaria, comparada con la escolástica medieval, además logró sistematizar una nomenclatura nueva que ha servido de base a la actual. Él fue el primer profesor libre de anatomía de esa facultad. “Conocía bien las cerebrales y es casi seguro que el método de disección cerebral expuesto en la *Fabrica* es el suyo.”²⁷²

²⁶⁷ Vesalius, Andrea, citado en: Flude, Kevin; Herbert, Paul, “Dissection and the anatomical theatre”, *Surgery, the Old Operating Theatre, St Thomas's and Guy Hospitals*, London: The Old Operating Theatre, Museum and Herb Garret, sin fecha.

²⁶⁸ Según Lind, Johannes Guinterius.

²⁶⁹ Según Lind, Jacobus Sylvius.

²⁷⁰ Huard; Imbault-Huart, “Biografía”, op. cit., p.13.

²⁷¹ Mieli, op. cit., p.166.

²⁷² Huard; Imbault-Huart, op. cit.

Vesalio siempre mantuvo una buena relación con Günther de Andernach, por el contrario con Silvio, posteriormente, el vínculo se deterioró debido a las críticas y correcciones que realizó, mientras estaba en Italia, sobre la anatomía galénica basada en animales. Como consecuencia, Silvio solicitó la retractación de Vesalio sobre sus calumniosas afirmaciones dirigidas a Galeno, lo que provocó una seria disputa intelectual, manifiestas en cartas y escritos mutuos, destinados a argumentar y en momentos a desacreditar sus posiciones. Por otro lado, Silvio siempre se opuso a las ilustraciones anatómicas promovidas por Vesalio en sus distintas publicaciones.

“(…) Éste se sentía tanto más furioso cuanto que las críticas contra Galeno se dejaban oír incluso durante sus propias lecciones, y su discípulo Rondelet les hacía coro en las enseñanzas que impartía en Montpellier.(…)”²⁷³

Vesalio, debido a la guerra entre Francisco I y Carlos V, retorna a Lovaina y termina sus estudios durante 1536-1537. En Bruselas se encuentra con dos bandos, uno partidario de las tradiciones medievales y árabes, y otro defensor del renacimiento de los estudios greco-latinos. En Lovaina presenta su tesis de bachiller, la que fue inmediatamente impresa, *Paraphasis in nonum librum Rasea medici arabis clarissimi ad regem Almansorem*, escrita en latín bárbaro, y cuya conclusión decide la superioridad de la terapéutica de Galeno.²⁷⁴

Luego enseñó en Padua y, en ciertas ocasiones, en Bologna. Al medio paduano arribó en diciembre de 1537, gracias a la conocida libertad de pensamiento y a la disponibilidad de cadáveres para la investigación anatómica, prestigio que era celebrado desde París. Durante su estadía en Padua, conquistó rápidamente un espacio en la enseñanza de la anatomía. En diciembre del mismo año de su llegada obtuvo un doctorado en medicina después de haber sufrido tres exámenes sin sostener tesis alguna. Obtener el doctorado de esa forma fue una situación un tanto anómala, pero, al parecer, se debió a su colaboración con Günther de Andernach en la traducción del *Institutiones Anatomicae* de Galeno. Así, con casi 23 años, fue nombrado profesor de cirugía con la condición expresa de enseñar la anatomía. Su primera lección fue entre el 6 y 24 de diciembre de 1537,²⁷⁵ donde inmediatamente renovó la pedagogía de las sesiones, descartando tanto al cirujano-barbero, el responsable de seccionar, como al *ostensor*, la persona que estaba a cargo de apuntar las partes del cadáver mientras el anatomista solo leía en la distancia.²⁷⁶

²⁷³ Ibid., p.14.

²⁷⁴ Ibid.

²⁷⁵ Se conocen los detalles gracias a las notas y croquis de un alumno llamado Vitus Tritonius Athesinus.

²⁷⁶ Lind, op. cit., p.xviii.

“(…) Dejando a un lado la costumbre de la época que dejaba este trabajo al barbero, Vesalio efectuó personalmente la disección. Inmediatamente después, el esqueleto del cadáver utilizado para la lección de anatomía fue preparado, ensamblado y montado a base de alambres.(…)”²⁷⁷

La transformación del modelo de enseñanza de la anatomía, revelaba la artificiosa actuación de los anatomistas a través del modelo utilizado hasta entonces, y de esa forma revolucionaba el saber, operando sobre la responsabilidad del médico y la necesaria fusión de actividades. El cambio implicaba una experiencia directa sobre el cuerpo humano, que permitía, a través de la investigación y experiencia empírica, poner en duda los antiguos tratados de anatomía, sostenidos aún en los escritos de Galeno de Pérgamo. Vesalio, en el *Prefatio* escrito para *De humani corporis fabrica*, además de exponer gran parte de su experiencia y desde ella su formación, explícita una acentuada crítica al modelo de la enseñanza anatómica que separaba las labores del anatomista y la del cirujano-barbero.

“Por mucho tiempo los médicos sostuvieron que sólo el tratamiento de las enfermedades interiores era de su competencia, ellos creían que el conocimiento de las vísceras era todo lo que necesitaban, así ellos descuidaron la fábrica de los huesos y músculos, y los nervios, venas y arterias que corren por todos los huesos y los músculos, como si estos fuesen irrelevantes para ellos. Además, cuando todas las prácticas de disección fueron confiadas a los barberos, no sólo el conocimiento verdadero de las vísceras decayó de la profesión médica, sino que el trabajo de disección quedó completamente en el olvido, simplemente porque los médicos no asumieron la cirugía, mientras que aquellos a quienes la manualidad fue confiada eran demasiado ignorantes para entender lo que los profesores de disección habían escrito. Esta clase de hombres está muy lejos de poder preservarnos el arte difícil y abstruso entregado a sus manos; así como no es posible prevenir que la deplorable fragmentación del arte curativo introdujera el vil ritual en nuestras universidades, en el cual algunos realizan la disecciones del cuerpo humano, mientras que otros recitan la descripción de los órganos. Estos últimos, desde lo alto de sus cátedras y con egregio orgullo, gritan como grajos, sobre cosas que ellos nunca han hecho, y que encomiendan a la memoria según libros de otros, o nos exponen descripciones escritas. Los primeros son tan ignorantes en lenguaje que son incapaces de explicar a los espectadores lo que ellos han disectado, pero seccionan cosas para la demostración siguiendo las instrucciones de un médico, quien de manera arrogante,

²⁷⁷ Huard; Imbault-Huart, op. cit.

navega mediante un manual, materias que nunca ha puesto a la disección de su mano.²⁷⁸

Hasta entonces, el pensamiento reinante estaba dirigido por las lecturas de Galeno, reflexión anatómica que estaba basada en disecciones realizadas sobre animales. Es el mismo Vesalio quien demostrara que las descripciones galénicas no eran coincidentes con la humana. Invitado por la Universidad de Bologna en 1540, mientras enseñaba en Padua, realizó un demostración anatómica, durante la cual declara abiertamente que la anatomía humana sólo se puede aprender con la disección y observación del cuerpo humano, criticando a Galeno. Para tal utilizó el esqueleto de un simio antropoide y de un humano, demostrando que la osteología galénica concordaba con el primero y no con el segundo.²⁷⁹

“(…) Para el método de descripción particular, Vesalio utilizó el cubo como figura geométrica de referencia, que se mantendría a partir de entonces, y en su concepción de partes, solamente los criterios funcional (órganos y aparatos) y estructural (sistemas), ya que el topográfico no fue introducido hasta la anatomía del siglo XVIII aplicada a la cirugía.”²⁸⁰

De humani corporis fabrica, 1538-1543

En 1538, Vesalio publicó *Tabulae anatomicae sex*, una serie de seis láminas ilustradas que condensaban las lecciones del anatomista. De éstas, tres graficaban sobre la estructura ósea, con figuras delineadas por Jan Stephan van Calcar (1500-1546), compatriota del anatomista y artista de la escuela de Tiziano. Las otras tres estaban dedicadas al aparato vascular, y fueron dibujadas por el mismo Vesalio. Finalmente, entre 1538 y 1543, debido a la intensidad entre la enseñanza y la investigación, produjo su magna obra, *De humani corporis fabrica*, así como *Epitome*, la versión condensada de la extensa obra anterior. De sus enseñanzas surge la imagen gráfica del cuerpo basado en tres estructuras, la ósea, la vascular y la nerviosa.

²⁷⁸ Vesalius, Andrea, "To the divine Charles V, the mightiest and most unvanquished emperor: Andreas Vesalius' Preface to his books On the Fabric of the Human Body", translators and principal investigators: Daniel H. Garrison, Malcolm H. Hast, Northwestern University, 2003 [Citado en 2009-04-23]. Disponible en <<http://vesalius.northwestern.edu/index.html>>. La traducción de Garrison y Hast al inglés es literal del texto de 1543 (con las revisiones de la edición de 1555): Vesalii, Andreae, "Prefatio", *De humani corporis fabrica, Libri septem*, primera edición: 1543, Venetiis: Apud Franciscum Franciscium Senetem, & Ioannem Criegher Germanum, 1548, p.3. La presente traducción al castellano fue realizada en base a la referida traducción de Harrison y Hast, así como al original de Vesalio, y a la traducción al español del "Prefacio" realizada por Pérez Gutierrez. Ver: Vesalio, Andrés, "Traducción al español del Prefacio de De Humani Corporis Fabrica", traducido por: Amparo Pérez Gutierrez, *Ars Medica*, revista de humanidades, n°5, junio 2004, Fundación Pfizer - Mediscript, pp.96-106 [Citado en 2009-04-23]. Disponible en: <http://www.fundacionpfizer.org/publicaciones/revista_humanidades_ars_medica_numero_5_junio_2004.html>.

²⁷⁹ Ongaro, op. cit., p.167.

²⁸⁰ López Piñero, op. cit., p.14.

A los grabados realizados para la obra asistidos cuidadosamente por Vesalio, se le atribuyen a artistas de la escuela de Tiziano, sobre todo a van Calcar debido a su previa colaboración en *Tabulae*. Asimismo, otra publicación profusamente ilustrada fue *Epitome*,²⁸¹ un resumen condensado de la *Fabrica*, publicándose ambos el mismo año, 1543, en la afamada imprenta de Iohannes Herbst en Basilea. Si bien está confirmada la colaboración de Van Calcar con Vesalio en *Tabulae*, en las otras obras no hay claros indicios de esta colaboración. Lo que se sabe es que para realizar el enorme tratado fueron necesarios muchos cientos de dibujos y croquis de las disecciones, como para no hacer mención de los artistas involucrados. “Fue conocido que un grupo de especializados artistas fueron empleados, la mayoría de los cuales no son mencionados por nombres en las cuentas. El propio Vesalio pareciera haber tenido considerable habilidad en el dibujo y probablemente hizo algunos de los bocetos el mismo para demostrar sus ideas sobre cómo debían ser representadas ciertas estructuras.”²⁸² Se le atribuye, en gran medida, a van Calcar haber dirigido este grupo de artistas, siendo responsable de las más detalladas ilustraciones.²⁸³

En la *Fabrica*, al observar los grabados, se puede verificar, por la cuidadosa numeración de las diferentes partes del cuerpo, que se confeccionaron con el fin de acompañar la lectura del texto. En 1542, el manuscrito fue enviado a Basilea, para ser impreso por Iohannes Herbst.²⁸⁴ Esta primera edición fue acompañada y vigilada por Vesalio, no así la segunda. En agosto de 1543 es terminada, apareciendo casi simultáneamente en latín y alemán.

Johannes Herbst también conocido como Johannes Oporinus,²⁸⁵ consolidó una de las primeras y más importantes imprentas de Europa. Él había tenido la oportunidad de realizar grabados para Erasmo de Róterdam, trabajando para Froben, otro reputado impresor de Basilea, previo al surgimiento de la imprenta de Oporinus. El singular impresor, mientras estaba en Basilea había, además sido designado valet de Paracelsus, durante el año de su estadía en Basilea, y llegó a acompañar al médico durante su huida hacia Italia, cuando fue rechazado por la academia de la Universidad de Basilea. De hecho, muchos relatos de la vida privada de Paracelsus se conocen gracias a unos

²⁸¹ Según Stafford en la *Encyclopédie* de Diderot se indica que *epitome* significa: abreviación o reducción del material principal de un trabajo extenso, contraído en un muy estrecho volumen. Stafford, Barbara Maria, *Body criticism: Imaging the unseen in Enlightenment art and medicine*, Cambridge: M.I.T. Press, 5ª edición, 1997, p.103.

²⁸² Jones, Tom, “The artists of Vesalius’s *Fabrica*”, *Bulletin of the Medical Library Association*, vol. 31, nº 3, July 1943, p.223 [Citado en 2004-07-15]. Disponible en: <<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC194231/>>.

²⁸³ Jones ha supuesto que Vesalio se acercó primero al estudio de Tiziano, para que el gran maestro realizara las ilustraciones del tratado, pero que podría haber declinado debido a la edad que tenía, alrededor de sesenta años, sin embargo el artista estaba en su más esplendoroso momento, de hecho pintó hasta su muerte, a los noventa y nueve años. A pesar de que podría haber iniciado el trabajo, no sería extraño que finalmente hubiese entregado la responsabilidad a van Calcar, ya que ambos poseían un estilo muy similar, lo que hasta hoy lleva a confusiones sobre la autoría de sus pinturas y dibujos. *Ibid.*, p.223.

²⁸⁴ Johannes Oporinus, según Lind, en la primera traducción del *Epitome* para el inglés, datada de 1949.

²⁸⁵ El apellido Herbst significa otoño en castellano, equivalente a *Oporinus* en griego.

insatisfechos escritos de Oporinus sobre su maestro.²⁸⁶ Debido a esa situación se considera su colaboración con Vesalio una forma de reivindicar la infructuosa relación con Paracelsus. Vesalio ya había conocido a Oporinus en una de sus visitas a Basilea, mientras estaba realizando grabados para la imprenta de Froben.

“(…) Los grabados en madera para las láminas anatómicas (y posiblemente para las iniciales, también en el caso de la primera edición) fueron hechos en Venecia; y Oporinus es, por lo tanto, sólo responsable por las finas impresiones de ellos y por la pericia con las que fue ajustada la tipografía del libro.(…)”²⁸⁷

Con la coordinación y publicación de los libros en Basilea, Vesalio concluyó su productiva etapa paduana, y abandona el *Gymnasio*. Se colocó, entonces, al servicio de Carlos V, desde 1543 hasta la muerte del mismo, en 1555. Al dejar el servicio imperial ejerció como médico privado hasta que es convocado para servir a la corte española. Así, la última etapa de su vida se desarrolla bajo el servicio de Felipe II en España entre 1559 y 1564.

“(…) La introducción de la nueva anatomía fue obra de dos de sus más aventajados discípulos, Pedro Jimeno y Luis Collado, profesores ambos de la Universidad de Valencia que se convirtió en uno de los núcleos más activos del movimiento vesaliano europeo.(…)”²⁸⁸

En el período español, se hizo cargo de los funcionarios flamencos de la corte y de los embajadores, sin embargo no formó parte del conjunto de médicos destinados al rey. Se sabe que durante ese tiempo preparó un trabajo sobre anatomía patológica que no ha sobrevivido.²⁸⁹ Fue en ese período cuando entró en conflicto con el anatomista Gabriele Falloppio (1523-1562), profesor en Padua, quien había publicado *Observationes anatomicae*, en 1561, un complemento y rectificación de la *Fabrica* de Vesalio. Como reacción, Vesalio escribió ese mismo año una crítica a *Observationes*, que sería su último libro.

Finalmente, en 1564, Vesalio viajó a Jerusalén, se cree que en una suerte de peregrinaje, cuyos motivos son una incógnita, muriendo ese mismo año en la isla de Zante, en Grecia.

²⁸⁶ Fisch, Max, “The printer of Vesalius’s Fabrica”, *Bulletin of the Medicinal Library Association*, vol. 31, n° 3, July 1943, pp.240-259 [Citado en 2004-07-15]. Disponible en: <<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC194233/>>.

²⁸⁷ *Ibid.*, p.254.

²⁸⁸ Fernández Luzón, Antonio, *La Universidad de Barcelona en el siglo XVI*, tesis doctoral dirigida por el Dr. Ricardo García Cárcel, Universidad Autónoma de Barcelona, 2003, p.436 [Citado en 2007-09-26]. Disponible en: <<http://hdl.handle.net/10803/4791>>.

²⁸⁹ Lind, “Translator’s introduction. The life and work of Andrea Vesalius”, op. cit., p.xviii.

En los años anteriores, mientras residió en Madrid, no se conocen nuevos aportes sobre la renovación del saber anatómico en la medicina española.²⁹⁰

Vesalio marcó el cambio de la medicina medieval a la moderna a través de la difusión y calidad de su obra, así como sus revolucionarias pedagogías, aliada al uso de ilustraciones sobre el cuerpo, y a relevantes investigaciones como las de anatomía comparada para refutar a Galeno. Replanteó el saber del cuerpo, de su anatomía, exponiéndolo en su interioridad y organización, con un mirada anatómica real, explícita en los grabados de sus obras, no sin errores. Estuvo actuando en un importante momento de transición de conciencias, siendo él uno de estos agentes que animaban el nuevo saber sobre el cuerpo y su espacio. Esto quedaba manifiesto en sus clases a través de la profunda investigación y la actitud metódica de la observación directa sobre el cadáver humano, y plasmado en sus publicaciones, pero principalmente en *De humani corporis fabrica*. Esta revolución en la anatomía produjo una articulación del pensamiento médico sobre el cuerpo y una primera conciencia del ser humano sobre su cuerpo. El historiador Giuseppe Ongaro ha expresado:

"Según el método vesaliano, el estudiante de medicina debe estudiar directamente y diseccionar el cuerpo humano; así también, el maestro debe bajar de la cátedra, tomar el puesto del cirujano que antes ejecutaba la disección y practicarla personalmente. El lector de la *Fabrica* no debe contentarse con las descripciones de Vesalio, sino que debe verificarla personalmente: con esta finalidad, el capítulo descriptivo de la *Fabrica* esta frecuentemente vinculado a instrucciones particulares de técnicas de disección y de preparación anatómica. La *Fabrica* es, por lo tanto, el fundamento para un nuevo estudio de la anatomía humana y para un nuevo método de investigación anatómica, que refleja integralmente el método de enseñanza que fue impartido por Vesalio en Padua desde fines de 1539 hasta 1543."²⁹¹

²⁹⁰ Fernández Luzón, op. cit., p.436.

²⁹¹ Ongaro, op. cit., p.168.



ANDREAE VESALII
BRUXELLENSIS, SCHOLAE
medicorum Patauinæ professoris, de
Humani corporis fabrica
Libri septem.

B A S I L E A E.

Fig. 28. *De humani corporis fabrica*, Andrea Vesalius, frontispicio atribuido a Jan Van Calcar, 1543.

El teatro anatómico del frontispicio

El biógrafo Giorgio Vasari, en su libro *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, dice: “Si bien muchos estudiaron con Tiziano, no es grande el número de los que verdaderamente pueden decirse discípulos suyos, porque él no enseñó mucho, y cada cual aprendió más o menos, según lo que pudo sacar de las obras pintadas por Tiziano. Entre otros estuvo con él un tal *Giovanni Fiamingo (Juan de Calcar)*, maestro bastante alabado por sus figuras pequeñas y grandes, y maravilloso retratista, como puede verse en Nápoles, donde vivió algún tiempo y finalmente murió. De su mano (lo que en todos los tiempos le merecerá honra) son los dibujos anatómicos que hizo grabar y publicó en su libro el excelentísimo Vesalio.”²⁹²

El frontispicio del tratado *De humani corporis fabrica*, destaca por su arquitectura clásica y la comprimida escena de la disección. Muestra un teatro anatómico muy distinto al grabado que ilustra la descripción del texto *Anatomia*, de Mondino, aparecido en la traducción al italiano de 1494 del *Fasciculus medicinae*, una selección de escritos médicos de su tiempo, publicados por el médico alemán Johannes de Ketham (1455-1490). El escrito de Mondino es de 1316, y fue utilizado por muchos años como guía de las disecciones. Lo que evidencia la ilustración de Ketham es que cualquier espacio, sin importar su arquitectura, podría albergar momentáneamente el evento de la disección. En este caso, el espacio arquitectónico, su envolvente, coinciden con el orden de la acción, el detalle que denota transitoriedad son las distintas materialidades de la arquitectura y de las gradas, la primera sólida de carácter tectónico, y la segunda más ligera elaborada en madera. Pero, incluso esa situación, si se compara con el teatro de Padua, el cual materialmente es semejante, no lo hace realmente efímero.

El grabado de la obra de Vesalio es, de alguna forma, un manifiesto de la consolidación del espacio de la disección, un espacio adecuado a la actuación del anatomista sobre el cuerpo, donde el cadáver se presenta como el centro de la acción. En ese sentido, el grabado entrega una nueva clave, la transitoriedad ya no es tal, muestra un momento que reclama la consolidación de un espacio para la acción de la mirada cruel. Está en tránsito entre la fragilidad de Benedetti y el teatro del Palacio Bo, y un primer paso en la consolidación definitiva de Gondoin en París y de Ventura Rodríguez en Barcelona.

²⁹² Vasari, Giorgio, “Tiziano de Cadore”, en *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, traducción de la segunda edición de 1568, Buenos Aires: W. M. Jackson Editores, 1956, pp.342-343.

El espacio del grabado, o de su arquitectura, podría entenderse desde dos puntos de vista, como el ábside de un espacio donde sitúan al observador, o como una sección arquitectónica, de un interior tensionado verticalmente, una disección arquitectónica que revela el ocultamiento de los cuerpo en acción.

Es la imagen de una multitud situada en gradas en torno a la cruda representación de una disección teatral, dirigida por el mismo Vesalio. Es espacialmente reconocible el carácter concéntrico de esta construcción, a pesar del numeroso público que oculta la arquitectura, pero que a través de su distribución revela el espacio teatral propuesto, que posee como centro el cuerpo abierto del cadáver.

Tanto en *De humani corporis fabrica* como en *Epitome*, apreciamos el grabado del espacio de investigación del cuerpo, el teatro anatómico. Este grabado recrea la escena de una disección, una multitud de cuerpos repletando el espacio, cerca de un centenar que se escalonan por entre seis espacios intercolumnios. La escena es una sección del espacio, podríamos decir una disección del espacio. Los muchos cuerpos de la multitud son como órganos que fluyen, que se derraman entre la estructura del edificio que virtualmente los encierra; no hay presencia del exterior, sino es más bien un interior vertical, donde el suelo construye una superficie sobre la cual se aglutinan estos cuerpos estructurados por un entramado de madera, que evidencia las gradas del teatro anatómico y su posible transitoriedad, incluso la mesa de disección no es más compleja que una simple mesa de madera de unos ochenta centímetros de alto.

Un espacio superior insinuado

La disección preside la escena, vemos medio cuerpo de Vesalio, siendo el único personaje que mira hacia fuera, hacia el lector de forma lateral, girando la cabeza para mirar a quien observa; además con una mano abre el cuerpo, y con la otra levanta el índice, señalando el espacio superior, la verticalidad sugerida. Sobre esta mesa yace el cadáver en perspectiva forzada, falseada. Para poder mostrar el cuerpo femenino abierto en el vientre, el artista realizó una deformación de la superficie. Pero si en una primera mirada toda la atención se centra en el cuerpo abierto, una segunda revisión nos muestra una figura virtual en el centro de la composición, un esqueleto, un espíritu de la muerte que se eleva por detrás de la mesa hacia el centro del grabado. La mirada vacía del cráneo se dirige hacia arriba, hacia esta verticalidad sugerida, manifestada por la mano de Vesalio que apunta al cielo, hacia un espacio superior no concluido en el grabado.

“(…) La lección se desarrolla en un grandioso anfiteatro que parece construido por Andrea Palladio. Viene a ser un templo de la ciencia idealizado y visionario, sin relación alguna con la realidad. Pero ese decorado suntuoso corresponde a la imagen estética y barroca que el siglo XVI tenía de la anatomía. Porque en dicha época la científica es inseparable de la anatomía artística, y las lecciones de disección son, al mismo tiempo, pretexto para obras de arte, una reflexión cargada de emoción sobre la muerte y la vanidad del destino humano, y un montaje teatral en el que el sentimiento de la brevedad de la vida impulsa al lujo y a la posesión de los bienes materiales.(…)”²⁹³

Esta relación compositiva de algunos personajes centrales con un espacio superior había sido tratada anteriormente por Rafael en el monumental fresco “La escuela de Atenas”, de 1510-1511, pintado en la *Stanza de la Signatura* en el Vaticano, para el papa Julio II. Si bien existe una gran diferencia técnica entre ambas obras, acentuada por las dimensiones de los soportes, también hay una serie de elementos que se repiten: el centro claramente definido, en uno con Platón y Aristóteles, y el otro dominado por Vesalio; la mano que indica el espacio superior, que en el caso de pintura de Rafael señala al mundo de las ideas hacia arriba,²⁹⁴ así como lo hace Vesalio respaldado por la mirada vacía del esqueleto que flota sobre la muchedumbre; otra semejanza sería la idea de una multitud de personajes gravitando entorno al centro de la acción, que se van disponiendo en niveles, la gran diferencia aquí sería la densidad sobre la acción central, mientras en Vesalio el público está comprimido en un diminuto espacio, que posee una verticalidad sugerida, en *La escuela de Atenas* se incorpora el espacio superior mediante la representación de la perspectiva de un espacio centralizado que revela verticalidad, profundidad y transparencia, y desde el cual provienen los personajes, mientras que en el caso de Vesalio se sugiere un sombrío deambulatorio, que evidencia el carácter profundamente interior de la escena.

La coincidencia en la indicación simbólica del mundo superior de las ideas en la obra de Rafael y la verticalidad sugerida en la representación de Van Calcar, nos remiten a la estructura renacentista de la presencia mundana de lo terrenal, del microcosmos, de los cuerpos que habitan en el mundo de lo bajo, mientras en lo alto está lo sagrado, el mundo del imaginario y la sabiduría, el macrocosmos incorporado por el saber del ser humano.

²⁹³ Huard; Imbault-Huart, “Biografía”, op. cit., p.46.

²⁹⁴ Thoenes, Christof, “Pintor en el Vaticano”, *Rafael. 1483-1520*, Köln: Taschen, 2005, p.42.

El ideal arquitectónico

Sobre el grabado del frontispicio se han realizado variadas interpretaciones acerca de su simbolismo, visible tanto en los elementos decorativos como en la fisonomía de los actores, no así sobre su espacio arquitectónico. Pero, además, la composición tiene un signo, la letra griega Φ (fi) posicionada en el espacio superior de la escena. Su presencia denota el saber de la época, ya que representa la divina proporción o el número de oro, proporción matemática que connota armonía en el Universo, desde su uso en arquitectura hasta su presencia en el cuerpo humano. La declaración de Vesalio respecto de la divina proporción acentúa la construcción de un ideal arquitectónico enlazado al cuerpo.

Algunos autores han observado detalles que indican que la escena podría suceder en las ruinas de un edificio clásico, que ha sido ocupado por la frágil estructura de madera del teatro anatómico.²⁹⁵ Otros se han detenido en el tratado anatómico como una metáfora del cuerpo humano, entendido como arquitectura, como si la anatomía fuera un complejo edificio.²⁹⁶

¿Pero qué expresa este primer ideal del espacio del cuerpo? Una primera afirmación relacionaría inmediatamente la arquitectura en donde se desarrolla la disección con los diseños del arquitecto Andrea Palladio. Eso tendría bastante sentido, ya que el diseño del espacio, de carácter centralizado, reinventa lo que podría ser un templo clásico, asemejado a algún templo de Vesta presentado en *Los cuatro libros* del arquitecto, incluidos, seguramente, debido a la importancia que les otorgaba; sólo que debería ser invertido, eso significa que la columnata que conforma el deambulatorio exterior pasaría hacia el interior, y su cometido sagrado, donde las sacerdotisas cuidaban el fuego sagrado, se volvería profano, debido a la acción perpetrada por los anatomistas explorando el cuerpo humano.

La asociación a Palladio también podría ser con el ábside de una iglesia como la veneciana *Il Redentore* (1576-1577), a pesar de que la arquitectura palladiana es bastante más sobria en cuanto a ornamentación, y el grabado de la *Fabrica* se vale de toda la ornamentación clásica, destacando las acanaladuras de las columnas corintias, así como los símbolos de las metopas. Esta relación con el hemiciclo de una iglesia a lo Palladio también se podría establecer en la característica coexistencia de lo sagrado y lo mundano, un ábside sagrado utilizado como un carnal teatro anatómico.

²⁹⁵ Huard; Imbault-Huart, op.cit., p.46.

²⁹⁶ Garrison, Daniel, "Metaphor and analogy in Vesalian anatomy", Malcolm Hast and Northwestern University, 2003 [Citado en 2008-06-12]. Disponible en: <<http://vesalius.northwestern.edu/essays/metaphoranalogy.html>>.

Ambas vinculaciones podrían ser posibles, pero ocurre que el frontispicio es de 1543, y las exitosas obras de Palladio aún no se construían, en ese momento sólo se habían erigido algunas pocas villas. Los antecedentes del grabado de Vesalio más bien deben haber sido los mismos que formaron a Palladio. Por un lado, los libros de Sebastiano Serlio, que empiezan a publicarse en 1537, entre ellos el destacado tomo de las antigüedades clásicas de 1540. En ese libro se presentan una serie de edificios que perfilaron la arquitectura renacentista, dentro de los cuales está el templo de Vesta y, principalmente, el templo de San Pietro en Montorio, de Donato Bramante, construido entre 1502 y 1503, que a pesar de no ser una obra de la Antigüedad, está incluida en ese libro como una de las grandes y ejemplares arquitecturas heredadas de la arquitectura clásica. En ese sentido la obra de Bramante es una referencia clave en el diseño realizado por los artistas de la escuela de Tiziano, los cuales seguramente conocieron los tratados, si es que no conocieron el edificio romano personalmente, así como algunos de los varios templos de Vesta en ruinas existentes en Italia.

¿Una referencia? La *Hypnerotomachia Poliphili*

Otra posible referencia, aún más próxima que Bramante, fue la novela ilustrada titulada *Hypnerotomachia Poliphili*, de Francesco Colonna, publicada en 1499. Se conoce la amplia difusión que tuvo el texto en el ámbito veneciano, debido en gran medida a su carácter mágico y erótico. En el capítulo “Polia se convierte en guía de Poliphilo”²⁹⁷ se muestra y describe un templo de Venus. El dibujo, simultáneamente sección y planta, muestra un interior similar al espacio del frontispicio de la *Fabrica*: un interior, rodeado de columnas con un deambulatorio, un segundo nivel con algunas ventanas hacia el interior, una cúpula y un lucernario, por donde pueden salir los aires nocivos, pero por donde puede también ingresar la luz. La única diferencia notable es el tratamiento de las alturas del suelo, pues, mientras en el tratado anatómico existen notorias diferencias de niveles, en la *Hypnerotomachia* se muestra un suelo plano y continuo.

Le era familiar a Vesalio la imprenta de Aldus Manutius, el gran impresor de Venecia, y el primer impresor de las obras clásicas, quien había publicado la *Hypnerotomachia*. Eso se puede afirmar a propósito de la marca gráfica utilizada por el impresor Oporinus: Arion sobre el delfín, la que fue sugerida por el anatomista para la primera edición de la *Fabrica*. Hasta ese momento Oporinus no poseía una marca que identificara la Minerva armada que había utilizado en una ocasión. Manutius, por otro lado, utilizaba para su

²⁹⁷ Colonna, op. cit., p.204.

marca el ancla y el delfín, y es muy probable que a partir de ella Vesalio haya decidido utilizarla en la imprenta de Oporinus, quien la usó con variaciones hasta el fin.²⁹⁸

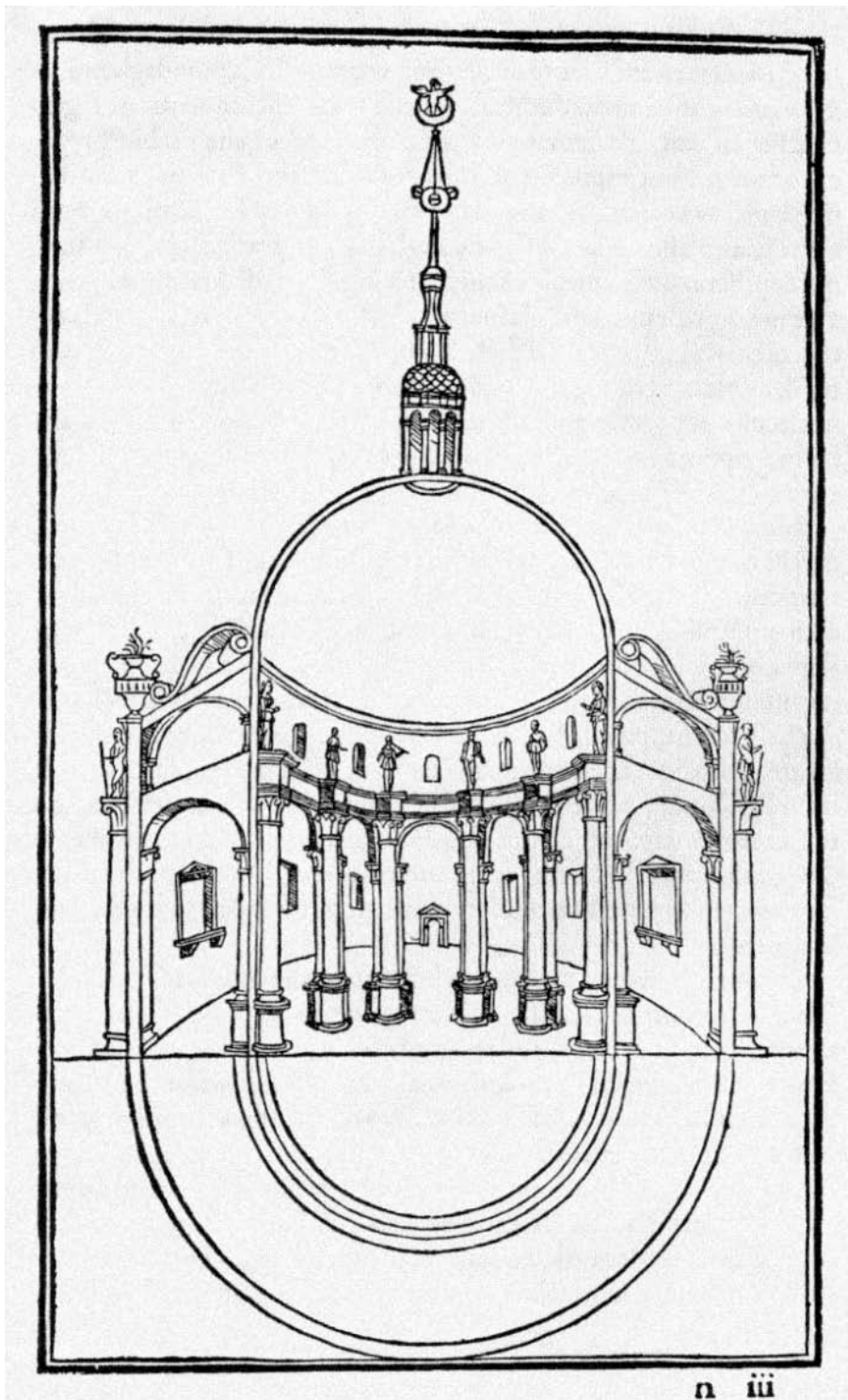


Fig. 29. El templo de Vénus en la Hypnerotomachia Poliphili, de Francesco Colonna, 1499.

²⁹⁸ Fisch, op. cit., pp.255-257.

El espacio arquitectónico, promovido por la ilustración del libro de Vesalio, representa el ideal renacentista, un espacio circular como la forma del espacio que logra hacer que el cuerpo entre en relación mágica con el mundo, así el ser humano o el microcosmos se sitúa en el centro del espacio rotunda que reúne al macrocosmos, el Universo. Es la concepción de una rotunda que se abre al ojo del espectador como un cuerpo disecado. Así como sobre la mesa Vesalio nos indica las vísceras del cadáver femenino que yace abierto, esta arquitectura centralizada irrumpe seccionada e incompleta, extendiéndose más allá del grabado, principalmente en su verticalidad. Se sugiere un espacio superior, un segundo nivel sobre la cornisa curva a través de unos observadores que se asoman por algunas ventanas desde unos recintos inmersos en sombras. La oscuridad rodea perimetralmente el espacio de la acción anatómica, a través de lo que se sugiere como un deambulatorio por detrás de siete columnas corintias y arcos de medio punto. La insinuación de la verticalidad se ve acentuada por una luz que pareciera ingresar desde fuera del grabado por una abertura en ese espacio superior, tal vez como el óculo del Panteón romano, o del templo de Venus de la *Hypnerotomachia*.

La estructura subyacente del frontispicio

La imagen posee algunas estructuras subyacentes de composición basadas en círculos concéntricos, que reiteran la armonía entorno a la rotunda. Los radios de las circunferencias coinciden con divisiones proporcionales de la composición.

Tanto en vertical como en horizontal debe dividirse al centro de la composición, después la mitad de la mitad en ambos sentidos, y para terminar, la vertical debe dividirse en octavos.

Desde el punto central de la composición se pueden trazar cuatro círculos: el primero tiene de radio, desde el centro, un octavo de la vertical; el segundo posee de radio un cuarto de la horizontal; el tercero tiene de radio un cuarto de la vertical; y el último pasa por los bordes laterales, o sea, tiene de radio la mitad de la horizontal.

De esa forma, se ordenan los actores de la escena en torno a estas circunferencias. En el primer círculo, el menor, queda incluida la cabeza de Vesalio y el esqueleto; en el segundo, la mayoría de los personajes centrales que están atentos a la disección, así como el medio tronco del anatomista donde la línea del círculo pasa por su brazo y la máscara de tragedia griega bajo el título; por el tercero se incluyen prácticamente todos los actores principales, la superficie de la mesa y el cadáver completo, el hombre de la

derecha,²⁹⁹ y la mitad de la “cartela acostada” suspendida, donde está escrito el título y el autor. Ya, en el cuarto círculo, no se excluye prácticamente nada, excepto los animales que aluden a Galeno, y se incluyen un par de personajes laterales que se asoman desde el espacio perimetral, uno de ellos desnudo. También queda incluida toda la cartela, con el nombre del anatomista, exceptuando los amores y el blasón familiar de Vesalio.

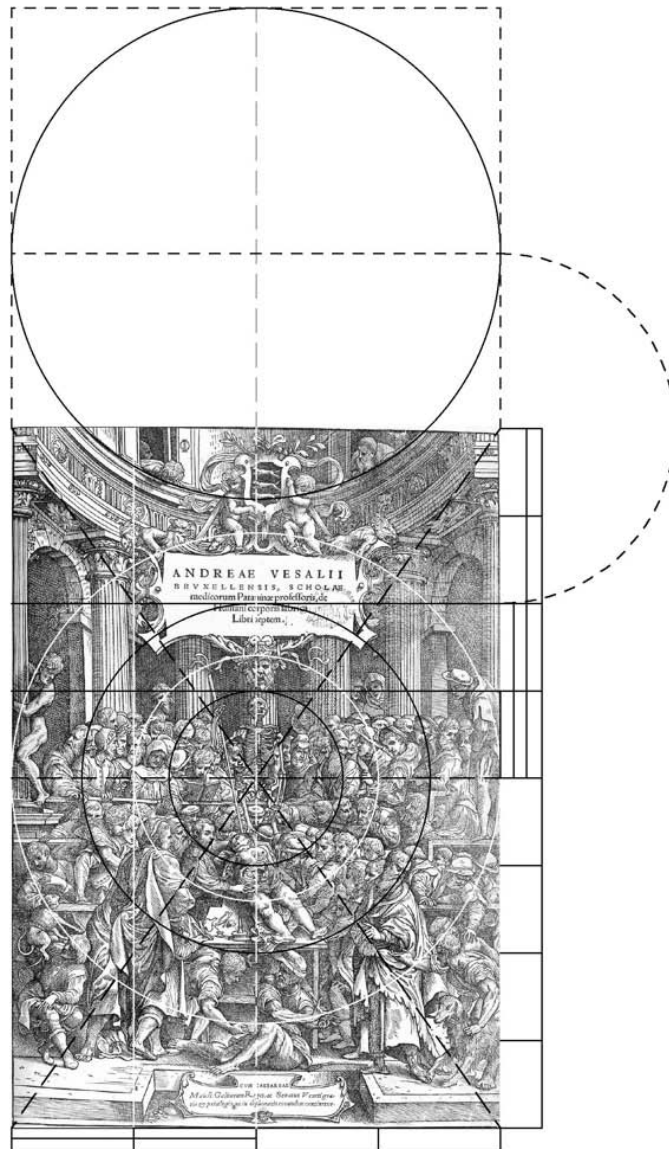


Fig. 30. Estudio sobre la estructura de composición *De humani corporis fabrica*, basada en cuatro circunferencias concéntricas con el círculo superior, provocando la verticalidad sugerida.

²⁹⁹ Distintos autores han tratado de identificar algunos de los personajes de la escena anatómica, principalmente los dos hombres que se sitúan en primer plano a ambos lados de la mesa de disección. El de la izquierda, de espaldas y medio perfil, según Charles O'Malley, se supone que es Wolfgang Peter Herwart (1514-1585), natural de Augsborg. El de la derecha, de larga barba que mira hacia atrás, rechazando con el brazo un perro o un carterista, es, según Huard y Imbault-Huart, el discípulo de Vesalio, Realdo Colombo, mientras que para O'Malley el personaje es Marcantonio Passeri de Génova (1491-1563), profesor de filosofía en Padua. O'Malley, Charles Donald, *Andrea Vesalius of Brussels 1514-1564*, Los Angeles: University of California Press, 1964, citado por Garrison, Daniel, "Friends and enemies in the Fabrica", Malcolm Hast and Northwestern University, 2003 [Citado en 2006-02-21]. Disponible en: <<http://vesalius.northwestern.edu/essays/friendsenemies.html>>; Huard; Imbault-Huart, op. cit. p.47.

Este último y mayor círculo, si se repite sobre la parte superior de la composición y se hace coincidir con el borde superior de la cornisa curva, aparece así una nueva figura que extiende el espacio del teatro anatómico hacia afuera de la ilustración, en vertical. El centro de este círculo, que se sitúa fuera de la imagen, está situado desde el borde superior, exactamente un cuarto de la altura de la vertical de la composición. Se corona, entonces, el espacio rotunda con una extensión circular que alarga el espacio de la disección hacia el cielo, consolidando lo antes insinuado, es decir, una arquitectura centralizada rotunda, más próxima aun del templo de Venus de la *Hypnerotomachia Poliphili*, que explícitamente remataba el espacio con una cúpula y abertura superior.

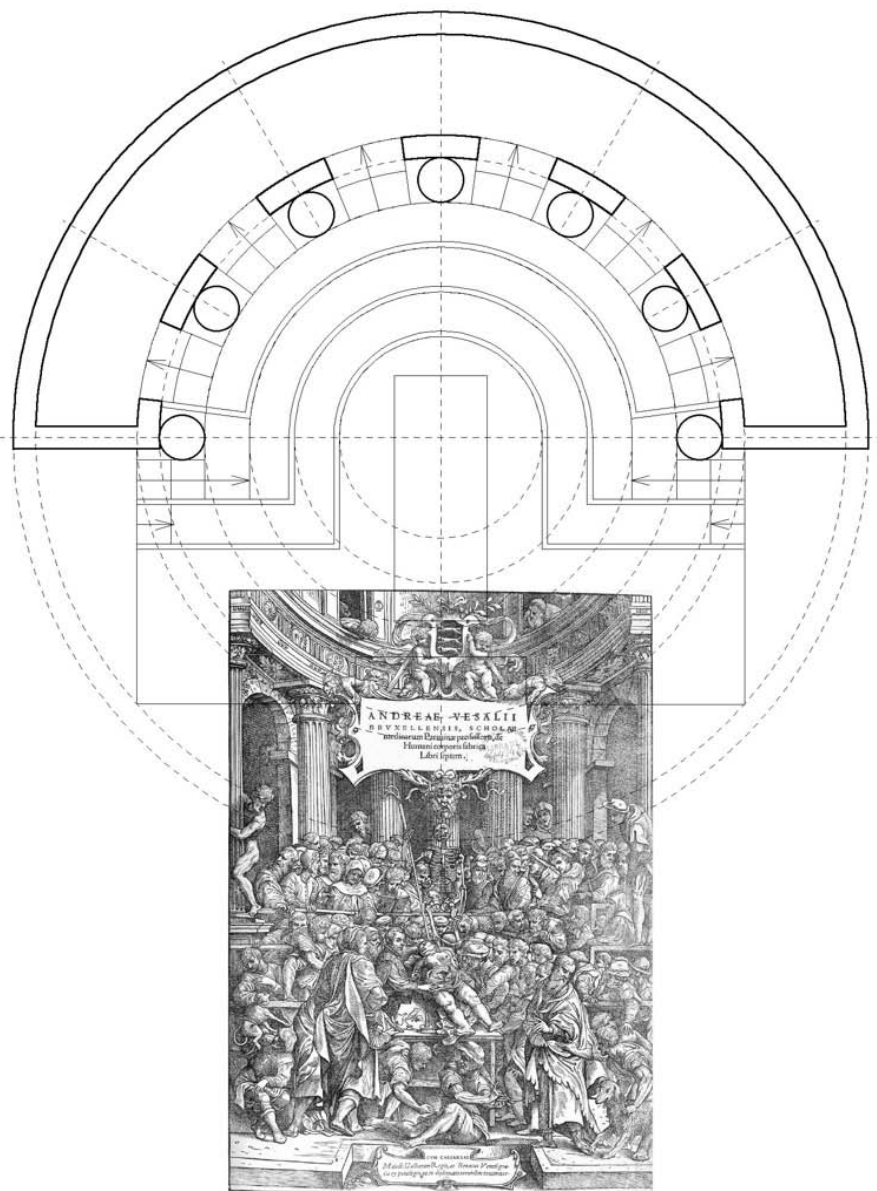


Fig. 31. Reconstrucción de la planta del teatro anatómico ideal a partir de la perspectiva del frontispicio de *De humani corporis fabrica*.

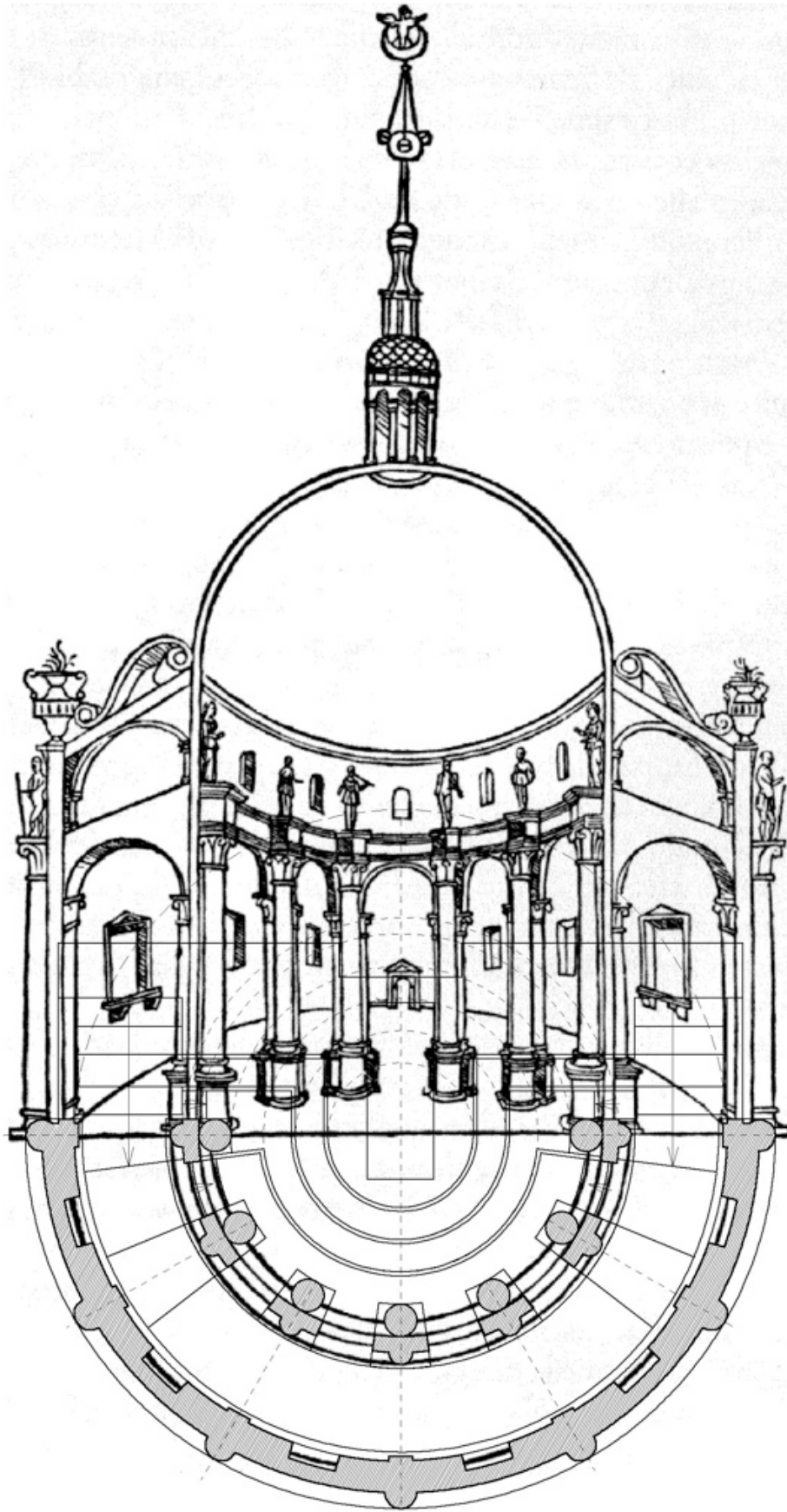


Fig. 32. Reconstrucción de la planta del teatro anatómico ideal, transformada según el deambulatorio del templo de Venus de la *Hypnerotomachia Poliphili*.

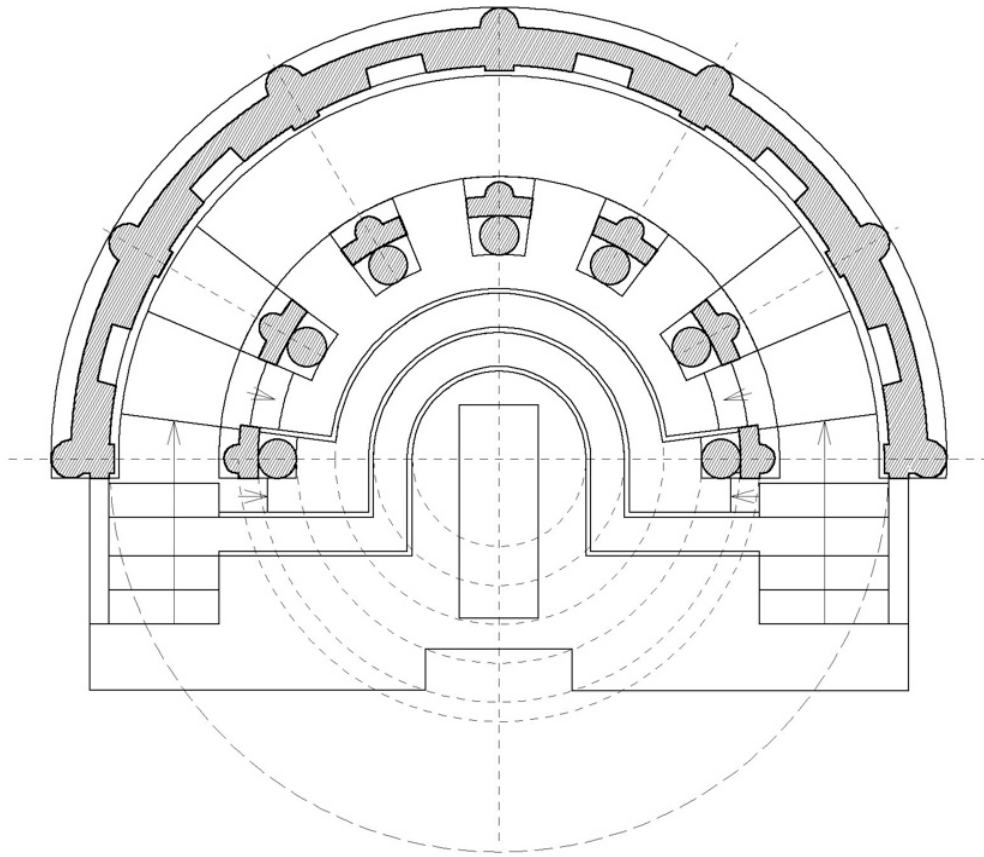


Fig. 33. Reconstrucción del teatro anatómico ideal a partir del frontispicio de *De humani corporis fabrica*, de Vesalio y Van Calcar más el templo de Venus de la *Hyperotomachia Poliphili*.

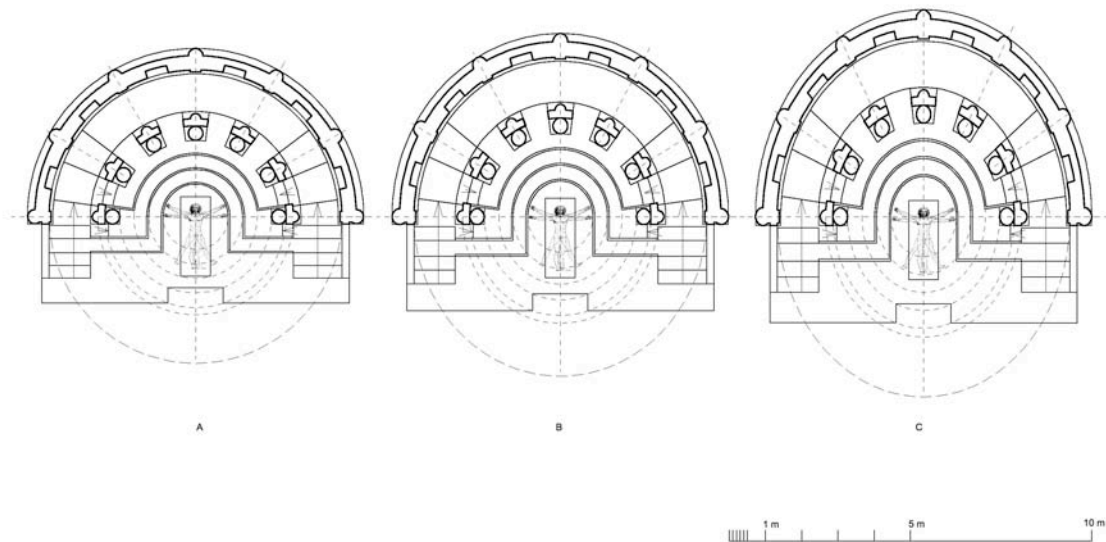


Fig. 34. La transformación desde la reconstrucción circular del anfiteatro anatómico hasta la conversión elíptica, basada en la proporción del anfiteatro de Flavio, para adecuarla a la deformación de la perspectiva de la *Fabrica*. De izquierda a derecha: A. Reconstrucción circular de un teatro anatómico ideal desde el frontispicio de *De humani corporis fabrica* (Vesalio con van Calcar) sumado al templo de Venus de la *Hyperotomachia*; B. Transformación del teatro anatómico ideal basada en la proporción elíptica del anfiteatro de Padua; C. Nueva transformación basada en la proporción elíptica más alargada del Anfiteatro de Flavio.

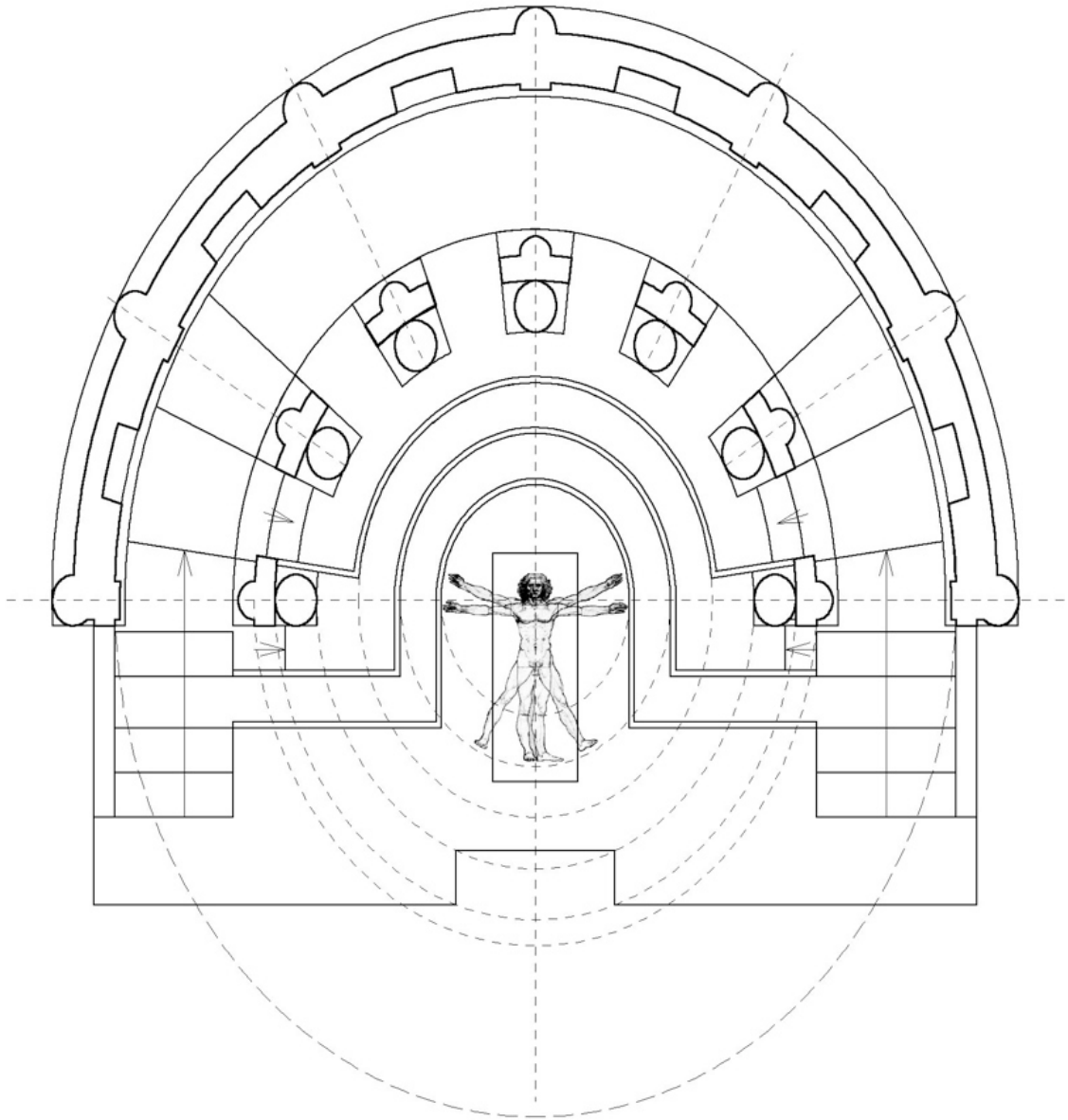


Fig. 35. Reconstrucción elíptica del teatro anatómico según la *Fabrica* más la *Hyperotomachia* adoptando la proporción elíptica del Coliseo romano.

Artistas y anatomía

José María López Piñero manifestó que: “(...) En realidad, los artistas de mentalidad más avanzada fueron incorporando el saber anatómico a los fundamentos de su trabajo, paralelamente al proceso de institucionalización de la práctica regular de disecciones de cadáveres humanos al servicio de la enseñanza anatómica iniciada en la Universidad de Bolonia. Los primeros fueron Donatello, Paolo Uccello, Piero della Francesca, Andrea del Castagno y otros italianos de la primera mitad del siglo XV, que asistieron como espectadores a las salas de disección. Durante la segunda mitad de la misma centuria, varios pasaron de meros espectadores a practicar disecciones, entre ellos, Antonio Pollaiuolo, Luca Signorelli, Andrea Mantegna y Andrea Verrocchio, el maestro de Leonardo da Vinci.(...)”³⁰⁰

El interés sobre el cuerpo, manifiesto en la fisiognomía y anatomía, fueron los motivos de investigación de muchos artistas, los cuales insatisfechos sólo con el reconocimiento sólo de su exterior, se adentraron en la *fabrica* humana mediante la disección. La conciencia sobre el cuerpo, sobre su interior oculto, y su relación con las expresiones corporales, les entregaron ciertos dominios gracias a esas verdaderas expediciones por el microcosmos del organismo humano.

“(...) Justamente el frecuente estudio de cadáveres era lo más apropiado para echar por tierra la creencia en la virtud mágica de alguna de sus partes, mientras la constante contemplación e imitación de la forma revelaba al artista la viabilidad de una magia de muy distinta índole.”³⁰¹

Una estética del cuerpo, cuyo principio, enunciado por Agnolo Firenzuola (1493-1543) en su escrito sobre la belleza femenina *Delle bellezze delle donne*,³⁰² se sostenía en “la reunión de las partes singulares más hermosas en una belleza suma, que es a la par una suma de belleza”.

“(...) Exige que el cabello sea espeso, ondulado y largo; la frente serena y el doble de alta que de ancha; el cutis de un blanco vívido (*candido*), no de un blanco muerto

³⁰⁰ López Piñero, op. cit., p.12.

³⁰¹ Burckhardt, “Mezcla de antigua y nueva superstición”, op. cit., p.421.

³⁰² Firenzuola, Agnolo, “Delle bellezze delle donne”, *Opere*, a cura di D. Maestri, Torino: UTET, 1977 [Citado 2010-02-12]. Disponible en: <<http://digilander.libero.it/bepi/bellezze/bellezze.htm#top>>.

(*bianchezza*); las cejas sedosas y oscuras, de trazado más vigoroso en el centro y más fino en los extremos; el blanco de los ojos ligeramente azulado y el iris no precisamente negro, aunque todos los poetas clamen por "*occhi neri*" como un don de Venus, mientras el azul celeste las mismas diosas lo han lucido y los ojos castaños, de mirada alegre, gustan a todos. Los ojos en sí han de ser grandes y ligeramente convexos; los párpados, blancos, con rojas venillas apenas visibles; las pestañas, ni demasiado espesas, ni demasiado largas, ni demasiado oscuras.(...)"³⁰³

La representación moderna del cuerpo en el arte se ha educado desde la conciencia anatómica. Durante el Renacimiento, si bien se construyeron ciertos patrones basados en la fisiognomía, a la imagen visible del cuerpo se sumó la anatomía, que como disciplina contribuyó en la comprensión global del cuerpo, la estructura del microcosmos. Diversos connotados artistas se sirvieron de la investigación anatómica, a través de la disección para educar sus conocimientos sobre la representación del cuerpo. Varios de ellos colaboraron con destacados anatomistas, colaboraciones que permitieron ilustrar el nuevo cuerpo y su espacio hacia una sociedad renacentista, que necesitaba equiparlo con el mundo, mientras esta mimesis mágica, neoplatónica de la época medieval, se convertía en la abstracción científica de la racionalidad aristotélica del siglo XVI.

Laín Entralgo y López Piñero junto con destacar una actitud renacentista de "comprobación" en el estudio del cuerpo humano sostenido en el predominio de la mirada, la supremacía del ojo, identificaron un desplazamiento del reconocimiento del cuerpo hacia el mundo de las artes.

"Junto a estos comunes motivos –sed de visión, dignidad del hombre– opera otro, de orden artístico, íntimamente ligado con ellos. En el cuerpo humano se ve el canon de todas las formas artísticas, incluido las arquitecturales: 'Quien quiera un buen arquitecto o excelente pintor –escribía, en pleno *Quattrocento*, León Battista Alberti– dése a la imaginaria y entienda bien la anatomía y desnudo del cuerpo de hombre, y los demás en poco tiempo se dará, porque éste es el principio y fundamento de todo'. El arte nuevo pide desde su más íntimo centro de investigación anatómica . De ahí que casi todos los grandes artistas del Renacimiento –Verrochio, Pollaiuolo, Leonardo, Rafael, Miguel Ángel– tratasen de conocer por sí mismos la estructura y la proporción del cuerpo humano."³⁰⁴

³⁰³ Firenzuola, Agnolo, citado por Burckhardt, Ibid., p.268-270.

³⁰⁴ Laín Entralgo; López Piñero, op. cit., pp.124-125.

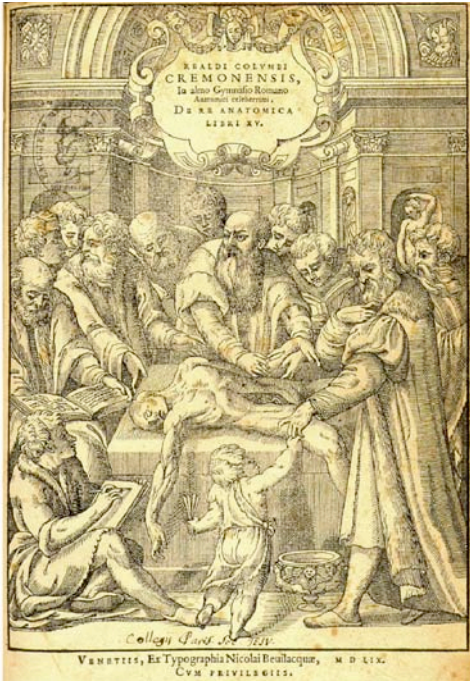


Fig. 36: *De re anatomica*, Realdo Colombo, frontispicio atribuido a Paolo Veronese, 1559.

Las relaciones entre arte y anatomía demuestran la profunda necesidad de conocer el cuerpo humano, consolidado en las relaciones de artistas con anatomistas, por ejemplo, Leonardo da Vinci trabajó con Marcantonio della Torre; el alumno de Tiziano, Jan van Calcar ilustró las disecciones de Andrés Vesalio; y Miguel Ángel, amigo y paciente de Mateo Realdo Colombo (c.1516-1559) en Roma, había acordado realizar las ilustraciones para su tratado *De re anatomica*. Las imágenes de Miguel Ángel no llegaron a realizarse o publicarse debido a la muerte de Colombo,³⁰⁵ sin embargo el tratado fue finalmente publicado póstumamente con un frontispicio atribuido a Paolo Veronese. En ese grabado, menos multitudinario que el de Vesalio, la escena de la disección surge vinculada a un ábside, aunque ocupa un lugar secundario, un fondo casi escenográfico pero incorpora nuevos elementos que evidencian el proceso hacia la moderna anatomía. Uno de los participantes, a la izquierda del grabado, acompaña la disección con un tratado anatómico ilustrado, mientras que sentado en el suelo a sus pies, un artista atento, toma apuntes de la anatomía del cuerpo que disecciona Realdo Colombo. La presencia del artista y del tratado ilustrado, junto con la intervención directa del anatomista sobre el cadáver, sin intermediarios, denotan los nuevos procedimientos de la anatomía, y la vinculación con el mundo del arte.

Respecto de la investigación sobre la anatomía realizada por Miguel Ángel, su discípulo el pintor, escultor y escritor Ascanio Condivi (1525-1574), autor de su biografía *Vita di*

³⁰⁵ A diferencia de Leonardo da Vinci, Miguel Ángel no pasa a la historia como un investigador de la anatomía, debido a que el proyecto que tenía con su amigo Realdo Colombo no se lleva a cabo por la muerte del anatomista. Mangano, Guido; de Bernardina, Ernesto; Scapagnini, Giovanni, "Angeli nel cervello. Il Dio-cervello di Michelangelo", *Ernesto de Bernardis Home Page*, 1990 [Citado 2006-01-31]. Disponible en: <<http://www.debernardis.it/diocervello.html>>.

Michelagnolo Buonarroti,³⁰⁶ aclara el contexto en que el artista realizó la disección de cuerpos para mejorar la fidelidad de la representación de la anatomía en sus obras, que, sin duda, se vislumbra como su primera experiencia en ese sentido y que luego dió paso al proyecto de ilustraciones para Realdo Colombo:

"En esta época, para satisfacer al prior de la iglesia de Santo Spirito, un templo muy honorable de la ciudad de Florencia, realizó un crucifijo de madera, de tamaño un poco menor que el natural, que al día de hoy puede verse en el altar mayor de dicha iglesia. Tuvo con dicho prior mucha relación, tanto por recibir de él muchas muestras de aprecio, como por facilitarle una habitación y cadáveres para realizar estudios de anatomía, y nada podía proporcionarle mayor placer. (...)"³⁰⁷

Más adelante el crítico de arte y político ilustrado Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849), a partir de las biografías de Condivi y Vasari, agregó:

"(...) El hospital dependiente del convento ponía al prior en condiciones de abastecer a Miguel Ángel de los sujetos para la disección, y de abrirle, por medio de profundos estudios anatómicos, un camino hasta entonces desconocido, hacia la verdad de la estructura y de las formas del cuerpo humano. Tal estudio puede sólo, en efecto, viendo el estado de las costumbres modernas, suplir a esta facilidad de conocer y de estudiar las posiciones y las razones de los músculos, o de su acción; habilidad que los griegos debían a sus costumbres, a su clima, a las instituciones de los gimnasios y de sus juegos públicos. Miguel Ángel se entregó a los estudios anatómicos con esa pasión que él ponía a todo lo que emprendía. Fue así que se abrió, en el diseño, un camino desconocido por sus predecesores; camino que lo llevaría a la originalidad científica, a esta facilidad extraordinaria que tuvo, (...) para jugar con toda la diversidad de aspectos bajo los cuales la fantasía de la imaginación puede representar el cuerpo humano."³⁰⁸

Da Vinci y Marcantonio della Torre sobre el cuerpo, 1510-1511

Si bien la primera referencia gráfica a la construcción moderna de un teatro anatómico y sus acontecimientos sobre el cuerpo fueron los grabados realizados por Jan van Calcar para las investigaciones anatómicas de Andrés Vesalio, no se podría dejar de mencionar

³⁰⁶ Condivi, Ascanio, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, Roma: Antonio Blado Stampatore, 1553 [Citado 2010-02-12]. Disponible en: <<http://books.google.com/books?id=J8I9AAAACAAJ&dq=condivi%20michelangelo&hl=es&pg=PP5#v=onepage&q&f=false>>.

³⁰⁷ Condivi, Ascanio, *Vida de Miguel Ángel Buonarroti*, edición de David García López, Madrid: Akal, 2007, p.50

³⁰⁸ Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysostome, *Histoire de la vie et des ouvrages de Michel-Ange Bonarroti*, Paris: Chez Firmit Didot Frères Libraires, 1835, pp.14-15 [Citado en 2010-03-24]. Disponible en: <<http://books.google.com/books?id=IfIDAAAAYAAJ&pg=PP1&dq=quatremere&lr=&ei=Z1pMTqnUKJy8yQSW9oXtDw&hl=es&cd=14#v=onepage&q=quatremere&f=false>>.

la colaboración desarrollada entre el artista florentino Leonardo da Vinci y el filósofo y médico Marcantonio Della Torre. Sobre el ejercicio y contexto del trabajo de Leonardo, Koyré dijo:

“(…) Se sabe que ya Leonardo había hecho disecciones, o más exactamente, pues se habían hecho mucho antes que él, que Leonardo se atrevió a hacer dibujos de ellas, acumulando en una sola lámina los detalles que había observado en varios objetos anatómicos. Y es en 1543, fecha doblemente memorable –es la fecha de la publicación del *De revolutionibus orbium coelestium*, de Copérnico– cuando aparece el gran libro *De humani corporis fabrica*, de Vesalio.”³⁰⁹

El veronés Marcantonio della Torre (c.1478-1511) fue filósofo y anatomista, habiéndose formado en la Padua, dictó clases sobre medicina teórica en esa universidad y, posteriormente, fundó una escuela de anatomía en Pavía.³¹⁰ Mientras era profesor de anatomía en esa universidad, estaba interesado en publicar un tratado anatómico que quitara el velo de ocultamiento del cuerpo, impuesto por la ignorancia durante la época medieval. Para esta labor, al conocer a Leonardo da Vinci, establecieron amistad y una colaboración para que el artista realizara las ilustraciones de esta obra. Juntos, entre 1510-1511, en Milán y Pavía, realizaron disecciones anatómicas para que Leonardo elaborase los rigurosos dibujos sobre la real anatomía del cuerpo, actualizando el conocimiento anatómico influenciado por los tratados clásicos de Galeno, así como el imperante tratado de Mondino. Habría que agregar que Leonardo ya había realizado anteriormente estudios sobre las proporciones y el movimiento del cuerpo humano, como menciona Luca Pacioli en su *De divina proportione*.³¹¹ A diferencia de esos estudios de Leonardo que tenían un enfoque pictórico, la nueva labor con Marcantonio della Torre adquirió un carácter mucho más científico, a pesar de que la obra nunca se terminó, debido a la muerte del anatomista. A pesar de esto, Leonardo siguió investigando la anatomía del cuerpo hasta los últimos días de su vida.

“Por 1510, Leonardo decía haber disecado treinta cuerpos y haber realizado cerca de ochocientos dibujos anatómicos, para los cuales la precisión y belleza rebasaban cualquier cosa que fue hecha por muchas generaciones después de él.(…)”³¹²

³⁰⁹ Koyré, Alexandre, “La aportación científica del Renacimiento”, *Estudios de historia del pensamiento científico*, México: Siglo Veintiuno, 1982, p.44.

³¹⁰ Jacobs, Fredrika, “(Dis)assembling: Marsyas, Michelangelo, and the Accademia del Disegno”, *The Art Bulletin*, vol. 84, n° 3, September 2002, New York: College Art Association (CAA), p.8 [Citado en 2009-10-23]. Disponible en: <<http://www.jstor.org/pss/3177307>>.

³¹¹ González García, op. cit., p.19.

³¹² Jones, op. cit., p.223.

El rigor científico de esta obra se puede apreciar en los dibujos de Leonardo, así como el interés de estos investigadores en revelar las relaciones entre los huesos, músculos y tendones. Este tratado, que cubriría el cuerpo desde su nacimiento hasta su vejez, nunca se publicó, por un lado, debido a la muerte del filósofo anatomista en 1511, y, posteriormente, por el fallecimiento del artista en 1519. Los dibujos realizados los heredó su amado discípulo Francesco de Melzo, como menciona Vasari en su *Vidas*,³¹³ y los conservó hasta su muerte en 1570. A partir de entonces los manuscritos y dibujos de Leonardo se dispersaron en manos del hijo de Francesco, Orazio de Melzo, siendo vendidos en Italia y España. Esa dispersión hizo que la obra inconclusa, fruto de la colaboración entre della Torre y da Vinci, se conociera tardíamente, a diferencia del tratado de Vesalio, *De humani corporis fabrica*, que fue ampliamente difundido.

Algunos investigadores consideran al tratado de Vesalio como un plagio de la inconclusa obra de Marcantonio della Torre. Pero esa conclusión sería un poco ligera si sólo comparamos fechas: 1510-1511 para la obra no publicada de della Torre; y 1543 para la obra publicada de Vesalio, pero que fue preparada entre 1539 y 1542. Los estudios anatómicos de Leonardo, con certeza, fueron conocidos en círculos artísticos, por lo menos en Milán, lugar del taller del artista, y en Pavía, centro de estudio del anatomista. De hecho, Vasari comenta el proyecto en su libro *Vidas*, debido a una visita que realizó al taller de Leonardo mientras trabajaba en ello.

Esos antecedentes son insuficientes para poder restar originalidad al tratado de Vesalio. Además, como afirmó el ilustrador de medicina Tom Jones, Leonardo había muerto en 1519, dieciocho años antes de la llegada de Vesalio a Venecia y a Padua ocurrida en 1537. Desde las primeras clases del anatomista, sus alumnos pudieron distinguir prontamente su habilidad para dibujar.³¹⁴ Aunque sea difícil confirmar o negar totalmente ciertas influencias del “proyecto” de Leonardo en la *Fabrica*, hay que destacar el valor de la investigación anatómica de la obra de Vesalio, una contribución científica para la consolidación de la moderna medicina, parte de un proceso que se inicia con *Tabulae anatomicae sex*, publicada en 1538, fruto de una primera colaboración con Van Calcar, y con grabados del propio Vesalio. También habría que distinguir que ambas producciones artísticas utilizan diferentes técnicas, mientras la de Vesalio y van Calcar está realizada sobre grabados, apuntando claramente a la imprenta, la della Torre y da Vinci, corresponde a estudios, por supuesto, de indudable valor.

³¹³ *Le vite de' piu eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*, fue publicada en Florencia en 1550. Luego en 1568 se publicó una segunda edición ampliada.

³¹⁴ Jones, op. cit., p.224.

No obstante, el historiador de arte Felipe Jerez Moliner sitúa como las primeras obras anatómicas ilustradas con xilografías las dos primeras ediciones del *Fasciculus Medicinae* del médico Johannes de Ketham de 1491 y 1493. En orden, seguirían el *Liber conciliator* de Pietro d'Abano de 1496; el *Chirurgia* de Hieronymus Brunschwig de 1497, el *Philosophiae naturalis compendium* de Johannes Peyligk de 1499; el *Anthopologium de hominis dignitate, natura et proprietatibus* de Magnus Hundt de 1501, y el *Spiegel der artzny* de Laurentius Phriesen de 1518.³¹⁵

Por otro lado, los primeros tratados ilustrados desde la observación directa de las disecciones practicadas sobre el cuerpo humano fueron realizados por el anatomista Jacopo Berengario da Carpi (c.1460-1530) considerado el restaurador de la anatomía.³¹⁶ Su primera impresión, en 1514, fue *Anathomia Mundini noviter impressa et per Carpum emendata*, una reedición poco mejorada, del clásico de Mondino de Luzzi.³¹⁷ Luego publicó en 1518: *De fractura calve sive cranei*, dedicado a Lorenzo de Medici, con algunos pocos pero relevantes grabados que conforman el primer registro ilustrado de un equipo completo de instrumental quirúrgico.³¹⁸ Sin embargo, los primeros realmente destacados que definieron un precedente a Vesalio en cuanto representación anatómica fueron: *Commentaria cum amplissimis additionibus super anatomia mundini*³¹⁹ de 1521, donde incluyó veintiún grabados, y *Isagogae breves* de 1523³²⁰ con veinte grabados. Con esos tratados se convirtió en el primer anatomista prevesaliano que hizo coincidir concientemente texto e ilustración naturalista, indicando a sus lectores que acudieran a la figura que lo acompañaba para entender mejor el escrito.³²¹

Situada en ese contexto, la inconclusa y dispersada obra de Leonardo y Marcantonio asume una posición relevante tanto en el aspecto artístico, como en su precursora actitud y conciencia científica, pero lamentablemente en su proyección quedó postergada y reducida a una valoración tardía del ejercicio de representación de la anatomía. A diferencia de ello, la obra de Vesalio se destaca por el rigor de la publicación, tanto por su escrito e investigación, como por la calidad de los grabados de van Calcar, y por haber

³¹⁵ Jerez Moliner, Felipe, "La imagen del cuerpo humano a través de las técnicas del arte gráfico: siglos XVI-XX", en: *Atlas histórico de la ilustración anatómica*, Documentos de trabajo, 07/2003, Faximil Ediciones Digitales, p.9 [Citado 2006-04-25]. Disponible en: <<http://faximil.com/ficha.php?Id=7>>.

³¹⁶ Gomes de Lima, Manoel, *Memorias chronologicas e criticas para a historia da cirurgia moderna ou noticias dos principaes progressos, revoluçoens, descobrimentos, seytas, privilegios, academias, obras impressas e varoens famosos da cirurgia, desde a Conquista de Contantinopla pelos turcos, até o tempo prezente*, Porto: Of. Episc. do Capitaio Manoel Pedroso Coimbra, 1762, p.218 [Citado en 2011-01-20]. Disponible en: <<http://books.google.com/books?id=a7deU-DdrYgC&hl=es&pg=PP7#v=onepage&q&f=false>>.

³¹⁷ Previdi, Tania, Jacopo Berengario da Carpi, Carpi: IGEA, 2005, p.117 [Citado 2011-01-15]. Disponible en: <www.igea.it/cms_rc/uploads/azienda/J_Berengario_Tomo.pdf>.

³¹⁸ *Ibid.*, p.127.

³¹⁹ Berengario da Carpi, Jacopo, *Carpi Commentaria cu[m] additionibus super anatomia mu[n]dini vna cum textu eiusde[m] in pristin[u]m et ve[r]um nitore[m] redactio*, Bononiae: Hieronymun Benedictus, 1521 [Citado en 2010-02-05]. Disponible en: <<http://books.google.com/books?id=Hr4Avz6j6FsC&hl=es&pg=PT7#v=onepage&q&f=false>>.

³²⁰ Berengario da Carpi, Jacopo, *Isagogae breves, perlucidae ac uberrimae, in anatomiam humani corporis a communi medicorum academia usitatae*. Bologna: Benedict Hector, 1523 [Citado en 2010-02-05]. Disponible en: <<http://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/cote?05337>>.

³²¹ Previdi, op. cit., p.126.

configurado una estructura ilustrada que definió uno de los límites del moderno espacio del cuerpo. El ejercicio de investigación de Leonardo se posiciona en el marco de una nueva anatomía prevesaliana situada en el umbral de la modernidad donde emerge Vesalio, que gracias a su capacidad de difusión y a su voluntad de enseñanza transformó la concepción del espacio del cuerpo. Vasari se refirió al trabajo realizado por el artista y el anatomista:

“Marcantonio fue el primero que sacó a la anatomía de la oscuridad en que se la tuvo muchos siglos, debido a la ignorancia de las épocas bárbaras. Messer Marcantonio della Torre desechó las necias preocupaciones de los que creían una profanación religiosa la disección de cadáveres e iluminó la anatomía con una luz poderosa descubriendo sus secretos, lo que ha producido extraordinarios avances a la medicina. Los trabajos anatómicos de aquel hombre sabio, distinguidísimo filósofo que enseñaba en Pavía, eran muy precisos. Separaba las partes de los órganos, los músculos y sus cubiertas, los tendones, y cómo y dónde estos se insertan. En la anatomía de los huesos, formando el esqueleto o bien aparte cada uno, llegó a descripciones perfectas, y con ellas formó unos cuadros ordenados para que los discípulos aprendiesen la ciencia con provecho. Marcantonio se valió muchísimo en sus trabajos del libro de láminas anatómicas que Leonardo había compuesto, pues una de las actividades de éste y a la que dedicara períodos en los que no se ocupaba de otra cosa, era la medicina y, especialmente, la anatomía”³²²

Si observamos detenidamente el trabajo de Leonardo sobre el cuerpo, y leemos los textos del tratado de pintura, queda en evidencia que su investigación buscaba una aproximación a la realidad exterior del cuerpo, a la natural representación del cuerpo, distinta a la del Medioevo. Esa diferencia también es fundamental con Vesalio, quien con su profundidad anatómica reveló la espacialidad interior oculta del cuerpo. Leonardo actuó como un pintor, mientras que la labor de Vesalio fue la de un positivista, que penetró en el funcionamiento de la estructura del cuerpo, y de su complejidad. El artista en el *Tratado de pintura* dice:

“¡Oh, pintor anatomista!, mira por que el excesivo resalte de huesos, tendones y músculos no haga de ti un pintor leñoso, de puro querer que tus desnudos muestren todos sus sentimientos. Con que si reparar esto quieres, considera de qué suerte los músculos cubren o visten los huesos de los viejos y los magros, y aun atiende a la regla por la que esos mismos músculos llenan los espacios superficiales que entre ellos se

³²² Vasari, Giorgio, “Leonardo da Vinci”, *Vidas de grandes artistas*, traducción de la primera edición de 1550, México: Editorial Porrúa, 1996, p. 50.

interponen; y considera cuáles son los músculos cuya prominencia nunca se pierde por grado de adiposidad y cuáles los músculos de los que por culpa de la más parca obesidad se pierde la visión de sus junturas. Son muchas las ocasiones en que varios músculos parezcan ser uno sólo cuando engordan, y muchas las ocasiones en que, por enflaquecer o envejecer, un sólo músculo parezca ser varios músculos. En su lugar se tratará de todas las peculiaridades de este discurso, particularmente de los espacios interpuestos entre las junturas de cada miembro, etc.”³²³

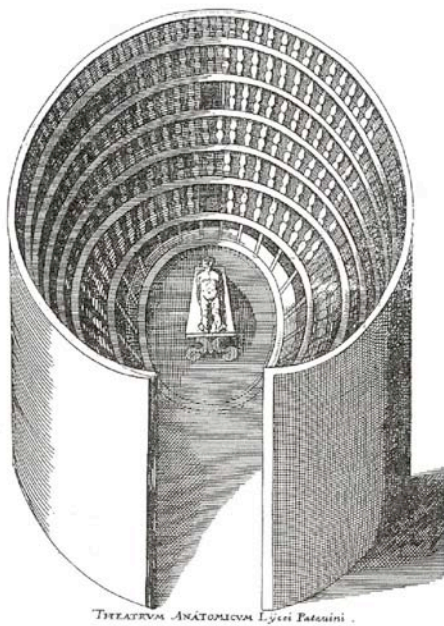


Fig. 37. A la izquierda: *Il teatro anatomico* del Gymnasium Patavinum por Giacomo Filippo Tomasini, 1644. A la derecha: *Syntagma Anatomicum*, de Johann Vesling, por Giovanni Georigi, 1647.

³²³ Leonardo da Vinci, op. cit., pp.297-298.



Fig. 38. Palacio Bo, edificio principal de la Universidad de Padua, el cual, alberga el anfiteatro anatómico en la esquina izquierda (noroeste) de las dos plantas superiores. Vista desde la galería vecina al Caffè Pedrocchi. Postal B. Facchinelli, Padova © Archivo Claudio Galeno.

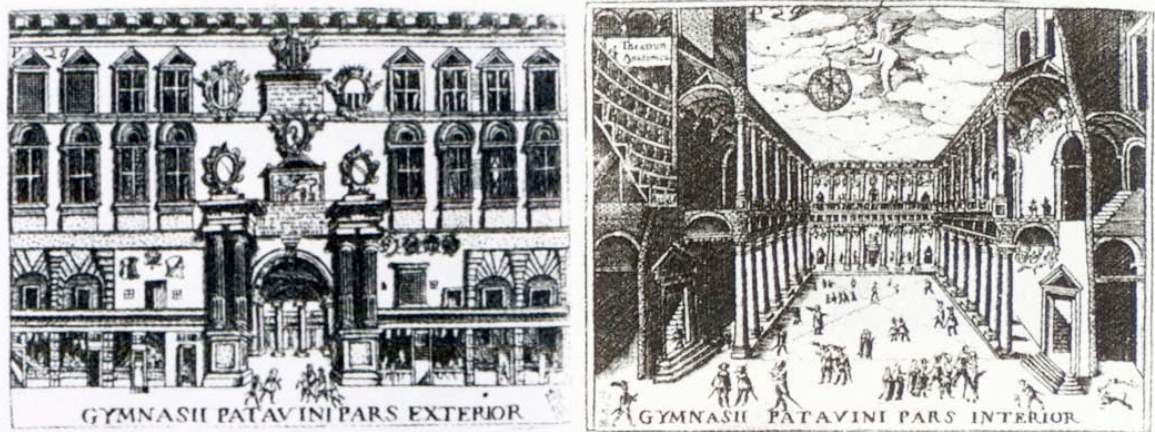


Fig. 39. Gymnasii Patavini, vista exterior e interior, por Francesco Bertelli. © Piero del Negro/ Signum Padova.

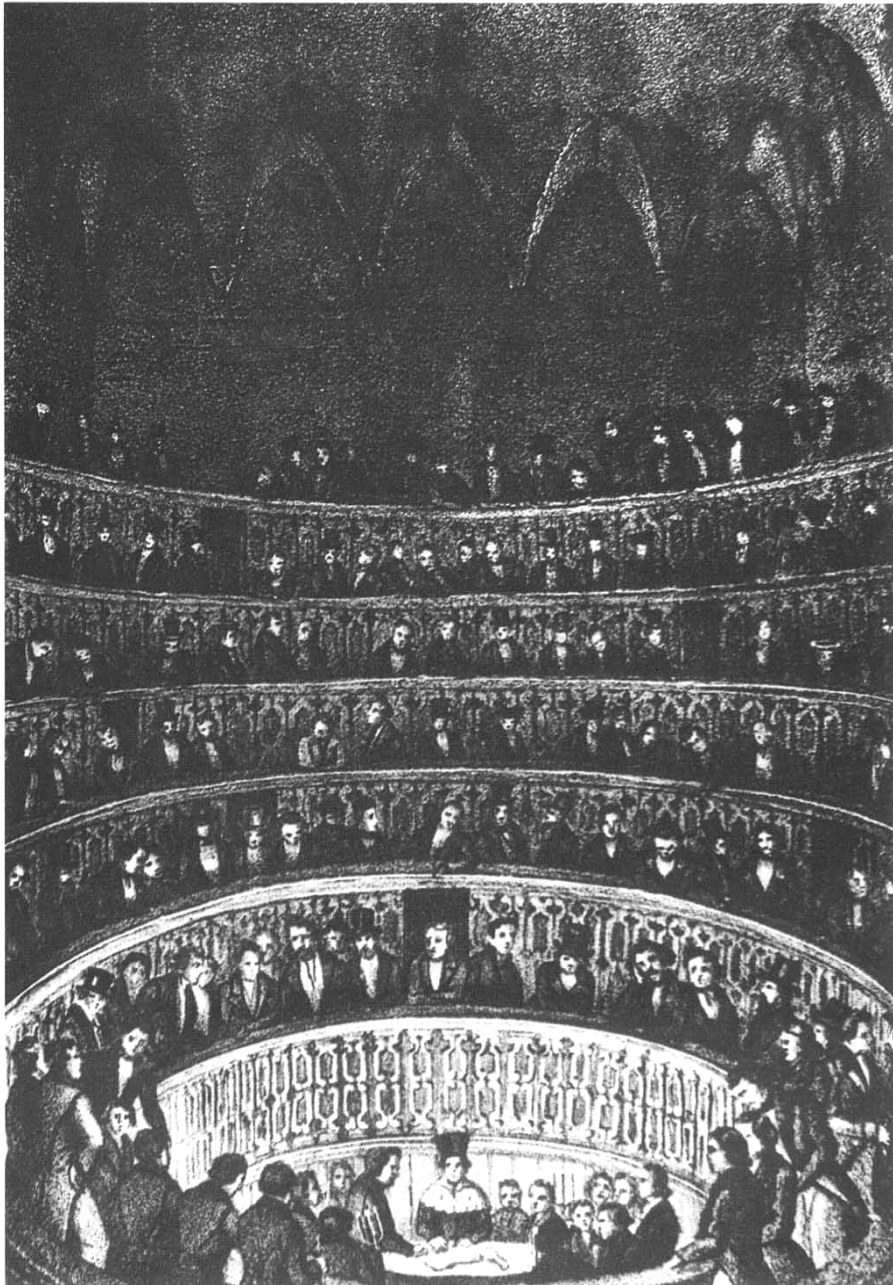


Fig. 40. El anfiteatro anatómico de Padua, antes de las transformaciones sufridas en el siglo XIX. Litografía Prosperini, sobre dibujo de A. Dalola, en Pietro Tosoni, *Della anatomia degli antichi e della scuola anatomica padovana*, 1844. © Giuseppe Ongaro/ Signum Padova.

Teatros transitorios y permanentes

Como enunció López Piñero: "(...) la anatomía del siglo XVI tuvo (...) una idea descriptiva estática y arquitectural, condicionada por la visión renacentista del mundo y del hombre, que concebía el cuerpo humano como un edificio (...)"³²⁴

El preludeo y el contexto del primer teatro anatómico permanente se debieron, en gran medida, a los acontecimientos del Renacimiento del norte de Italia, un momento de madurez y de cuestionamiento, concertando experiencias y conocimientos relativos no sólo a la arquitectura, sino al arte y a la anatomía. La obra arquitectónica fue producto de la reunión de dos cuerpos, el espacial o arquitectónico y el humano a través de la fisiología y la geometría. El teatro anatómico representa también la síntesis ideal del espacio arquitectónico orientado hacia y desde el cuerpo humano, un *imago corporis*, una mimesis del Universo referida y observada en el cuerpo, una construcción que reunió el ingenio y la conciencia, o como lo mencionó Platón en el Timeo, "la combinación de necesidad e inteligencia".³²⁵

El entorno urbano e intelectual de Padua fue la región del Veneto, la renacentista Serenísima República de Venecia, un área de intensidad intelectual y de tolerancia, dentro de los cual Padua se destacaba. Eso permitió que un gran número de los mejores investigadores y estudiantes se asentaran en ese espacio, lo que conformó la connotada reputación en medicina y anatomía. Este espacio de investigación, de creación del saber y de su aplicación, es el entorno de la creación del teatro anatómico, la mimesis arquitectónica del cuerpo, donde se congregó ciencia y arte. Manfredo Tafuri en *Venice and the Renaissance* sintetizó:

"Ciencia y arquitectura: en vez de ciencia deberíamos decir prácticas técnicas, y *scientia* aplicada en arquitectura. (...)"³²⁶

El anfiteatro anatómico de Padua es el más antiguo espacio de carácter permanente todavía existente en el mundo, siendo inaugurado en 1594. Su carácter médico anatómico ha sido descrito por el historiador de ciencia Maurizio Rippa Bonatti³²⁷ como

³²⁴ López Piñero, op. cit., p.4.

³²⁵ Platón, op. cit., p.197.

³²⁶ Tafuri, Manfredo, "Science, politics, and architecture", op. cit., p. 103.

³²⁷ Rippa Bonatti, op. cit.

uno de las más importantes construcciones médicas de la historia. Muchos de los más relevantes médicos de la historia de la medicina realizaron disecciones en ese espacio, siendo académico o alumno, personajes como William Harvey y Giovanni Battista Morgagni. Anteriormente los teatros anatómicos eran todos efímeros, desmontables, contruidos de madera. Estas estructuras transitorias se erigían cada año³²⁸ durante los meses que duraban las lecciones de anatomía, y, posteriormente, eran desmanteladas. Se sabe que desde la mitad del siglo XV se utilizaban teatros transitorios, o temporales, en Padua y otros centros de estudio. El de Padua tuvo una versión anterior al actual, construido en 1583,³²⁹ más efímero y de carácter desmontable. Se armaba cada año en una de las salas situadas en el último nivel del Palacio del Bo y después era almacenado hasta que se volviera a requerir.³³⁰ Habría que agregar que las disecciones anatómicas sólo se realizaban en el periodo más frío del año, para atenuar la putrefacción de los cadáveres que se utilizaban en las disecciones, eso quiere decir que principalmente se utilizaban por algunos meses en invierno.

“(…) Es un símbolo del siglo XVI, el siglo en el cual, gracias a la anatomía, se observó el quiebre entre la milenaria concepción galénica de los humores y se ingresó a la era moderna del cuidado médico. (…)”³³¹

Los anatomistas Benedetti y Vesalio ya habían evidenciado, a través de sus descripciones, la utilidad de poseer espacios diseñados especialmente para la enseñanza de la anatomía y de su disección, principalmente, alrededor de la década de 1470, cuando la Universidad de Padua creció cuantitativa y cualitativamente, alcanzando su culminación en la década de 1550, después de la Guerra de Cambray, cuando una población de 1300 estudiantes asistía a las lecciones de anatomía de Vesalio.³³²

La secuencia de anatomistas que suceden a Vesalio en Padua, situados entre la publicación de la *Fabrica* y la consolidación de un teatro anatómico permanente, son: Realdo Colombo, entre 1544 y 1547; Gabriele Falloppio, entre 1551 y 1565; y entre 1565 y 1616, el gestor del teatro, Girolamo Fabrici d'Acquapendente.

³²⁸ Semenzato, Camillo, “The anatomy theatre”, *L'Università di Padova: il Palazzo del Bo. Arte e storia*, Sarmeola di Rubano (Padova), Edizioni Lint, 1979, pp.91-92 [Citado 2007-09-26]. Disponible en: <http://www.dei.unipd.it/conferences/3DPVT/visita/inglese_wav/visite/pagine/schedaanatomico.htm>.

³²⁹ Rippa Bonatti, op. cit.

³³⁰ Según Semenzato, el responsable del teatro fue el cuidador Antonio Rosato, y el costo de la obra fue 133 liras venecianas y 16 denari. Semenzato, op. cit.

³³¹ Rippa Bonatti, Maurizio, “The 'teatro anatomico' (The anatomy theatre)” [Citado en 2007-09-26]. Disponible en: <<http://www.unipd.it/esterni/visiteweb/english/pagine/scheda12.htm>>.

³³² Rippa Bonatti, “Some tradition regarding the old anatomy theatre of Padua University”, op. cit.

Aquel ámbito del conocimiento del cuerpo y de su destino fue muy atractivo para muchos investigadores de distintas disciplinas que se cobijaban en esa escena de investigación y de creación del saber. Con eso llegaron a ese lugar un gran número de estudiantes extranjeros, que se formaron en anatomía con los académicos más eruditos y selectos del Renacimiento. Las estadías de estudiantes extranjeros que acudían a las disecciones desarrolladas en el teatro anatómico, vinculado a la reconocida utilidad de este espacio tenía para la enseñanza de la anatomía, de acuerdo a la nueva pedagogía instaurada por Vesalio, fecundó la construcción de teatros anatómicos por toda Europa durante el Renacimiento hasta la Ilustración, los cuales fueron ejecutados bajo la influencia directa del modelo formal de Padua, y promovidos por ex alumnos como el espacio comisionado por el alemán Peter Paaw (1564-1617), también conocido como Petrus Pavius' en Leiden, Holanda, en 1597; el de Copenhague, Dinamarca, gestionado por Thomas Bartholin (1616-1680), en 1643; así como otros de similar funcionamiento, pero resueltos con otras geometrías, como el de Bologna, de 1631, y el del *Barber-Surgeons Hall* de Londres, diseñado por Inigo Jones (1573-1652) a partir de 1636.

La segunda versión, de 1594, aunque sea permanente, posee todas las variables de sus orígenes transitorios: está hecha en madera, en un espacio intervenido que no había sido diseñado como teatro, de hecho, sólo así se comprenden las ventanas selladas, en una situación claramente oculta hacia la ciudad, evitando el ingreso de la luminosidad natural, y orientado al norte, acentuando el invierno. El acceso al espacio es posible a través de dos recintos contiguos, el salón de la Facultad de Medicina y el gabinete anatómico, y, desde ellos, por pequeñas puertas que no evidencian ser los accesos a tan magnífico y único espacio. Su enclaustramiento y calidad constructiva le ha permitido subsistir en el tiempo.

La consolidación arquitectónica del espacio de disección terminando el siglo XVI, se sitúa en la articulación del periodo vesaliano, dedicado a la comprobación de los antiguos maestros sostenido en la prístina estructura organizada por Vesalio, hacia uno de investigación original y consolidación donde se sitúa Acquapendente. La correspondencia anatómico arquitectónica es reconocida por Laín Entralgo y López Piñero:

"Recuérdese el carácter jánico de la *Fabrica* vesaliana: su rostro anatómico es moderno, renacentista; su rostro fisiológico es antiguo, galénico. La investigación ulterior a Vesalio va corrigiendo lentamente esa flagrante contradicción histórica. El conocimiento minucioso y familiar de la forma anatómica del cuerpo humano obliga a concebir de un modo nuevo y más fiel a la realidad el curso de las funciones fisiológicas particulares: en

la arquitectura de la parte se ve la razón de su movimiento vital. A ello colabora con notoria eficacia la tendencia, cada vez más acusada, a entender dinámicamente la naturaleza: el estatismo arquitectural de la visión renacentista el mundo va siendo sustituido por el resuelto dinamismo del Barroco. La obra de Fabrici d'Acquapendente señala bien la divisoria entre uno y otro período."³³³

Anfiteatro, Acquapendente y *De visione, voce, auditu*, 1600

Existen distintas versiones sobre el autor de su particular diseño, la más conocida, es la atribución al fraile Paolo Sarpi, colaborador del profesor de anatomía y cirugía Girolamo Fabrici d'Acquapendente o Hieronymi Fabricius ab Aquapendente quien claramente gestionó la realización del proyecto, y a quien se le ha atribuido haber costeado la construcción de la obra, afirmación muy popular pero que ha sido colocada en duda, no así la gestión de la construcción, a la cual podríamos sumar un teatro anterior, de 1583, de carácter desmontable, pero con espacio específico para su montaje, debido a que ambos están enmarcados en el periodo de cincuenta años en que Acquapendente fue el maestro de la cátedra de anatomía en Padua, entre 1565-1616, cuando también era considerado el mejor anatomista de su tiempo.³³⁴

"(...) A su nombre queda legado el primer teatro anatómico permanente (1594), todavía conservado en el Palacio del Bo, instrumento emblemático del método demostrativo en anatomía, que constituye el modelo del teatro anatómico que durante el siglo XVII llegaron a edificarse en las principales universidades de Europa, todos semejantes al arquetipo paduano."³³⁵

El destacado y progresista Acquapendente reúne las características de un hombre universal del Renacimiento, así como Alberti, Leonardo y Vesalio. Mientras estudiaba medicina, fue el pupilo favorito de Fallopio, a quien sucedió en la cátedra. Como médico fue muy prestigioso, atendiendo la familia Medici, Galileo Galilei, el Duque de Urbino y el Rey de Polonia. Fue nombrado Caballero de San Marco por la República de Venecia en 1607. Sus distintas publicaciones, realizadas en la última etapa de su vida, continúan la tradición de Vesalio, de quien también había sido alumno.

³³³ Laín Entralgo; López Piñero, op. cit., pp.178-179.

³³⁴ Rippa Bonatti destacó la importancia de Acquapendente con el hecho de haber sido el modelo para el cirujano en el "*Il miracolo del cuore dell'avar*", un famoso cuadro que representaba los milagros de San Antonio de Padua, pintado por Pietro Damini y parte de las obras de la iglesia de San Canziano en Padua.

³³⁵ Ongaro, op. cit., p.169.

Los diversos temas que trató en sus abundantes publicaciones abarcaron, por ejemplo: la embriología y desarrollo anatómico, como en *De formato foetu*,³³⁶ publicado en el 1600; el habla en *De locutione et ejus instrumentis*,³³⁷ en 1601; las válvulas de las venas, en *De venarum ostiolis*,³³⁸ en 1603; para terminar con una de su mayores contribuciones a las relaciones entre arte y anatomía, las más de 200 tablas anatómicas pintadas a óleo, el *Atlas Anatómico*. Estas pinturas, atribuidas al arquitecto y artista Dario Varotari, amigo del anatomista, fueron realizadas sobre papel y cartón, ilustrando la anatomía humana y animal. Están divididas en 8 volúmenes temáticos,³³⁹ siendo donadas en 1619 a la Biblioteca Nacional Marciana (Librería Sansoviniana) en Venecia, según el testamento de Acquapendente, siendo una de las primeras y más relevantes donaciones de esa institución. Recientemente fueron restauradas y expuestas 200 de esas tablas³⁴⁰ en la Sala Monumental de esa Biblioteca en la exposición titulada *Il teatro dei corpi. Le pitture colorate d'anatomía di Girolamo Fabrici d'Acquapendente*, curada por los destacados historiadores de la medicina Ripa Bonatti y Pardo Tomás.

Entre los primeros libros publicados por Acquapendente, existe uno dedicado a la anatomía y fisiología de la visión, voz y audición: *De visione, voce, auditu*,³⁴¹ una obra de 1600 posterior a la construcción del teatro anatómico, pero que demuestra el profundo interés del anatomista por el funcionamiento de los órganos sensoriales: la laringe, el oído, y, principalmente, el ojo. Ese tratado en 1687 se integró a la obra *Opera omnia anatomica & physiologica* junto a sus otros escritos sobre anatomía y fisiología. Según la investigación del arquitecto Giovanni Cagnoni, un diagrama del tercer capítulo de *De visione*, “de orden geométrico y la precisa indicación de Benedetti sobre los teatros anatómicos, deben haber dado la forma de anfiteatro *ac Rome et Verona*, fueron probablemente la inspiración de la geometría del teatro anatómico inaugurado en 1584 y del que se inauguró el 1594.(...)”.³⁴²

El frontispicio del tratado *De visione voce auditu*, fue realizado por Jacobus Valesius, siendo impreso en Venecia por Franciscum Bolzettam en 1600. Los nueve personajes, que conforman el frontispicio son alegorías al estudio y funcionamiento de los órganos

³³⁶ *Sobre la formación del feto.*

³³⁷ *Sobre el habla y sus instrumentos.*

³³⁸ *Sobre las válvulas de las venas.*

³³⁹ Los volúmenes del *Atlas anatómico* están identificados con los siguientes títulos temáticos: *De anatomía venarum figure varie*, *De anatomía ossium figure variae*, *De anatomía capitis cerebri nervorum figure varie*, *De anatomía animalium figure varie*, *De partibus externis figure*, *De anatomía thoracis et parcium in thorace contentarum*, *De anatomía musculorum taciis corporis figure varie*, *De anatomía abdominis et parcium in eo contentarum figure*.

³⁴⁰ Fue expuesta en Venecia entre el 17 de diciembre de 2004 y el 08 de mayo de 2005.

³⁴¹ Smith, Sean B.; Macchi, Veronica; Parenti, Anna; De Caro, Raffaele, “Hieronymus Fabricius Ab Acquapendente (1533-1619)”, *Clinical Anatomy*, nº 17, New York: Wiley-Liss, 2004, pp. 540 [Citado 2004-12-09]. Disponible en: <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/ca.20022/abstract>>.

³⁴² Cagnoni, Giovanni, *I teatri anatomici dell'Università di Padova*, tesi di laurea, relatore: Anna Bedon, correlatore: Maurizio Ripa Bonatti, Venezia: Istituto Universitario di Architettura Venezia (IUAV), Facoltà di Architettura, Dipartimento di Storia dell'Architettura, 1987-88, p.3.

responsables de la visión, audición y voz.³⁴³ De esa forma el grabado plasma la orientación de Acquapendente, interesado en que la disección sirviera para la comprensión de las acciones de los órganos y sus propósitos.³⁴⁴

En las esquinas de la composición, tres infantes practican disecciones al ojo, oído y laringe,³⁴⁵ mientras que otros tres manipulan objetos que dramatizan aspectos de la visión, audición y voz, mediante modelos científicos, instrumentos sonoros y artículos que interactúan con el cuerpo, por ejemplo un espejo. En la parte superior, en ambos extremos, se disponen dos de los niños con objetos relacionados a la audición: tambores, cornetas y conchas de Tritón. Además, en el centro, se sitúa un hombre recostado como un dios del río, quien con una mano derrama agua desde una vasija y en la otra sostiene un cetro, y observa al niño que examina el oído.

Más abajo, dos figuras adultas femeninas bordean un gran escudo oval³⁴⁶ donde se indica el autor y el título del libro, y sostienen sobre él un blasón desde el cual se extiende un brazo diseccionado y una prótesis. La mujer de la izquierda además interactúa con los músculos y tendones del brazo, mientras que la dama de la derecha sostiene un instrumento posicionada al lado de la prótesis articulada y regulable que se contrapone al miembro diseccionado.

En la base, cuatro infantes se disponen junto a una serie de elementos, el primero de la izquierda está sentado y examina un ojo, diseccionándolo; a su lado, hacia el centro, un niño con el pie apoyado observa la labor del primero, sosteniendo un espejo y un dispositivo compuesto por una serie de hilos que sostiene una superficie ovalada, formando y representando un cono de visión, por el lado derecho, otro niño examina una laringe con su sistema vocal, también en acción disectiva, rodeado de instrumentos de soplo, mientras que a su lado un festivo niño toca una flauta. Finalmente, las alegorías del frontispicio componen una clara alusión al interés fisiológico de Acquapendente deteniéndose en la actividad de los órganos más que en la estructura total del cuerpo humano.

³⁴³ Un ejemplar del tratado de Acquapendente se conserva en la biblioteca de fondos antiguos de la Universidad de Barcelona.

³⁴⁴ De Angelis, Simone, "From text to the body: Commentaries on *De anima*, anatomical practice and authority around 1600", en: VV.AA., *Scholarly knowledge: textbooks in early modern Europe*, editado por Emidio Campi, Simone De Angelis, Anja-Silvia Goeing, y Anthony T. Grafton, Genève: Librairie Droz, 2008, p.218.

³⁴⁵ La laringe es un órgano mucoso con funciones inmunológicas, además se considera el órgano donde se forma la voz, no obstante el sonido emitido por el ser humano es el resultado de un conjunto de órganos denominado aparato fonador. Ver: Barker, E.; Haverson, K.; Stokes, C. R.; Birchall, M.; Bailey, M., "The larynx as an immunological organ: immunological architecture in the pig as a large animal model", *Clinical and experimental immunology*, the journal of transnational immunology, volumen 143, nº 1, January 2006, pp.6-14 [Citado 2010-09-06]. Disponible en: <<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1809556/>>.

³⁴⁶ Un óvalo semejante al anfiteatro de Padua.

Un teatro atribuible a Varotari

Así como Vesalio provocó una ruptura con el modelo tradicional de la disección anatómica y rebatió a Galeno, Acquapendente “emuló en sus discusiones anatómicas la aproximación filosófica de Aristóteles”, manifiesto en sus primeras publicaciones. El sistema aristoteliano sugería que se describiera, primero, la disección y la anatomía de la estructura; posteriormente, su acción independiente; y para terminar, su función interdependiente en el cuerpo. Este nuevo orden de lectura y observación revolucionó la investigación anatómica, por combinar discusiones sobre forma y función cuyo fin era delinear el conocimiento íntegro de los órganos.³⁴⁷

Sobre los montos necesarios para la construcción del anfiteatro, Rippa Bonatti refuta la atribución a Acquapendente, argumentando que ambos teatros deben haber sido costeados con fondos públicos, igualmente a todos los otros edificios públicos construidos durante ese tiempo. La atribución podría deberse al hecho de que la puerta de acceso al salón de la Facultad de Medicina, desde donde se accede al anfiteatro, esta inscrita con el nombre de Acquapendente y fechado en 1595: *Hieronymo Fabricio ab Acquapendente / XXX Iam Annos Anatom. Professore.*³⁴⁸ Otro motivo podría ser la existencia del escudo del anatomista en la puerta siguiente al interior del salón. De cualquier forma, Rippa Bonatti rechaza totalmente el hecho de que Acquapendente haya pagado por el Teatro.

“(…) es posible que el adinerado y famoso profesor, conciente de su imagen profesional, podría haber, de una forma u otra, participado en un proyecto mayor. Por ejemplo, en el mismo periodo en que el Teatro Anatómico estaba siendo dibujado y construido, Acquapendente pagó a destacados artistas por una serie de pinturas anatómicas coloreadas. Al mismo tiempo, su ex-pupilo y subsecuente rival, Giulio Casseri (c.1552-1616), quien tenía un teatro anatómico en su propia casa en la *Via del Pozzo*, y que después, en 1614, construyó otro, “edificado extensamente bajo sus propios gastos en una sala del *Palazzo del Capitaniato*”,³⁴⁹ también comisionó dibujo científicos similares.”³⁵⁰

³⁴⁷ Smith, op. cit., pp. 542.

³⁴⁸ Sobre el dintel inscrito de la puerta existe una placa y en su epígrafe se conmemora a los rectores cívicos y reformadores en 1594, dice: *Theatrum Anatomicum / Iustiniano Iustiniano Praetore / Nicolao Gusoni Praefecto / Ioanni Superantio Equite / Marino Grimano Eq. Et Di. M. Proc. / Leonardo Donato Eq. et Di. M. Pro. / Gymnasii Moderatoribus / MDXCIII.*

³⁴⁹ Sterzi, Giuseppe, *Giulio Casseri anatomico e chirurgo (1552 c.-1616)*, Estratto da: Nuovo archivio veneto, n.s., vol. 18, parte 2, Venezia: Istituto Veneto di Arti Grafiche, 1909, pp.167, citado en: Rippa Bonatti, "Some tradition regarding the old anatomy theatre of Padua University", op. cit.

³⁵⁰ Rippa Bonatti, op. cit.

El proyecto anatómico de Acquapendente es completo y delimita el umbral de conciencia de la modernidad. La obra del Atlas Anatómico define los extremos que tensionan el gran proyecto anatómico sugerido por Rippa Bonatti. Las tablas son muy distintas a las de la inauguración ilustrada que realizó la dupla Vesalio y van Calcar con los grabados anatómicos, y, seguramente, para los métodos de reproducción gráfica de la época, la obra de Acquapendente resulta poco práctica, a pesar de ser tan dramática y expresiva como el mismo espacio del anfiteatro anatómico.

Para Rippa Bonatti, la atribución a Paolo Sarpi es mucho más difícil de argumentar. Los orígenes de esa creencia son más oscuros y se conoce que alrededor del siglo XVIII algunos autores, como Domenico Cotugno, atribuyeron el diseño a Sarpi, según la información probablemente entregada por Leopoldo Marc'Antonio Caldani o del célebre Gianbattista Morgagni. Sin embargo no se han encontrado evidencias significativas del autor del diseño del Teatro Anatómico, así como del diseño de otra obra significativa como el circular jardín botánico de la Universidad de Padua. Rippa Bonatti supone que ambos diseños pueden haber estado conectados.

El jardín botánico de Padua, el "orto de'semplici", se ha considerado como el segundo más antiguo en el mundo, siendo creado a través de un decreto de la República Veneta con fecha de 30 de junio de 1545 cuyo fin era el cultivo de plantas medicinales. Fue organizado por el Francesco Bonafede (1474-1558), lector de materia médica y de botánica en la Universidad de Padua. Anteriormente, el primer jardín había sido creado en Pisa por Luca Ghini a partir de 1543, quedando a cargo de ese primer "orto botánico" hasta 1554, año en que se hizo responsable el botánico Andrea Cesalpino.³⁵¹

Sobre el jardín de Padua, se sabe además que el arquitecto Andrea Moroni colaboró en su diseño, mientras que la planificación se le atribuye a Daniele Barbaro (1514-1570). El Jardín se ha destacado por su perfecta forma circular con un cuadrado al interior, la idea de la cuadratura de la circunferencia. El cuadrado, a la vez, esté dividido en cuatro cuadrantes por dos calles orientadas cardinalmente. Moroni, en 1539, había sido el arquitecto responsable de reformar el noble palacio residencial conocido como *Hospitium Bovis*, para convertirlo en la sede de la Universidad de Padua, actualmente conocido como Palacio del Bo, con su característico *cortile antico*.

³⁵¹ Mieli, op. cit., pp.149-150.



Fig. 41. Villa Emo Capodilista, conocida como La Montecchia, arquitecto Dario Varotari, 1568. © Izquierda: Trustandtravel. © Derecha: Frassanelle.

También supone que el pintor y arquitecto veronés Dario Varotari (1539-1596) podría haber estado a cargo del diseño del teatro, solicitado por Acquapendente, debido a que él le había diseñado la casa de campo (villa) y habían colaborado en las tablas anatómicas del Atlas. Varotari se formó con el destacado Paolo Veronese.³⁵² En pintura, una de sus obras más destacadas es el ciclo de trece frescos dedicados a la vida de la Virgen, de 1579, emplazados en la Scuola della Carità (1419),³⁵³ en el centro histórico de Padua. Otros ciclos de frescos relevantes son los de la Iglesia de Sant'Agata (bloque de Piazza Castelo), para la Iglesia de Santa Chiara y para el Palacio Dotto-Vigodarzere, y muchas obras en tela están conservadas en la Iglesia de Padua y en el Museo Cívico.

Como arquitecto diseñó la genial Villa Emo Capodilista, para el conde Umberto Emo Capodilista en 1568,³⁵⁴ con frescos manieristas realizados por el mismo artista. La obra, situada sobre el monte Montecchia, obedece a una resolución estrictamente cuadrada, con fachadas idénticas, sobre un amplio basamento igualmente cuadrado, que rápidamente nos recuerda la Rotonda de Andrea Palladio, pues también está ornamentada por frescos. La situación elevada permite, desde unas logias teatrales, observar una lejanía única, junto a los siete castillos de la familia Capodilista, con paisajes descritos como propios de las pinturas de Leonardo. El rigor del cuadrado se atenúa por una composición de circunferencias sobre el basamento y algunas extensiones semi-circulares, llamadas *exedra*. Se le atribuye, además, el proyecto inicial del palacio Pisani-Cornaro, terminado en 1587, y del arco Vincenzo Scamozzi, situado al lado izquierdo de la iglesia de Santa Sofía.

³⁵² De Boni, Filippo, *Biografia degli artisti*, Venezia: Co' Tipi del Gondoliere, 1840, p.1053 [Citado 2009-02-14]. Disponible en: <<http://books.google.com/books?id=dg1BAAAACAAJ&hl=es&pg=PR3#v=onepage&q&f=false>>.

³⁵³ El edificio que alberga el Museo di Storia della Medicina e della Salute (MUSME) integra junto al Ospedale di San Francesco Grande (1414), uno de los más antiguos hospitales de Europa. El proyecto de Museo en la estructura del Ospedale, es el resultado de un concurso internacional realizado el año 2004, que seleccionó el proyecto del arquitecto austriaco Heinz Tesar. Información disponible en: <<http://www.musme.padova.it/index.aspx>>.

³⁵⁴ La Villa Emo Capodilista es contemporánea con la Villa Almerico, también conocida como Villa Capra o la Rotonda de Palladio, la que fue diseñada en 1566 y terminada en 1570.

Sarpi y ¿la disección de un ojo?

Sin embargo, la suposición sobre Paolo Sarpi también podría ser cierta, ya que fue amigo y paciente de Acquapendente, y, sobre todo, por un aspecto menos conocido, ya que fue un científico que trabajó muy bien con el anatomista, de tal forma que siempre destacaba en público su contribución al entendimiento de la contracción de la pupila. Esta relación, entre el interés y colaboración de Paolo Sarpi sobre el ojo y las conocidas publicaciones de Acquapendente sobre los órganos sensoriales, habría determinado el espíritu del diseño del teatro anatómico, un espacio dramático como metáfora de la visión, funcionando como una máquina renacentista que posiciona densamente el cuerpo de los vivos en la verticalidad, permitiendo una perfecta observación de la interioridad del cadáver durante el inquietante espectáculo de la disección anatómica. Como indica Rippa Bonatti:

“(…) y el rol de Paolo Sarpi, si es que tiene alguno, en el diseño del teatro podría quedar en puras conjeturas si no fuese por dos otras coincidencias. Primero, sabemos que Acquapendente inició el estudio de la anatomía del ojo en 1592, precisamente, cuando el primer teatro permanente tuvo que ser reemplazado y, segundo, un dibujo de un ojo de buey insertado en su trabajo sobre los órganos de los sentidos, es como una vista a vuelo de pájaro del mismo teatro. Esa coincidencia nos hace suficientemente audaces para sugerir que el diseño para el teatro anatómico podría haberse desarrollado durante el periodo en que los dos amigos estaban trabajando en la anatomía del ojo. (...)”³⁵⁵

Esta argumentación, tiene coherencia, pero es más compleja de lo que parece. Debemos completar y especificar estas relaciones acrecentando otros datos. El dibujo de un ojo de buey se debe a que era habitual utilizar en las disecciones ojos de bovinos, por su gran tamaño, lo que permitía mejorar la visibilidad de aquellos espectadores que estaban más distantes; por lo demás no establece diferencias con la estructura anatómica del ojo humano. Otra referencia importante es *Opera chirurgica*, publicado en 1617, una de las obras más destacadas de Acquapendente que reúne toda su producción sobre cirugía, donde se exponen procedimientos para estudiar el sistema ocular y, particularmente, la catarata, afección reconocible por la formación de un velo blanquecino que se deposita en el cristalino del ojo. En este escrito, su autor denomina al especialista en anatomía del ojo como “oculista”.³⁵⁶ Nuevamente, sobre la relación entre el dibujo del ojo bovino con una vista a vuelo de pájaro del teatro anatómico, no es tan simple de sostener, ya que el ojo del buey no es una serie de elipses concéntricas, de hecho, como hemos visto, su

³⁵⁵ Rippa Bonatti, op. cit.

³⁵⁶ López de Letona, C., “La catarata en la obra de Jerónimo Fabricio de Acquapendente (1537-1619)”, *Archivos de la Sociedad Española de Oftalmología*, n.º4, abril 2000 [Citado 2006-12-10]. Disponible en: <<http://www.oftalmo.com/seo/2000/04abr00/10.htm>>.

estructura es semejante a la humana, entonces, ¿a qué se refiere Rippa Bonatti? Primero habría que asociarlo a los estudios de la catarata,³⁵⁷ donde el cristalino es el afectado, pasando de su cristalinidad a una opacidad lechosa; el cristalino es una suerte de lente que se sitúa tras la pupila, con una forma frontal circular y lateral como una lenteja, responsable del proceso de refracción de la luz hacia la retina; en el cristalino seccionado se puede observar que está compuesto de una serie de capas concéntricas, como las que se podrían observar en una cebolla.

Todos estos factores podrían haber inspirado la morfología del teatro. Sin embargo, a pesar de que Acquapendente haya registrado el detalle del ojo, que el teatro haya estado vinculado a la estructura seccionada del cristalino, no deja de parecer un poco forzada. Lo que está claro es que hay un principio rector vinculado a la visión, determinado por un principio óptico (conos de visión) y uno funcional (mejor visibilidad). Incluso, si observamos algunos dibujos y escritos, no exentos de errores, sobre el comportamiento óptico del ojo de Leonardo da Vinci, anteriores a Sarpi y Acquapendente, comprobaremos que parte de la fascinación por la perspectiva fue comprender la estructura y la óptica del ojo, en contraposición a la idea platónica de que la visión era un rayo, y entendiéndolo más bien como una cámara oscura:

“La necesidad ha previsto que todas las imágenes de los cuerpos situados ante el ojo se corten entre sí en dos lugares. La primera intersección se produce en la pupila, la otra en la esfera cristalina.³⁵⁸ De no suceder tal, el ojo no podría ver tantas cosas cuantas ve.(...) Ninguna imagen, por pequeño que sea su cuerpo, penetra en el ojo sin invertirse; pero al penetrar en la esfera cristalina se invierte de nuevo, y así la imagen aparece del derecho en el interior del ojo, como derecho estaba el objeto fuera del ojo.”³⁵⁹

³⁵⁷ La catarata es una afección tanto humana como animal.

³⁵⁸ Leonardo creía, de acuerdo con los conocimientos anatómicos de su época, que el cristalino estaba en el centro del ojo. Así, la imagen que se había invertido en la pupila se volvía del derecho en el cristalino. Cita de González García, op. cit.

³⁵⁹ Leonardo da Vinci, “Perspectiva lineal. 77 (W.1915b)”, op. cit., pp. 133-134. Siguiendo la corrección que realizó González García, debemos agregar que Leonardo comprendió en parte el desplazamiento de la luz al interior del ojo, ya que actualmente se sabe que ocurre un primer proceso de inversión de la imagen en el cristalino, que no es esférico, ni está al centro del ojo, sino inmediatamente detrás de la pupila, así, esa imagen invertida llega a la retina sin modificación, siendo el responsable final de esa segunda inversión las fibras nerviosas ópticas o quiasmas ópticos.

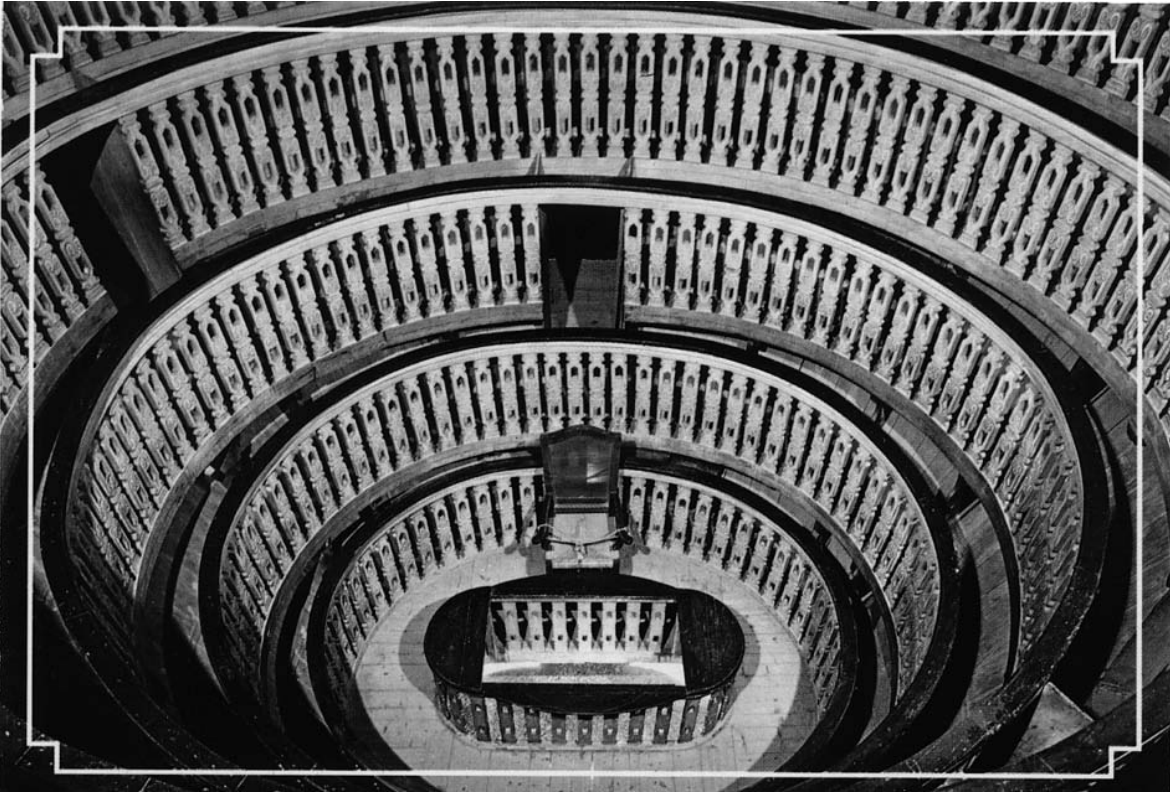


Fig. 42. Anfiteatro anatómico del Palacio de la Universidad o Palacio Bo. Postal Facchinelli, Padova. © Storti Edizioni/ Archivo Claudio Galeno.

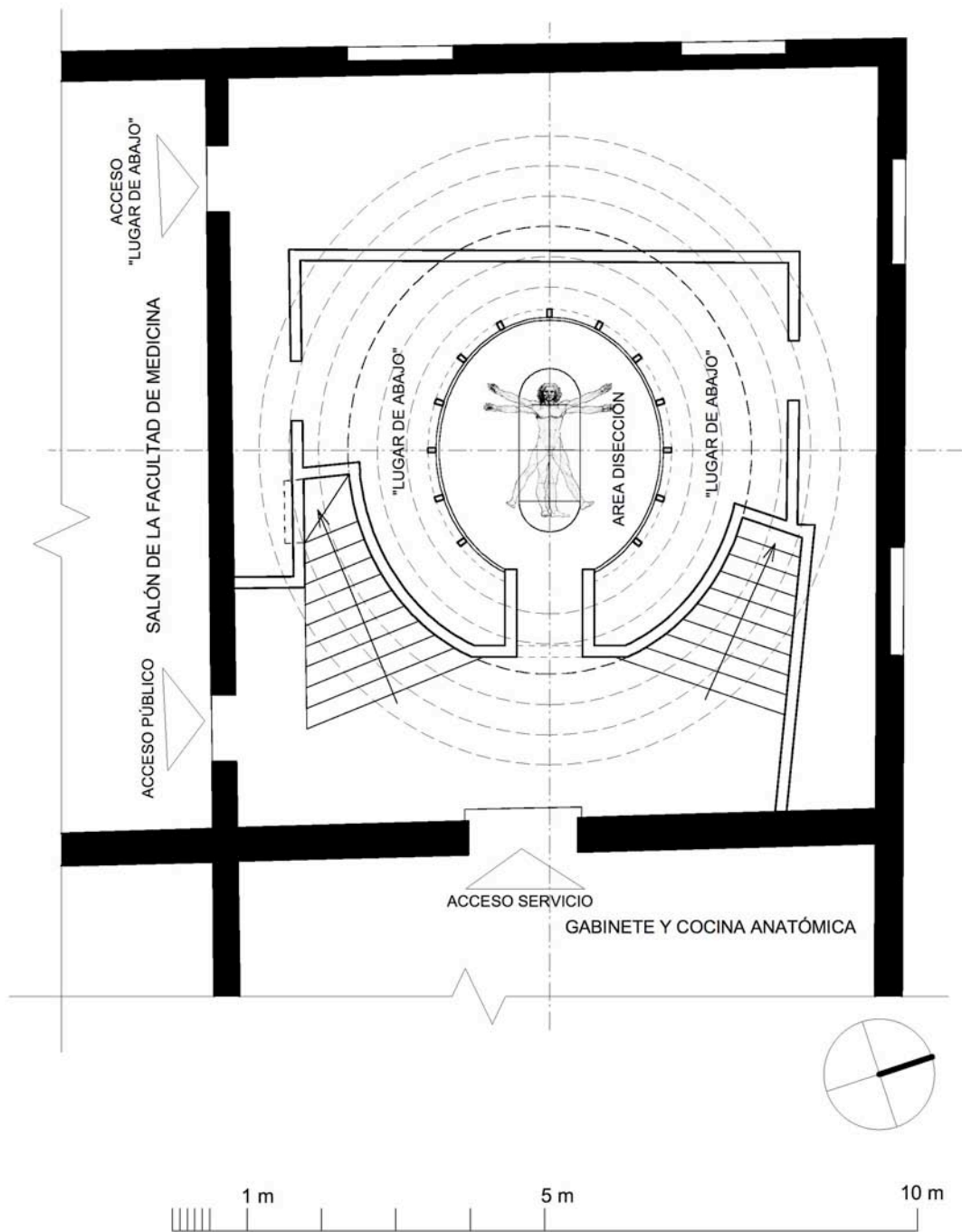


Fig. 43. Planta baja del anfiteatro anatómico de Padua, de 1594, donde se sitúan los accesos, área de disección y espacio de observación oculto denominado el "lugar de abajo". Dibujado por Claudio Galeno a partir de la descripción de la tesis de Giovanni Cagnoni, la maqueta mantenida en el Palazzo Bo, y los estudios de química atmosférica realizados por D. Camuffo y A. Bernardi sobre microclimas en edificios históricos para CNR-ISAC.

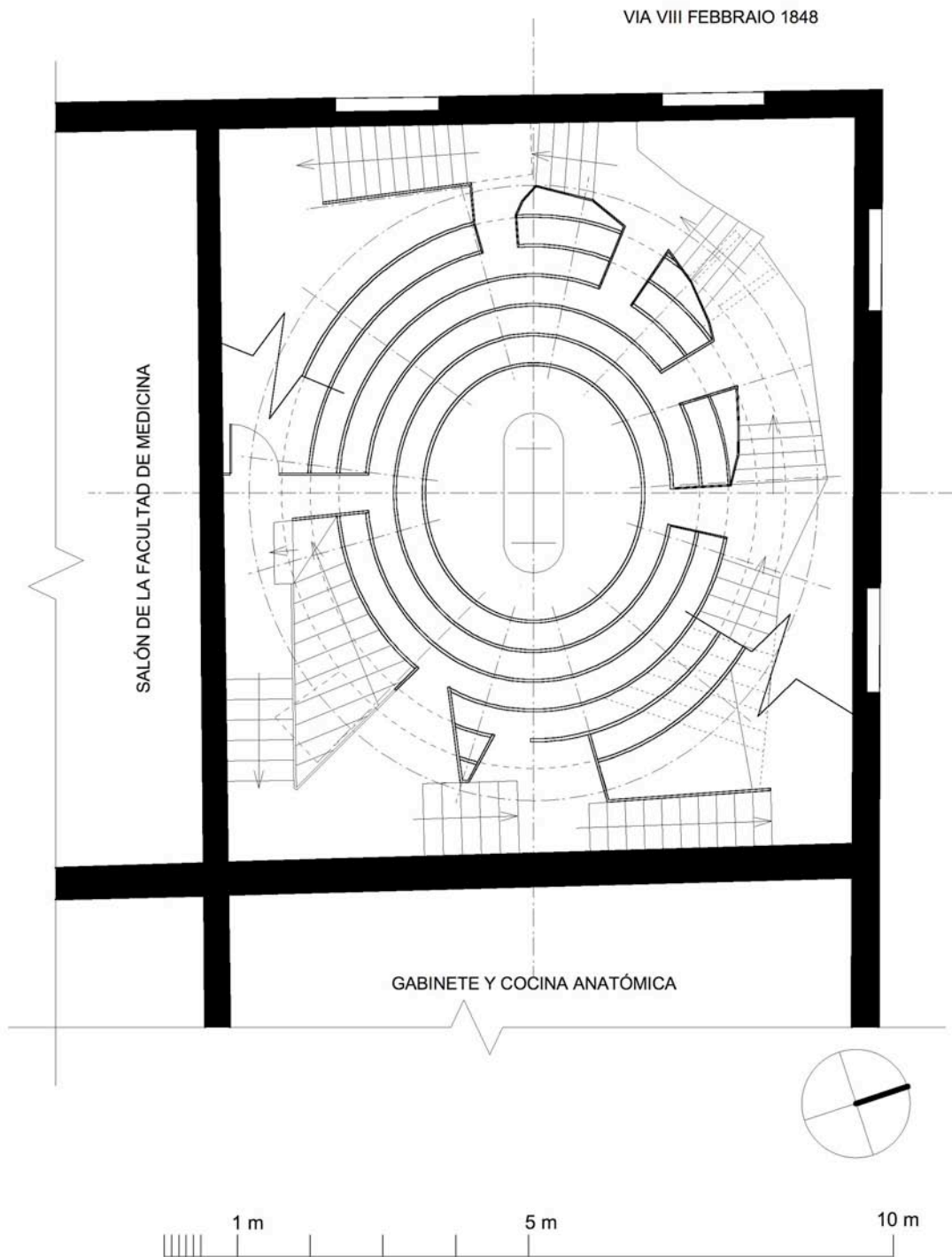


Fig. 44. Planta intermedia del anfiteatro anatómico de Padua, donde se sitúan las dos circulaciones perimetrales y los anillos de observación y su accesibilidad. Dibujado por Claudio Galeno.

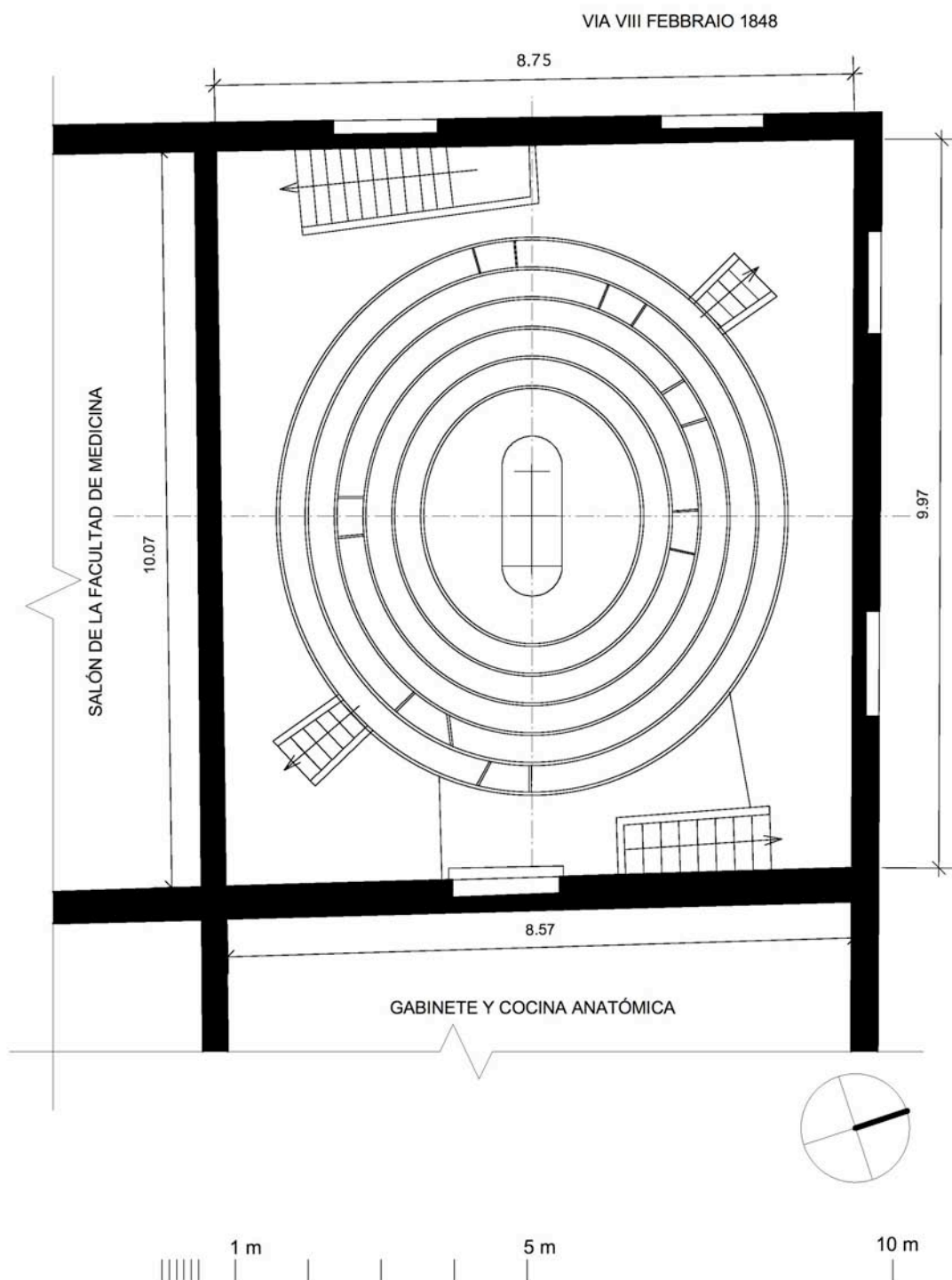


Fig. 45. Planta superior, donde se aprecian los anillos concéntricos de observación y la culminación de las circulaciones. Dibujado por Claudio Galeno.

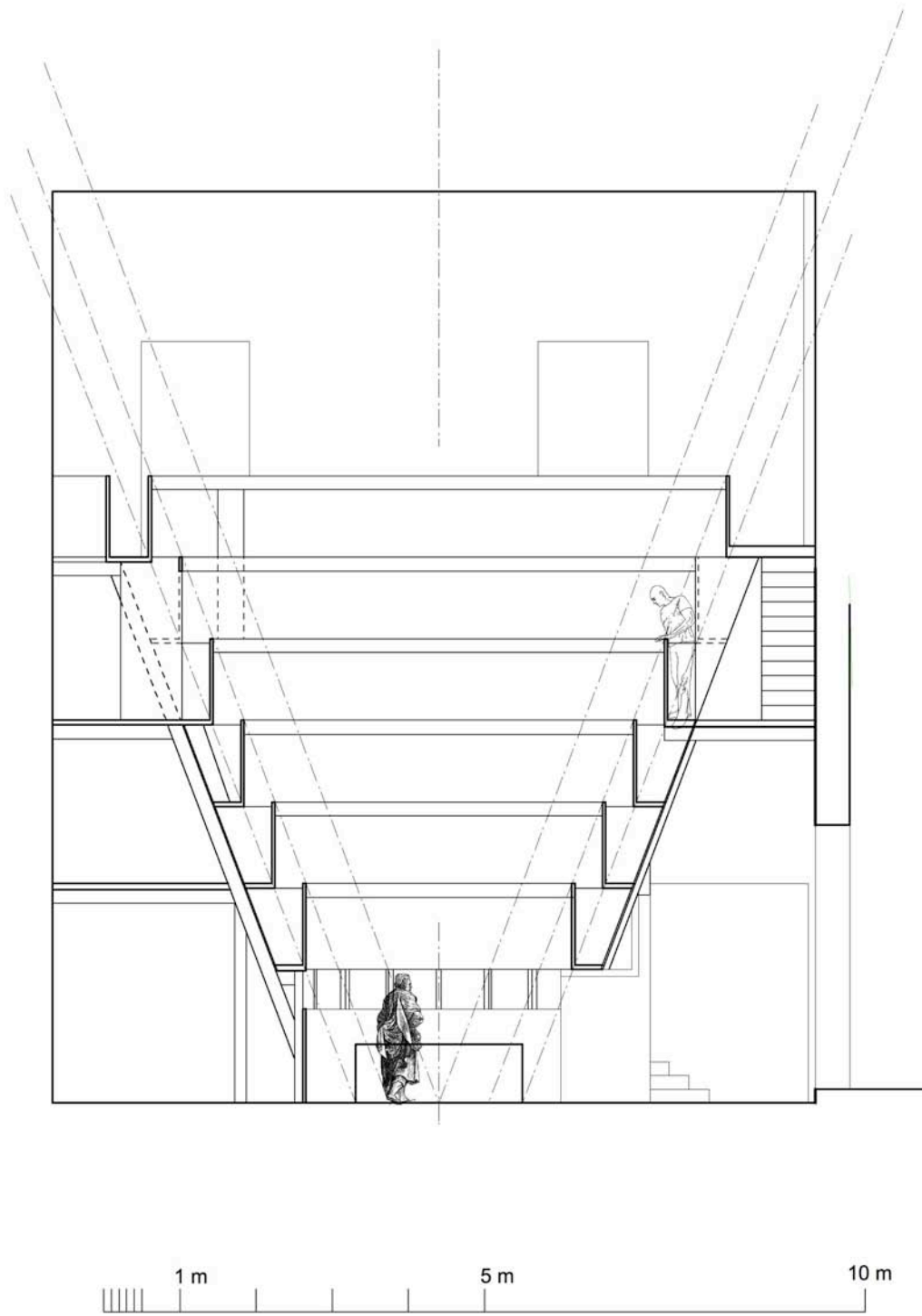


Fig. 46. Sección longitudinal del anfiteatro anatómico de Padua. Dibujado por Claudio Galeno.

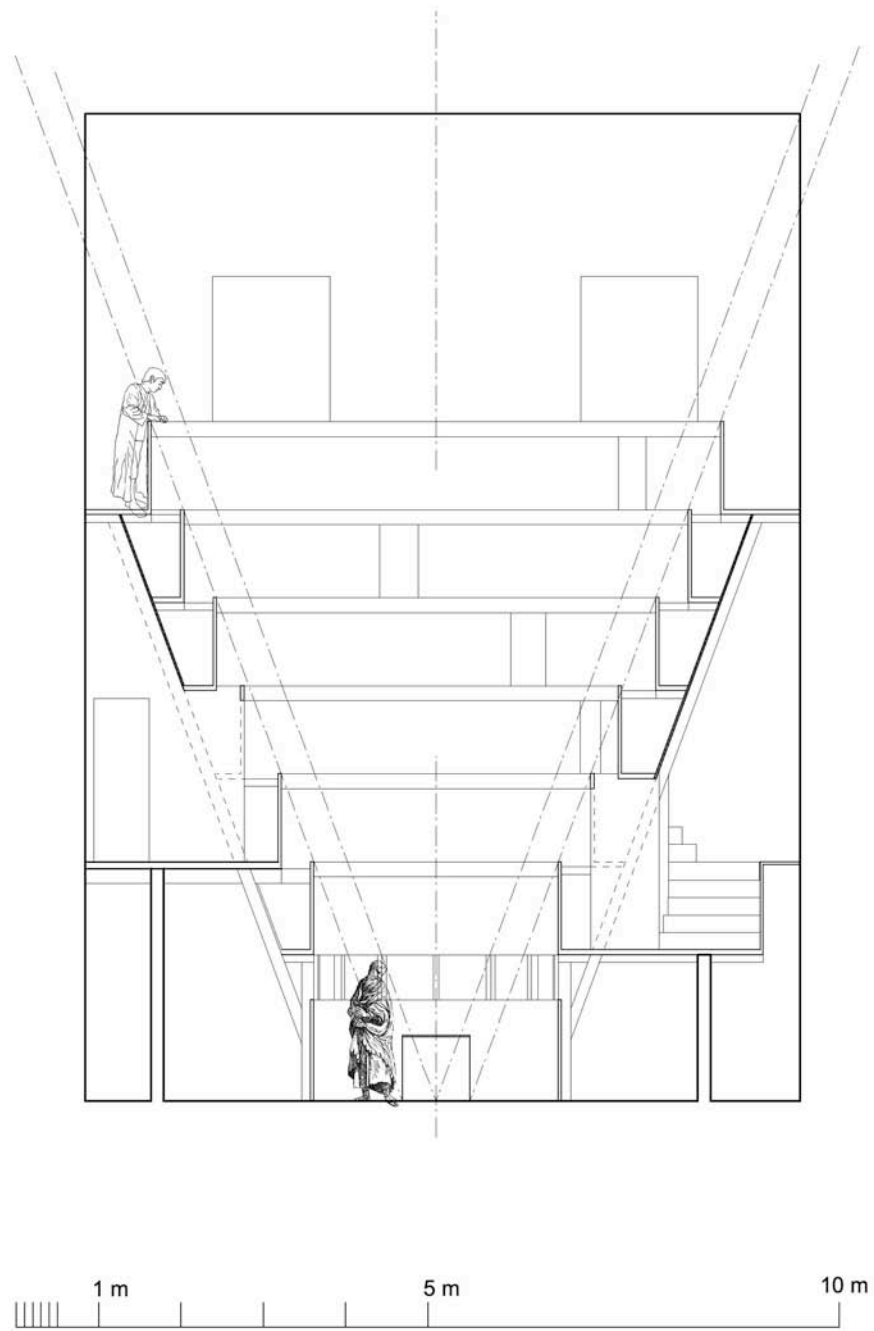


Fig. 47. Sección transversal del anfiteatro anatómico de Padua. Dibujado por Claudio Galeno.

Las medidas del cuerpo en el anfiteatro anatómico

El recinto de doble altura donde está construido el anfiteatro ocupa la esquina noroeste del segundo y tercer nivel del Palacio del Bo, sobre la galería situada en la planta baja orientada hacia la calle, la que define el zócalo de la fachada de tres plantas del edificio.

La resolución espacial y estructural es muy dinámica, los accesos van rotando constantemente para lograr la "funcionalidad" del acceso, como una especie de máquina, o de espacio celeste que gira entorno al cuerpo humano.

La estancia de planta prácticamente cuadrada posee las siguientes dimensiones interiores: pared norte (fachada lateral con cuatro ventanas), largo 10.00 m; pared oeste (hacia fachada frontal), largo 8.80 m; pared este (hacia interior), largo 8.60 m; pared sur (hacia interior), largo 10.00 m. La altura total del recinto es de 12 m aproximadamente.³⁶⁰ Posee ocho ventanas, cuatro en la cara norte y las demás en la cara oeste, originalmente estaban todas clausuradas, hasta 1844, cuando se realizó una remodelación del teatro, donde se abrieron los vanos, se retiró el mosaico del cielo para colocar un lucernario y se trasladó el nivel de disección hacia el primer anillo, desapareciendo el "espacio de abajo" para la observación privada, que se convirtió en área de servicio desde donde emergían los cadáveres en la tabla de disección.³⁶¹

Posee tres accesos situados en la misma planta del edificio, dos de carácter público, en la pared sur, y otro privado, de servicio, al este. Los dos primeros, utilizados por los espectadores de la disección, no poseen la envergadura y ornamentación de los accesos a los otros importantes salones del Palacio, su tamaño es más bien doméstico, y están situados próximos a las esquinas del gran salón de la Facultad de Medicina, siendo necesario ingresar a ese espacio para acceder al teatro. Por uno de estos accesos públicos, hacia el este, inmediatamente al lado de la entrada hacia el salón, desde el *cortile* (patio interior del Palacio), se llega a un pequeño hall de distribución, conectado también a la entrada de servicio, y por el cual se puede ingresar a la escena de la disección o ascender por las dos escaleras que contornean el espacio del anfiteatro. El segundo acceso permite ingresar el "espacio de abajo", desde donde también se podía

³⁶⁰ Estas medidas están referidas a la tesis de título de Giovanni Cagnoni, pero revisadas, ya que en la descripción del autor la orientación cardinal está invertida. Han sido corregidas gracias a la visita al edificio, más las fotografías del modelo y del espacio, junto a la planimetría de la ciudad de Padua y del Palacio del Bo.

³⁶¹ "En 1872, la Escuela de Medicina fue transferida, y el teatro quedó en estado de abandono hasta el 1943, cuando una intervención del arquitecto Gio Ponti, que no modificó la estructura, lo dejó en un estado aceptable para el uso turístico al que hasta hoy está destinado." Cagnoni, op. cit., p.6.

observar directamente, en el mismo nivel, la disección a través de unas pequeñas ventanas a la altura de la cabeza. El acceso de servicio, al este, también de tamaño reducido, está vinculado a la cocina anatómica con el gabinete anatómico, un salón de gran altura con buena iluminación donde se preparaban los cadáveres para la disección, hirviéndolos para limpiar los huesos. Desde la cocina se accede directamente al nivel inferior del teatro, originalmente escenario del anatomista. El espacio de la escena fue transformado en 1845, pasando a ser el lugar desde donde, incrementando el drama de la acción mediante un sistema mecánico, emergían los cuerpos en la mesa de disección trasladada al segundo nivel, correspondiente al primer anillo.

El teatro, una resolución de planta centralizada elíptica, fue resuelto con una estructura en forma de un cono truncado invertido, sobre el cual se apoyan los seis anillos elípticos concéntricos superpuestos, cada uno con una balaustrada de nogal de 1,07 m de altura, sobre el espacio de la disección.³⁶² La dimensión del anillo más elevado es de 7,56 m en su largo y de 6,92 m en su ancho, mientras que el diámetro del último óvalo inferior es de 3,49 m de largo y 2,97 m de ancho.³⁶³

La planta baja, donde se realiza la disección, situada 1,84 m bajo el primer anillo, es igualmente un espacio central elíptico con un sólo acceso, en el lado oeste, vinculado a la sala contigua de preparación de los cadáveres. Posee una mesa de disección en el centro con un gran sillón desde donde el anatomista comandaba el espectáculo. Sobre ese espacio rodean en forma ascendente los seis niveles de espectadores, de tal forma que todos tenían una óptima visibilidad del espectáculo.

Los balcones elípticos tienen únicamente el espesor de un cuerpo, eso significa que el espacio disponible de cada anillo mide, según Semenzato, aproximadamente entre 35 y 40 cm entre la balaustrada y la base del anillo siguiente,³⁶⁴ una medida relativa muy próxima al tamaño del pie vicentino de 34,78 cm utilizada por Palladio, y equivalente al pie paduano, la medida exacta donde se pueden acomodar los espectadores ajustadamente en pie, o sea una medida desde un fragmento del cuerpo, aunque también se le ha vinculado a ciertos módulos constructivos. Todo el funcionamiento también está íntimamente vinculado al cuerpo, el teatro es como una instrumento, una compleja máquina renacentista que se activa por los cuerpos.

³⁶² Según Giovanni Cagnoni, el total de balaustres es 528, distribuidos de la siguiente forma: primer nivel, 54; segundo nivel, 68; tercer nivel, 80; cuarto nivel, 95; quinto nivel, 108; y sexto nivel, 123.

³⁶³ Semenzato, op. cit., pp.91-92.

³⁶⁴ Ibid.

“Zupko establece al pie vicentino como 35,7 cm (equivalente al usado en Padua) y al pie veneciano de 34,8 cm. Al revés, Favero determina al pie vicentino de 34,75 cm. Adicionalmente, complicando el asunto, *Burns et al* observaron que en 1583 la medición estándar, bajo la logia de San Vincenzo en Vicenza, tiene un medida de *pie* igual a 35,5 cm y el dibujo de la escena del Teatro Olímpico, Vicenza (RIBA XIII/4) de Giovanni Albanesi (1576-1630), tiene un pie vicentino de 35,4 cm dibujado abajo. Por otro lado, en *Il quattro libri*, Libro II, p. 4, Palladio entrega la medida de medio pie abajo de la página, el cual es 17,5 cm de largo, dando la medida de 35 cm para el pie vicentino. (...)”³⁶⁵

La secuencia de alturas también coincide con la altura de un cuerpo, de modo que cada observador erguido estaba elevado o bajo el otro cerca de medio cuerpo, logrando así que esos balcones estuviesen íntegramente diseñados desde las dimensiones del cuerpo humano en pie, permitiendo que todos vieran libremente la escena de la disección, además de lograr una alta densidad de público en una muy vertiginosa verticalidad. De ese modo, incluso, los espectadores del último anillo observaban sin dificultad sobre el cuerpo. Su elevada capacidad dentro del concentrado y pequeño espacio era cercano a las doscientas personas.

Se podía ascender simultáneamente por dos sistemas de escaleras que contornean en paralelo el cono invertido sin cruzarse. Los descansos de las escaleras permitían acceder a los anillos. Los balcones están divididos en dos áreas, debido a que el ingreso al nivel inferior interrumpe la continuidad del balcón superior, para suplir la altura necesaria para ingresar. Cada una de las dos áreas tiene su acceso vinculado a una de las escaleras, eso quiere decir que cada anillo tiene dos accesos, la excepción sería el primero, directamente sobre la escena de la disección, que posee un sólo acceso y cuyo balcón es continuo. La otra diferencia sería con el acceso del quinto nivel, cuyos dos acceso son unas pequeñas escaleras que bajan desde el sexto y último piso. Como dice Cagnoni:

“Los dos brazos del primer tramo de escaleras, desde la puerta de entrada al teatro, parecieran entregarle monumentalidad al ingreso de los docentes y de las autoridades en en la planta del nivel del suelo, mientras el desarrollo que sigue funciona de acuerdo a la geometría del teatro.”³⁶⁶

³⁶⁵ Robinson, Edwin C., “Structural implications in Palladio’s use of harmonic proportions”, *Annali di Architettura*, revista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza, 10-11, 1998-99, p. 178 [Citado 2010-06-14]. Disponible en: <http://www.cisapalladio.org/annali/pdf/a10_11_saggio_Robison.pdf>.

³⁶⁶ Cagnoni, op.cit., p.183-185.

Además, bajo el primer anillo, desde el “espacio de abajo”,³⁶⁷ otras personas situadas en unas celdas podían observar secretamente los acontecimientos a través de unas pequeñas aberturas. Esta singularidad, se retomó en el anfiteatro anatómico de Bologna, así como en el anfiteatro de la Barcelona ilustrada. Giovanna Ferrari, en su exhaustiva investigación sobre las relaciones entre el teatro de Bologna y el carnaval,³⁶⁸ describió cómo su organización funcional se desarrollaba entorno al cadáver, incluso, el “compartimiento secreto 'para las autoridades, señoritas y otras personas', desde donde cada uno podría observar hacia el teatro sin ser visto”.³⁶⁹

La actividad funcional del anfiteatro

Según el historiador Maurizio Ripa Bonatti, el teatro instalado al interior del Palacio Bo, siempre fue causa de curiosidad para la población de Padua. De acuerdo a las crónicas de la *Nazio Germanica*, una de las agrupaciones de estudiantes extranjeros que acudieron a Padua, pocos paduanos tuvieron la oportunidad de ingresar al consagrado y exclusivo espacio.

“(…) pocas personas, fuera del mundo académico, estaban realmente preparadas para comprender el sentido y el significado de las varias etapas de esta inquietante, tal vez amenazadora, 'operación'.”³⁷⁰

El investigador Camillo Semenzato destaca la función del “massari”, quienes se elegían entre los estudiantes del tercer año, siendo los responsables de administrar el anfiteatro anatómico, los instrumentos y todo lo que se requería para cada sesión, inclusive establecían y cobraban el monto a pagar por cada disección dependiendo del costo total del acontecimiento. Ese importe fue suprimido en 1596. Con esto los massari se dedicaron más bien a buscar cadáveres, ordenar el teatro, supervisar la distribución de asientos y acompañar las figuras prominentes a sus lugares.

Semenzato también relata cómo los estatutos de la Universidad de Artistas indicaba, tanto la disposición de las personas que participaban como la presentación del espectáculo. El cadáver debía estar con una mortaja sobre la mesa de disección y con la cabeza envuelta con un velo negro. A un costado se sentaba el anatomista en un sillón

³⁶⁷ Semenzato, op. cit., pp.91-92.

³⁶⁸ Carnaval. (Del it. *carnevale*, haplogía del ant. *carnelevare*, de *carne*, carne, y *levare*, quitar, y este calco del gr. *apokreos*); 1. m. Los tres días que preceden al comienzo de la Cuaresma.; 2. m. Fiesta popular que se celebra en tales días, y consiste en mascaradas, comparsas, bailes y otros regocijos bulliciosos.

³⁶⁹ Ferrari, Giovanna, “Public anatomy lessons and the carnival: The anatomy theatre of Bologna”, *Past and Present*, n° 117, November 1987, Oxford University Press, p. 80 [Citado 2010-02-17]. Disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/650788>>.

³⁷⁰ Ripa Bonatti, op. cit.

de nogal tallado, tras él, en taburetes, se situaban los massari. Al otro lado de la mesa, alineados, se sentaban nobles y personas significativas, como el rector de la Universidad o el alcalde, sobre un suelo alfombrado. En el primer balcón se posicionaban apretados los académicos de la Universidad y los miembros del Colegio Médico; en el anillo siguiente, los concejales de las *naciones*; y en el resto de los balcones, los demás estudiantes, excluyendo los del primer año. Como dijo Rippa Bonatti:

“(...) La disección fue mantenida en secreto, ya que transgredía tanto la leyes civiles como religiosas del periodo.”³⁷¹

El anfiteatro siempre estuvo rodeado de una esencia secreta y supersticiosa, debido tanto a las acciones de disección sobre los cuerpos humanos, en las autopsias, como a su espacialidad oculta, secreta, de selectivo acceso. El espacio oculto se convirtió en una leyenda metropolitana de Padua. Debido a las ventanas tapiadas había una permanente oscuridad en el espacio que se iluminaba artificialmente a través de luz de velas, creando una atmósfera dramática.

La atmósfera de la puesta en escena puede ser observada, en otro contexto, en la idealizada representación pictórica, aunque carente de rigor científico,³⁷² de una disección llevada a cabo en Holanda, en el cuadro *La lección de anatomía del Dr. Tulp*, realizado por Rembrandt van Rijn (1606-1669). La pintura fue encargada al artista en 1632 por el gremio de cirujanos para conmemorar la lección pública que realizó sobre el cuerpo de un ajusticiado el Dr. Nicolaes Pieterzoon Tulp, formado en Padua. El espacio donde Rembrandt tomó los apuntes para la pintura fue el *Theatrum anatomicum* de Ámsterdam, inaugurado en 1619. En el evento representado, de un “mortecino claro oscuro”,³⁷³ se observa un grupo de hombres iluminados desde un espacio central, algunos en actitud de atenta aproximación hacia el espacio donde yace un cadáver que está siendo disecado por el impávido anatomista; otros de ellos, más bien distraídos, dirigen sus miradas hacia el exterior de la escena. Al fondo, uno de los personajes sostiene un texto en la mano y mira fijamente hacia el observador, en una actitud como si hubiera sido sorprendido inmerso en la privacidad que entrega la densa penumbra que envuelve los cuerpos. Los brillos se concentran en las pieles, principalmente, en la del cuerpo desnudo del cadáver; pero también, de forma mas cálida, en las cabezas destacadas por los blancos y espesos cuellos de sus trajes renacentistas holandeses. La negrura de sus vestimentas pareciera contaminar el ambiente con tinieblas.

³⁷¹ Ibid.

³⁷² Según el orden de disección, siempre se iniciaba el proceso por retirar las vísceras, debido a su rápida descomposición, mientras que en la imagen la disección se ha iniciado sobre un brazo, manteniéndose intacto el tronco del cadáver.

³⁷³ Morales y Marín, José Luis, *La pintura en el Barroco*, Barcelona: Espasa Calpe, 1998, p. 81.



Fig. 48. La lección de anatomía del Dr. Tulp, por Rembradt van Rijn, 1632.

La actividad espectacular de los anfiteatros de Padua y Bologna

En Padua, el drama de la representación se acentuaba cuando el anatomista aparecía en escena, “en ese momento un asistente descubría el cadáver y colocaba dos candelabros, cada uno con tres velas, en los extremos de la mesa, mientras el resto del espacio se mantenía en tinieblas”.³⁷⁴ Un mosaico dispuesto en el techo sobre el último anillo, ayudaba a reflejar la luz proveniente de los candelabros.³⁷⁵ Como menciona el arquitecto Giovanni Cagnoni: “conviene aquí recordar que la disección anatómica, más allá del contenido didáctico, representaba un verdadero espectáculo teatral”.³⁷⁶ La atmósfera teatral se completaba en los intermedios de las disecciones, cuando se ejecutaban presentaciones de música con el fin de atenuar la tensión de los apretados espectadores. El carácter de espectáculo con la incorporación de música fue común en Italia y en el extranjero, según Giovanna Ferrari de esta forma, las lecciones públicas de anatomía se convirtieron en ceremonias rituales que se fueron desarrollando en lugares especialmente destinados para este fin. El carácter teatral se debía fundamentalmente a ciertos hechos como: “la división de las lecciones en diferentes fases”, “la introducción de

³⁷⁴ Semenzato, op. cit., pp.91-92.

³⁷⁵ Cagnoni, op. cit., p.5.

³⁷⁶ Ibid., p.2.

un boleto pagado de entrada y la presentación de música para entretener a la audiencia, las reglas introducidas para regular el comportamiento de aquellos que atienden y el cuidado tomado sobre la 'producción'".³⁷⁷

“Aunque tétrico, el efecto global era conscientemente teatral, en virtud de una doble naturaleza, espectacular y didáctica, atribuida al teatro anatómico casi un siglo antes por Alessandro Benedetti.”³⁷⁸

Así, en el anfiteatro de disección, el anatomista arribaba al espacio como un artista, un *performer*, bajo un público espectador de la costosa representación por la que habían pagado. Asimismo, el espacio del público también era anatómico, sus cuerpos erguidos calzaban perfectamente acoplados en las barandas. El ambiente se inundaba del sonido de los músicos que alternaban la velada y amenizaban con sus composiciones renacentistas. Sin embargo, el oscurecido ambiente estaba dominado por el olor a carne en decomposición, pues, a pesar de ser invierno y que el frío permitía realizar el magnánimo evento, los cadáveres iniciaban su proceso de putrefacción, y sus gases se filtraban entre las maderas del entablado de la estructura del anfiteatro cónico. En algún momento, el anatomista y sus ayudantes iniciaban la *performance*, y la audiencia se volcaba sobre el cadáver que, en el caso de Padua, emergía desde el suelo, acentuando el dramatismo y el carácter mágico de la atmósfera.

Sobre los hábitos propios de los períodos de disección, podríamos agregar algunos detalles singulares referentes al anfiteatro anatómico de Bologna. Si bien la Universidad de Bologna fue una de las primeras en sistematizar las lecciones de anatomía, inauguró su teatro permanente recién en 1649, a pesar de que las gestiones databan de 1595. Las disecciones públicas, realizadas durante el carnaval, tardaban entre diez a quince días para que el cuerpo completo fuese examinado. Durante esos días, a expensas del anatomista, las masas acudían a pedir por las almas de los disecados a una capilla cercana. La presentación se realizaba generalmente en tiempos de carnaval, un evento alegórico del *carnelevare*, “quitar la carne”, significado del término. Ese período era también el apropiado, porque el clima permitía la conservación del cadáver, pero también orientado a permitir la participación de personas con máscaras, que jugaban en el *carnelevare*.³⁷⁹

³⁷⁷ Ferrari, op. cit., pp. 82-84.

³⁷⁸ Cagnoni, op. cit., p.5.

³⁷⁹ Ferrari, op. cit., pp. 51-52.

“Esta declaración fue confirmada por un erudito del siglo dieciocho quien, en una carta dirigida a un correspondiente holandés, lleno de alabanza para el Estudio boloñés, explicaba que la anatomía pública existe 'de modo que Bolonia no carezca de sus demostraciones útiles (*utilia spectacula*), las cuales son atendidas por muchas personas (*frequens populus*) y por la curiosa licencia de las personas enmascaradas (*curiosa personatorum licentia*).”³⁸⁰

En la acuciosa investigación sobre el teatro de Bologna de Giovanna Ferrari, denominada *Public anatomy lessons and the carnival: The anatomy theatre of Bologna*, se realiza una comparación, argumentando una primacía en el diseño del teatro de Bologna sobre el de Padua. Los dos teatros servirían para dos propósitos distintos, el primero (Padua) sería una respuesta, sobre todo, a demandas funcionales; el segundo (Bologna) estaría eminentemente abocado para fines espectaculares. A pesar de la eterna disputa entre Bologna y Padua, manifiesta por Ferrari, el modelo adoptado por toda Europa fue el de Padua, mientras que el de Bologna no tuvo seguidores.³⁸¹

Lo que recalca Ferrari, ella misma lo coloca en discusión. El teatro de Padua no sólo es el resultado de una necesidad funcional de realizar mejor el espectáculo, sino que, además, tiene un carácter simbólico único en la historia de la arquitectura. El drama de la función no podría tener mayor impacto que en la resolución de Padua, que a cambio de no permitir que el público esté sentado, logra conquistar la verticalidad por medio de un espacio reducido, mimesis del cono focal del ojo, concentrando un gran número de espectadores para estos eventos anuales, carnavalescos, y espectaculares.

La polémica de los cadáveres, ¿el mito del ocultamiento?

La presencia del teatro anatómico oculto al interior del Palacio del Bo, con sus actividades de disección y autopsias de cuerpos humanos, rodeado por un aire de comprensible misterio y superstición, hizo surgir una serie de mitos oscuros y controversiales sobre el espacio y su funcionamiento, debido a la dramática atmósfera del espectáculo y su enclaustrado emplazamiento, así como por las exageraciones del público, que consideraba una maravilla todo lo que no se entendía. El historiador Ripa Bonatti se ha dedicado a comprobar la veracidad de estas tradiciones, antiguos cuentos,

³⁸⁰ Gaspare Mariano de Varrano Lenzi, *Responsum viro Batavo circa ea quae Bononiae de studiis notabilia sunt* (Bologna, 1719), p.5. Citado en Ferrari, op.cit., p.52.

³⁸¹ Ferrari, op. cit., pp. 76-78.

rumores convertidos en leyendas metropolitanas, que combinan equilibradamente realidad e imaginación.³⁸²

“(…) Parece muy extraño que en la ciudad, la cual fue seguramente más silenciosa de lo que es hoy, esta música no atrajera la atención de todos. Parece igualmente extraño que la especulación sobre la música no produjera aun alguna intrigante leyenda metropolitana sobre el teatro anatómico de Padua.”³⁸³

La idea central que ha provocado todos estos rumores es la persecución religiosa de la Contrarreforma contra las actividades desarrolladas en la Universidad, y consecuentemente en el Anfiteatro. Se dice que los vanos fueron cegados para evitar miradas intrusas, que existe un canal bajo este teatro por donde se ingresaban y retiraban secretamente los cadáveres utilizados en las disecciones, y que la mesa de disección rotaba sobre su eje de modo que se pudiera ocultar rápidamente un cadáver humano para hacer aparecer un animal en su lugar; incluso, algunos autores se han tomado en serio estos mitos y han difundido una mezcla de estas ideas, por ejemplo la mesa giratoria empleada para deshacerse del cadáver, el cual caería en el canal que supuestamente corre justamente bajo el teatro.

La práctica de disección de animales era bastante común, heredadas de la tradición de Galeno; asimismo, dentro de esta ejercitación, las realizadas con monos fueron utilizadas por Vesalio para rebatir los textos del médico griego. Eran, incluso, realizadas, a diferencia de las humanas, no sólo en los días mas fríos de invierno.

“(…) Después de la disección, la mesa podía ser abierta de forma que el cadáver cayera en el río que corre debajo del teatro.”³⁸⁴

El mítico canal bajo el teatro no existe, ni podría existir de la forma en que ha sido descrito; de hecho, el suelo del recinto del teatro corresponde al cielo de la planta baja que en esa ubicación posee la galería pública exterior del Palacio. El mito del canal posiblemente se debe, según Rippa Bonatti, a que antiguamente los cadáveres eran trasladados por uno, el *Naviglio Interno* (Canal Interior), que corría a través de la ciudad, muy próximo al Bo, antes de convertirse en subterráneo.

³⁸² Rippa Bonatti, op. cit.

³⁸³ Ibid.

³⁸⁴ Smith, op. cit., p.540.

Además, según Rippa Bonatti, tal persecución religiosa no existió, ya que se ha mal comprendido la bula *De Sepulturis* dictada por el papa Bonifacio VIII en 1299, como una restricción dirigida a las actividades de disección de los anatomistas. Ese es un tema que tiene muchas facetas, pero se debe ser imparcial para comprender legítimamente los hechos. Lo cierto es que la bula papal estaba dirigida a evitar algunas conductas habituales llevadas a cabo con los cadáveres de personajes de importancia, caballeros y nobles, que morían lejos de su tierra natal. Para trasladarlos fácilmente a su lugar de entierro, desmembraban el cuerpo.³⁸⁵ Algunos cadáveres eran hervidos para separar la carne de los huesos, de modo de trasladar o portar sólo las osamentas, un procedimiento utilizado frecuentemente por lo anatomistas para estudiar la osteología.

Asimismo, Laín Entralgo y López Piñero, describieron como una fábula que la ausencia de la práctica disectiva en la Edad Media se hubiese debido a una actitud cerrada de la Iglesia. "La bula de Bonifacio VIII a la que suele aludirse, prohíbe la sepultura "more teutonico", que implica el descuartizamiento y la cocción de las partes del cadáver, pero no la disección científica. Por el contrario, por orden de las autoridades pontificias, se llevaron a cabo las primeras autopsias con propósito médico legal."³⁸⁶

Nogales Espert ha indicado que algunos autores han afirmado erróneamente que la bula se debió a las profanaciones de tumbas realizadas en lugares como Padua para conseguir cadáveres para las disecciones anatómicas.³⁸⁷ Sobre este mito, que con certeza, en algunos lugares como París, debe haber sido cierto, podemos referirnos a Vesalio que, mientras estudiaba en París, manifestó la escasez de cadáveres y la necesidad de buscarlos en ciertos lugares donde estos se encontraban. Pero sobre Padua se sabe que el mismo Vesalio se trasladó para ese lugar por la tolerancia y por la disponibilidad de cadáveres de delincuentes ejecutados, sumado al hábito de realizar autopsias. En determinados lugares próximos a Padua, como Bologna, habían ciertas ordenaciones sobre el uso de los cadáveres, las que variaban según la distancia del origen del fallecido, su nivel social o su deuda social. Pero lo más importante fue que en pocos sitios no hubieron rebeliones acerca de los cuerpos utilizados, y uno de esos fue Padua. Además, las disecciones se hacían en un período muy breve del año, eran muy costosos, y estaban contenidos dentro de un rito propio del gélido, pero festivo carnaval.

³⁸⁵ Perdiguero, Enrique, "Historia de la anatomía", *Suplemento 2, Conecta*, boletín electrónico de noticias sobre historia de la ciencia, de la medicina y de la tecnología. Disponible en: <<http://www.dsp.umh.es/conecta/ha/index.htm>>.

³⁸⁶ Laín Entralgo; López Piñero, op. cit., p.79.

³⁸⁷ Nogales Espert, Amparo, "Aproximación a la historia de las autopsias. II.- Edad Media", *Revista Electrónica de Autopsia: The Electronic Journal of Autopsy*, 2004, p.12 [Citado 2009-04-03]. Disponible en: <<http://rea.uninet.edu/index.php/ejautopsy/article/view/7>>.

"(...) Más tarde, en 1299, Bonifacio VIII escribió en la bula *De Sepulturis*: "Las personas que corten los cuerpos de los muertos y bárbaramente los cuezan, para separar los huesos de la carne y transportarlos y enterrarlos en su propio país, están por ese acto excomulgados". Esto se hacía para llevar a casa los huesos de quienes morían en las Cruzadas. La prohibición se refería a cocer los cuerpos, pero se entendió como prohibición de cualquier disección."³⁸⁸

Sobre la legalidad de las disecciones, Rippa Bonatti agrega que el dinero reunido en éstas, era usado para celebrar funerales, principalmente, en la desaparecida Iglesia de San Martino, que estaba próxima al Palacio del Bo, y posiblemente en otros templos. Según el autor, la naturaleza pública de estas ceremonias religiosas servían para menoscabar la idea de clandestinidad de un canal subterráneo. Si embargo, esa situación no obligatoriamente inhibe la presión religiosa, aun cuando colaborasen con algunas iglesias, ya que, por ejemplo, el fraile Paolo Sarpi, quien demostró constantemente su interés científico alentado por el espíritu liberal de la Universidad de Padua, donde se formó, se mostró contrario a la autoridad eclesiástica contrarreformista, resultando finalmente excomulgado en 1607, en la gran intervención papal sobre la Serenísima, incluso, sufriendo un grave intento de asesinato ese mismo año.

A pesar de esta deformación del contenido de la bula papal, sabemos que a partir de la Guerra de Cambray, y de los procesos de la Reforma y Contrarreforma, el espacio de investigación en Padua fue constantemente asediado por la Iglesia, tratando por distintos medios establecer una censura a las actividades de la Universidad, e imputar acusaciones de herejía a los investigadores. Habría que recordar que en 1542 el papa Pablo III estableció en Roma la Congregación de la Inquisición,³⁸⁹ lo que posteriormente se acentuó cuando el cardenal Carafa asumió como el papa Pablo IV, en 1555. Aunque la República de Venecia fue un filtro que resguardó la tradicional tolerancia de Padua y contuvo insistentemente el acoso frente al cosmopolita y erudito centro del saber, no deja de ser cierto que ante situaciones como la constitución del colegio de la Compañía de Jesús en la ciudad, en 1542, y la posterior consolidación hacia una institución de carácter universitario, en 1590, la restricción de funcionamiento dictada contra esa institución por Venecia, debe haber creado un ambiente suficientemente tenso como para que las actividades consideradas de herejía fueran realizadas con precauciones. Por ejemplo, Galileo Galilei, que disfrutaba de la seguridad de Padua, decidió equivocadamente abandonar ese espacio en 1610 por cierta inseguridad, debido en gran medida, a la

³⁸⁸ Medina-Escobedo, Gilberto; Rodríguez-Moguel, Leticia, "Antecedentes históricos", en: VV.AA., "La autopsia: la consulta final", revista *Biomed*, vol. 8, n° 3, julio-septiembre 1997, p.176 [Citado 2009-04-05]. Disponible en: <http://www.imbiomed.com.mx/1/1/articulos.php?id_revista=22&id_ejemplar=2267>.

³⁸⁹ Moreno Martínez, Doris, *La invención de la Inquisición*, Madrid: Marcial Pons, 2004, p.54.

intervención papal realizada ese mismo año. A pesar de esto, finalmente fue retenido y juzgado por la Inquisición. Se suma el Entredicho papal de 1606-1607, por medio del cual trata de intervenir sobre la República, dando por resultado la consecuente y definitiva expulsión de los Jesuitas de Padua. Como indica Tafuri:

“Así, la autonomía sostenida por Galileo –quien fue un amigo de Pietro Duomo, así como de Paolo Sarpi, y listo para preferir el Gran Duque de Toscana y la tranquilidad florentina al tumultuoso clima veneciano de los años siguientes al Entredicho- resultaría en un arma de doble filo. Galileo seguramente creyó, especialmente en 1609-10, que su ingreso en una decisiva alianza con el grupo Sarpiano no ayudaría a difundir su ciencia: tal alianza lo habría confinado a un ghetto “faccional”. Pero los Sarpianos probaron que ellos no eran provincianos por su tentativa de vincular a Galileo y la “revolución científica” con ideas que ellos habían propuesto para la República y su destino europeo; la decisión de Galileo de dejar el Estudio de Padua en 1610 –que causó un debilitamiento temporal de sus relaciones con Sagredo y Sarpi- puede, por lo tanto, ser leída a la luz de la crisis que el grupo Sarpiano experimentó inmediatamente después del Entredicho.”³⁹⁰

Esa situación de inseguridad puede haber llevado a actuar con prudencia, lo que podría haber dado origen al emplazamiento reservado del teatro, oculto en los niveles superiores del Bo; así como a su enclaustramiento con ventanas tapiadas y discretos accesos; que además coincide con la evidente necesidad de una oscuridad para configurar una iluminación dramática centrada en la actuación del anatomista y en el cadáver.

³⁹⁰ Tafuri, op. cit., pp.194-195.

CONCIENCIA RENACENTISTA

La arquitectura como *imago corporis*

Manfredo Tafuri, en *Venice and the Renaissance*, analiza las ideas del erudito Daniele Barbaro sobre sabiduría y arquitectura, contenida en los comentarios de su traducción del libro de Vitruvio *I dieci libri dell'architettura tradutti et commentati* publicado en 1556:

“(…) En una mano, la arquitectura está claramente invitada para revelar lo concerniente a la creación divina, para hacer evidente, útil, y legible la armonía racional impresa sobre el cosmos. En la otra mano, es invocada como una estructura que encierra la unidad del conocimiento, que se opone a la fragmentación del lenguaje y de la técnica.(…)”³⁹¹

En ese sentido, la reconocida intensidad y convergencia de Padua definió un momento embriagador del conocimiento, debido a una fértil indefinición de límites del entorno científico.³⁹² Para la conciencia renacentista del cuerpo fue fundamental la investigación anatómica consolidada arquitectónicamente en sus teatros anatómicos. Sin embargo, a pesar del impacto científico de la revelación disectiva en las artes, el momento de articulación que conduce a un nuevo estado de conciencia no está regido sólo por la racionalidad, sino que incluye las relaciones mágicas ancestrales, generando una fecunda contaminación, que influye en la adopción de nuevos códigos en arte y arquitectura. Esa tensionante transición e indefinición del siglo XV al XVI, reunió ciencia y magia. Tanto sabios como artistas, o el personaje que integra ambos, articularon la equiparación del mundo, y el anfiteatro anatómico fue una obra clave al constituirse en un *imago corporis*, un espejo del ser humano.

Se conoce la idea de *imago mundi* en el sentido de representación del mundo, pero en el caso del teatro anatómico y su explícita actividad volcada sobre el cuerpo, y su espacio configurado geométricamente en la visualización de nuestra propia anatomía, la equiparación conduce a una arquitectura que es imagen del cuerpo, o *imago corporis*.

Sobre el saber del cuerpo, Foucault expresó:

“(…) por último, y sobre todo, mostrará que el espacio general del saber no es ya el de las identidades y las diferencias, el de los órdenes no cuantitativos, el de una

³⁹¹ Ibid., p.125.

³⁹² Conjunción de ciencia y magia, con sensibilidad en todos los sentidos y conocimientos, conduciendo al descubrimiento de la conciencia como fruto de una multiplicidad integradora, una indefinición de límites propia del hombre integral renacentista.

caracterización universal, una *taxinomia* [taxonomía] general, una *mathesis* de lo inconmensurable, sino un espacio hecho de organizaciones, es decir, de relaciones internas entre los elementos cuyo conjunto asegura una función; mostrará que estas organizaciones son discontinuas, que no forman, pues, un cuadro de simultaneidades sin rupturas, sino que algunas son del mismo nivel en tanto que otras trazan series o sucesiones lineales. De suerte que se ve surgir, como principios organizadores de este espacio de empiricidades, la *Analogía* y la *Sucesión*: de una organización a otra, en efecto, el lazo no puede ser ya la identidad de uno o varios elementos, sino la identidad de la relación entre los elementos (donde la visibilidad no tiene ya papel alguno) y de la función que aseguran; (...)³⁹³

En el ámbito del psicoanálisis,³⁹⁴ la idea de *imago corporis* fue estudiada y definida por el médico psiquiatra francés Jacques Lacan (1901-1981), siendo expuesta por primera vez en 1936, y ampliada posteriormente en su conferencia "*Le stade du miroir*", en 1949.³⁹⁵ Con "el estadio del espejo", Lacan se refiere al inicio del proceso de reconocimiento que posee el ser humano de sí mismo, cuando se enfrenta a un espejo y se reconoce. Esta situación "especular" se desarrollaría en la primera infancia, pero impacta toda la vida, en lo que el psicoanalista denomina "la función del yo". Explica Lacan:

"Tenemos sólo que comprender el estadio del espejo como una *identificación* en el sentido pleno que el análisis dá a ese término: a saber, la transformación que tiene lugar en el sujeto cuando él asume una imagen -cuya predestinación para esta fase-efecto está suficientemente indicada por el uso, en la teoría analítica, del término antiguo *imago*."³⁹⁶

La reflexión lacaniana posee tres elementos: el cuerpo del observador, el espejo que refleja el cuerpo, y la imagen especular del cuerpo. Esta tríada tiene sentido en la necesidad de auto reconocimiento del cuerpo que observa su *imago corporis*. En el saber anatómico, el artificio que produce el necesario proceso de observación de nuestro propio cuerpo es el teatro anatómico, pero a diferencia del "estadio del espejo" de Lacan, la *performance* de la disección no es representación inconsciente, sino, por el contrario, tiene una denotada voluntad de observación anatómica. Aun así, si equiparamos el proceso de la tríada de Lacan a la actividad del teatro anatómico, apreciamos lo siguiente: el espectador se dispone con la voluntad de reconocerse; el espejo lo constituye la organización focal del anfiteatro que permite dirigir la observación en la

³⁹³ Foucault, "Los límites de la representación. La edad de la historia", op. cit., p. 214.

³⁹⁴ Para Sigmund Freud el psicoanálisis es la ciencia del alma.

³⁹⁵ Lacan, Jacques, "The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience", *Écrits*, primera edición en francés: 1966, London: Taylor & Francis, 2005, pp.1-6 [Citado en 2009-10-14]. Disponible en: <<http://www.taylorandfrancis.com/books/details/9780415255462/>>.

³⁹⁶ Lacan, op. cit., pp.1-2.

dirección del anatomista; y, por último, el cuerpo especular, en este caso, es protagonizado por el cadáver en cuya disección el espectador encontrará su verdad. El espectáculo en su totalidad está formando la *imago corporis*, un proceso de reconocimiento en el que conjugan teatro, observador, anatomista y cadáver.

“De hecho, para los *imagos*, cuyos rostros velados tenemos el privilegio de ver esbozados en nuestra experiencia cotidiana y en la penumbra de la eficacia simbólica³⁹⁷ –el espejo-imagen parecería ser el umbral del mundo visible, si seguimos por la disposición en espejo que el *imago de nuestro propio cuerpo* presenta en alucinaciones o sueños, sea referido a sus rasgos individuales, o incluso a sus dolencias, o sus objetos-proyecciones; o, si observamos en el papel del aparato espejo en la aparición del *doble*, en el cual realidades psíquicas, aunque heterogéneas, se manifiestan.”³⁹⁸

La idea de *imago corporis* se puede asociar a lo que se ha denominado como “*köperschema*”, que traducido podría entenderse como *esquema del cuerpo*, *representación mental del cuerpo* o mejor *diagrama del cuerpo*. El concepto *schema* o esquema, en su sentido cognitivo, se entiende como una representación mental interna respecto del mundo, una organización de conceptos y acciones que pueden ser revisados por la nueva información sobre el mundo. El arquitecto y teórico alemán Wolfgang Meisenheimer se ha referido a ese proceso de reconocimiento del cuerpo:

“Cuando una persona ve su cuerpo, la imagina un mundo físico, conceptualmente esto significa que él mismo se extrae de su percepción inmediata, a partir de su experiencia directa, y “se hace a sí mismo una imagen de ella”. Él establece distancia e intenta superar la dependencia inmediata entre su cuerpo y el mundo. Entendido de esta manera, sus “declaraciones” sobre sí mismo y el mundo son procesos de alienación.”³⁹⁹

De otra forma, el teatro anatómico puede ser comprendido como una organización, o sea, como una estructura de órganos, así el *imago corporis* organiza una conciencia del cuerpo, equivalente a a la equiparación entre signos y sintaxis en el arte de la memoria. El espacio de la disección está compuesto de tres formas: una para el cuerpo observador, de carácter funcional, con gradas, altos y anchos, donde los cuerpos miran cruelmente a través del espacio vertiginoso sobre el cuerpo; la segunda, para el cuerpo del cadáver y el espectáculo en el centro de la arquitectura, el modelo vitruviano derivado en el espíritu antropocentrista, o sea, el cuerpo extendido por la arquitectura expansiva o

³⁹⁷ “Eficacia simbólica”, que podría también entenderse como la efectividad del símbolo, fue un concepto acuñado por Levi Strauss en un artículo de 1949, después incluido en su libro *Antropología estructural*.

³⁹⁸ Lacan, op. cit., p.2.

³⁹⁹ Meisenheimer, op. cit., p.49.

el modelo centralizado. En Padua, la elipse reunió el espacio centralizado con la forma alargada del coliseo, y la acción se presentó como espectáculo, con una manifiesta orientación hacia el cuerpo; además está la metáfora del cuerpo entra organización arquitectónica y fisiología del ojo, desde el evidente espacio focal de la observación; así la equiparación de la arquitectura con el cuerpo se convierte en *imago corporis*, una síntesis de la analogía entre cuerpo y el significado interior del espacio del anfiteatro, una semejanza necesaria en el contexto de la equivalencia científico-mágica con la investigación disectiva sobre la vida desde la muerte, dando por resultado un espacio oculto donde se desarrolló la acción profana pero indispensable para la conciencia del cuerpo.

El teatro anatómico de Padua fue la convergencia de una serie de disciplinas, la geometría renacentista y la anatomía. Es un manifiesto del espacio del cuerpo extendido en arquitectura, reuniendo ciencia y arte, en el ambiente del difundido arte de la memoria, antecedentes para la edificación de esta conjunción platónico-aristotélica de magia y racionalidad, entre Acquapendente, Sarpi y Varotari, definiendo la primera constitución arquitectónica del espacio del cuerpo.

CONTEXTO ESPAÑOL

Conceptos y estilo anatómico

José María López Piñero reveló que fue su maestro, el historiador de la medicina Pedro Laín Entralgo, quien aplicó inauguralmente el concepto de “estilo anatómico” en 1949,⁴⁰⁰ en su escrito “Conceptos fundamentales para una historia de la anatomía”.⁴⁰¹

Además, indicó que estilo anatómico se refería “a la delimitación entre los 'modos de saber morfológico' propios del galenismo y del movimiento vesaliano, poniendo de relieve, por ejemplo, que en la *Fabrica* de Vesalio aparece una 'idea descriptiva' estática o arquitectural, condicionada por la visión renacentista del mundo y del ser humano, cualitativamente distinta a la del galenismo bajomedieval y la del propio Galeno. Posteriormente, le sirvió para caracterizar otros 'modos' de visión del cuerpo humano: el correspondiente a la morfología evolucionista y a la “anatomía funcional” del siglo XX.(...)”⁴⁰²

Debemos recordar que la organización de la historia del arte mediante conceptos claves, tiene antecedentes importantes desde el punto de vista historiográfico, por ejemplo, en 1905, el historiador de arte alemán August Schmarsow (1853-1936) publicó *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang vom Altertum zum Mittelalter*, cuya traducción sería *Principios fundamentales de la ciencia del arte en la transición de la Antigüedad hasta la Edad Media*, mientras que el influyente crítico de arte suizo Heinrich Wölfflin (1864-1945) publicó en 1915 en Munich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst*, traducido al español como *Conceptos fundamentales de la historia del arte*,⁴⁰³ un escrito que, en síntesis, planteaba un orden de la historia basado en conceptos polares: forma cerrada y forma abierta, superficie y profundidad, pluralidad y unidad, lineal y pictórico, lo claro y lo indistintivo. Habría que recordar la importante influencia de la obra de Wölfflin en la psicología, principalmente, entorno a la idea de *empatía*, con textos paradigmáticos como su tesis doctoral:

⁴⁰⁰ López Piñero, "Los saberes morfológicos y la ilustración anatómica desde el Renacimiento al siglo XX", op.cit, p.3.

⁴⁰¹ López Piñero indicó que el artículo fue publicado en: Laín Entralgo, Pedro, “Conceptos fundamentales para una historia de la anatomía”, *Archivos Iberoamericanos de Historia de la Medicina*, I (1949), pp.419-423; y en: Laín Entralgo, Pedro, “Conceptos fundamentales de la ciencia anatómica”, *El cuerpo humano. Oriente y Grecia antigua*, Madrid: Espasa-Calpe, 1987, pp.17-29.

⁴⁰² López Piñero, José María, *Pedro Laín Entralgo y la historiografía médica*, discurso leído el día 27 de noviembre de 2005 en la recepción pública del Excmo. Sr. Don José María López Piñero y contestación por el Excmo. Sr. Don Quintín Aldea Vaquero, Madrid: Real Academia de Historia, 2005, p.76.

⁴⁰³ Wölfflin, Heinrich, *Concepto fundamentales de la historia del arte*, título original: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst*, primera edición en alemán: 1915, prólogo de Enrique Lafuente Ferrari, Madrid: Espasa Calpe, 2ª edición, 1999.

Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur, de 1886.⁴⁰⁴ Como dijo al historiador de arte Enrique Lafuente Ferrari (1898-1985):

“(…) Y antes, en 1907, Schmarsow también había publicado unos *Conceptos fundamentales de la historia del arte*.⁴⁰⁵ Indicaba esto que los historiadores habían sentido la necesidad de ponerse a pensar para tratar de ordenar la enorme masa de hechos y datos sobre el arte del pasado acumulados durante el siglo XIX.(…)”⁴⁰⁶

De otra forma, respecto de la anatomía, Laín la situó como una disciplina científica que podría ser comprendida como un “conjunto de características que la individualizan”,⁴⁰⁷ algo también propio de las artes, incorporando el estilo como categoría historiográfica al análisis de la anatomía, gracias al progresivo incremento y desarrollo de la representación anatómica y, por consiguiente, de la conciencia del saber del cuerpo, su espacio y relaciones con el mundo. Para Laín, el estilo indicaría el modo de plantear y exponer la anatomía.

Entonces, para el análisis del estilo, el historiador propone tres conceptos fundamentales: la “idea descriptiva”, el “método de descripción particular” y la “conceptuación de la parte”.

La “idea descriptiva” anatómica correspondería a “la figura ideal según cobra unidad y significación la representación del conjunto de la descripción”. Por ejemplo, la concepción estática y arquitectural del siglo XVI, cimentada por Vesalio en la *Fabrica*, se puede observar en la determinación de una postura y situación del cuerpo humano para el anatomista. Además, la disposición utilizada comunica una actitud del cuerpo frente al mundo, estructurado por la visión anatómica, reflejado tanto en la ilustración de tratados como en la forma de disponer el cadáver en la disección. Para López Piñero eso “significó abstraer las funciones orgánicas, que pasarían después a ser el tema de las disciplinas fisiológicas, y fijar el cuerpo humano en una determinada ‘posición anatómica’”.⁴⁰⁸

⁴⁰⁴ La edición en alemán, corresponde a: Wölfflin, Heinrich, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, Munich: Dr. C. Wolf & Son, 1886. Para la versión en inglés, ver: *Prolegomena to a psychology of architecture*, en: VV.AA., *Empathy, form, and space: problems in german aesthetics, 1873-1893*, Introduction and translation by Harry Francis Mallgrave and Eleftherios Ikonomou, Santa Monica: Getty Center for the History of Art and Humanities, 1994, pp.149-190.

⁴⁰⁵ Lafuente Ferrari se refiere a *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang vom Altertum zum Mittelalter*.

⁴⁰⁶ Lafuente Ferrari, Enrique, “Palabras preliminares”, en: Wölfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid: Espasa-Calpe, 1999.

⁴⁰⁷ Real Academia Española, Estilo [artículo enmendado], en: *Diccionario de la lengua española* (avance de la 23ª edición), sin fecha [Citado 2009-05-02]. Disponible en: <http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=estilo>.

⁴⁰⁸ López Piñero, “Los saberes morfológicos y la ilustración anatómica desde el Renacimiento al siglo XX”, op. cit., p.4.

Asimismo, donde se podría comprender con exactitud este orden del cuerpo, es en la descripción que hace el anatomista valenciano Lorenzo Boscasa (1786-1857) en 1844, en la didáctica introducción de su ampliado *Tratado de anatomía general, descriptiva y topográfica*. Esa obra surgió cuando traducía, por encargo, la segunda edición del libro *Nouveau manuel d'anatomie descriptive d'après les cours de Mm. Béclard, Bérard, Blandin, Breschet, Chassaignac, Hipp, et J. Cloquet, Cruveilhier, Gerdy, Lisfranc, Marjolin, Velpeau, etc.*, de 1837, que, con amplias mejoras, fue publicada en dos tomos, en 1837 y 1838.

La obra de Boscasa es muy clarificadora en su descripción de los órdenes del proceso de disección, por ejemplo, sobre la *actuación* del anatomista sobre el cadáver, dice:

“Por una consecuencia forzosa, el anatómico se imagina en el cadáver un hombre vivo, sano y quieto.”⁴⁰⁹

Mientras que acerca de la “posición del cadáver”, indica:

“Los cadáveres en las mesas o pilas de disecar están tendidos horizontalmente y un poco inclinados hacia el lado derecho. En esta posición hace el estudio; pero como la dirección natural del hombre vivo es la vertical, el *situs erectus* del célebre Lineo, también el anatómico se figura que el cadáver, sea cual fuere su situación, está siempre *en pie, erguido el cuerpo y el cuello, con la vista dirigida horizontalmente, con los brazos extendidos de manera que las palmas de las manos miren al frente y, por lo mismo, cada dedo meñique corresponda a la parte exterior del muslo respectivo. (...)*”⁴¹⁰

El “método de descripción particular” correspondería a un orden de lectura determinado por una “figura paradigmática” o de referencia empleada por el anatomista, que organizaría el cuerpo en planos de representación tridimensionales, ciertamente arquitectónicos. El cubo sería esa figura geométrica paradigmática en la anatomía moderna, mediante el cual se ordenan seis planos geométricos donde se ajusta el cuerpo, lo que permite entender el cuerpo en seis ángulos. También agrega Boscasa:

“Todavía resta suponer que el cadáver en la disposición que acabo de decir, está rodeado de otros seis planos, como si fuesen los seis cristales de una urna en que cupiera ajustado, de modo que el plano medio caiga perpendicular al cristal que está

⁴⁰⁹ Boscasa, Lorenzo, *Tratado de anatomía general, descriptiva y topográfica, primera parte del tomo I*, Madrid: Librería de los señores Viuda e hijos de D. Antonio Calleja, segunda edición refundida y considerablemente aumentada, 1844, p.49 [Citado 2009-04-30].

Disponible en: <http://books.google.com/books?id=nPFoUo9au0MC&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p.51.

debajo de los pies y al de enfrente de la cara del cadáver. Siendo regular la figura de la mencionada urna, es claro que los lados o planos opuestos de ella serán paralelos, y por consiguiente los dos que están a los lados quedarán también paralelos al plano medio o interno.”

Sobre el orden de los planos disectivos, hay una comprensión tridimensional que sitúa al anatomista en un lenguaje matemático de la geometría analítica:

“Ahora bien, dando el nombre de *plano superior* al que está por encima de la cabeza, *inferior* al opuesto en que se apoyan los pies, *anterior* al que baja por delante de la cara, *posterior* al opuesto que desciende por la espalda, *esterno* o *lateral izquierdo* al situado en el lado opuesto, ya que el cadáver está, como dejo dicho en una posición vertical, resulta que los planos superior e inferior son horizontales, y los otros cinco, a saber, anterior, posterior, interno y los dos esternos son verticales.”⁴¹¹

La “conceptuación de partes” sería la formación de conceptos sobre las unidades parciales que componen el total del cuerpo u organismo, diferenciados en las unidades que realizan funciones determinadas, los “órganos”; y el conjunto de órganos que realizan procesos funcionales complejos.

“(…) Con un criterio estructural se delimitan “sistemas”, partes “cuyos tejidos son idénticos o análogos”, y con un criterio topográfico, “regiones anatómicas”, constituidas por las formaciones de diversa función y estructura, reunidas en una misma zona. La exposición morfológica depende de las partes anatómicas usadas como fundamento ordenador. Por ejemplo, en la anatomía descriptiva son los órganos y aparatos, mientras que en la anatomía topográfica, fundamento de la técnica quirúrgica, el mismo contenido se articula en torno a las regiones.”⁴¹²

En ese sentido, el conocimiento de las formas del cuerpo humano se organizan en conceptos bajo una comprensión tridimensional específica donde comparece en un determinado período el saber anatómico, su concepción, con sus formas de representación y exposición.

Por ejemplo, cuando Laín Entralgo y López Piñero se refieren al umbral entre el galenismo medieval –con su anatomía descriptiva que concluye una organización y

⁴¹¹ Ibid., p.52

⁴¹² López Piñero, op. cit., p.4.

sistematización de los humores, elementos, cualidades y partes anatómicas⁴¹³– y su evolución hacia el saber en el Renacimiento, lo plantean en términos de estilos anatómicos:

“(…) Pero no es ésta la única diferencia que le separa del saber morfológico que iniciará el Renacimiento. También es distinto su *estilo anatómico*, es decir, su modo de concebirlo y de exponerlo. Anotando únicamente lo más significativo, diremos, en primer término, que se encuentra sin diferenciar el saber anatómico del fisiológico, situación coherente con los supuestos intelectuales de la ciencia griega y la consecuente pretensión del propio Galeno, que no es otra que describir al hombre en pleno movimiento vital. La pauta descriptiva también es muy diferente de la moderna: comienza con la mano (órgano que se considera expresivo de la condición racional del hombre) y el miembro superior, sigue con el inferior (aquello por lo que la figura del hombre tiene carácter erecto), y continúa con las tres cavidades principales (abdominal, torácica y craneal), acabando con los sistemas unitivos de todo el organismo (vasos y nervios). Sin entrar en más detalles, diremos, por último, que las formas descritas son interpretadas dentro del mayor optimismo teleológico.”⁴¹⁴

Técnicas gráficas de representación, la entalladura

Contribuyeron a la concepción de nuevos estilos anatómicos, las nuevas técnicas gráficas. Sobre el desarrollo de esas técnicas, las primeras ilustraciones anatómicas, realizadas durante el siglo XV y XVI, fueron impresas mediante "entalladuras", lo que corresponde a un grabado en relieve sobre madera, que seguía el patrón tecnológico y morfológico de las ilustraciones de los manuscritos medievales.

Sobre su nomenclatura, el investigador Felipe Jerez Moliner aclara que, a pesar que actualmente se aplica de forma generalizada para esa técnica el término *xilografía*,⁴¹⁵ esa denominación se habría incorporado recién en el siglo XIX, recomendando utilizar *entalladura*⁴¹⁶ para las obras realizadas previamente, por ser la empleada en la época.⁴¹⁷

⁴¹³ Laín Entralgo; López Piñero, op. cit., p.60.

⁴¹⁴ Ibid., p.62

⁴¹⁵ La diferencia, en realidad, radicaría en el orden de las fibras de la pieza de madera a ser utilizada, mientras la entalladura realiza el proceso a la fibra, o sea, sobre una superficie paralela a la fibra de la madera, la xilografía realizaría lo mismo, pero a contrafibra, es decir, sobre una pieza de madera cortada transversalmente al tronco, lo que reduciría el tamaño de las piezas a ser utilizadas. La diferencia se debe a que los grabados a la fibra se gastan rápidamente, perdiendo su resolución, mientras que los realizados a contrafibra se mantienen por mayor tiempo.

⁴¹⁶ En inglés se utiliza el término *wood cut* para entalladura, mientras que para la xilografía sería *wood engraving*. En francés sería *taille d'épargne* o *gravure sur bois de fils* y *gravure sur bois de bout*. En alemán se diferencia *holzschnitt* y *holzstich*. En italiano sería *intaglio*. Ver: *Diccionario del dibujo y la estampa: vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía* / Javier Blas Benito (coordinador), Ascensión Ciruelos Gonzalo, Clemente Barrera Fernández, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1996.

⁴¹⁷ Jerez Moliner, op. cit., p.4.

Fueron realizadas mediante entalladuras las primeras ediciones de diversas obras, como por ejemplo, las publicaciones de 1491 y 1493 del *Fasciculus medicinae* de Johannes de Ketham, y en el *Liber conciliator* de Pietro d'Abano de 1496, ambos impresos en Venecia. Así como obras del siglo XVI, con los primeros grabados anatómicos naturalistas, obtenidos de apuntes realizados en las disecciones anatómicas de Berengario de Carpi, en *Commentaria cum amplissimis additionibus super Anatomía Mundini*, impreso en 1521, e *Isagogae breves in anatomiam humani corporis*, de 1522; ambos publicados en Bologna. También contaron con entalladuras las publicaciones de Johannes Eichmann o Dryander, de Charles Estienne, con su *De dissectione partium corpori humani libri tres*, de 1545, publicado en París; y obras de Galeno, traducidas del latín por Johan Günther von Andernach, como *Sobre los procedimientos anatómicos*, de 1531.⁴¹⁸

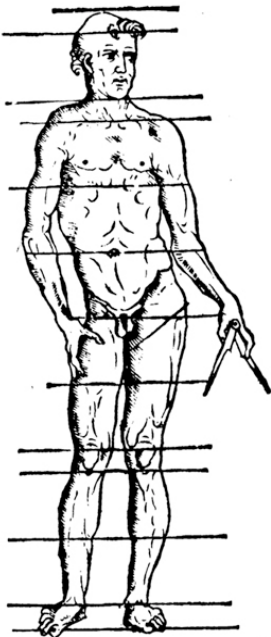
Si bien, en el siglo XVI, en lugares como Venecia, Bologna y París el desarrollo de la entalladura avanzó hacia una forma de representación apuntada desde la observación del cuerpo humano, en la Península Ibérica, obras renovadas científicamente mantuvieron ilustraciones esquemáticas y toscas del siglo XV. Pero, sin duda, la obra que dejó una impronta no superada fue *De humani corporis fabrica* de Vesalio, donde se ha destacado la labor del discípulo de Tiziano, Jan Stefan van Calcar, quien debe haber involucrado a expertos artesanos venecianos en la entalladura a partir de sus dibujos hechos del natural, resultando en “descripciones científicas puras”. Para Jerez Moliner, mediante la realización de esta obra “la historia de la anatomía y de la iconografía anatómica entraron en una nueva época (...)”.⁴¹⁹

Esas ilustraciones revolucionarias que se sostenían en la experiencia de la disección anatómica, provocaron una gran repercusión en el arte, ya que pintores y escultores las utilizaron para mejorar su formación sobre el cuerpo humano. De esa forma, el conocimiento científico de la figura humana, se convirtió en un requisito fundamental para los artistas, algunos mediante la observación de la disección, como en los casos de Donatello (1386-1466), Paolo Ucello (1397-1475) y Piero della Francesca; y otros de forma más activa, realizando disección, como Antonio Pollaiolo (c.1432-33-1498), Andrea Mantegna (c.1431-1506), Andrea del Verrochio (c.1435-1488) y Leonardo da Vinci.

⁴¹⁸ Ibid., p.9.

⁴¹⁹ Ibid., p.10.

vn tercio / este tercio es lo que sube mas la cabeza q la frēte: el pecho cō tiene otro rostro: el estomago basta el ombligo otro: el ombligo basta el miēbro genital a y otro: en cada vno de los muslos se midē dos / y en cada vna de las espaldas otros dos. De los brouillos alas plātas vn tercio: en las caderas o las rodillas otro: en el pie cūgo otro tercio: de manera q se monta por todo los vncos nueu rostros y vn tercio segū q por la presente figura se muestra. ¶ De muchas maneras se pueden medir los miēbros y estatura del hōbre allēde o la q auemos dicho. A y en el alto del hōbre se y pies de los suyos. A y q tro codos. A y del puño de la coronilla de la cabeza basta lo mas baxo de la barua la octaua parte o su estatura: de esta coronilla basta el nacimiento de la garganta vna q̄ta parte: este mesmo lugar basta lo mas alto de la frēte vna sexta parte. ¶ Cōtiene otros el ancho del hōbre: de costado a costado: la sexta parte del alto: y del ombligo a los riñones la nouena parte / y nota q estas medidas no tienen verdad



pōga defecto en el anēto elatal pieça y le parezca q este brrocado baxa tras: por rāto se y de la frente de q̄dera de las dichas pieças inclinada y salida de la re: recibe las dichas líneas visuales no cōtāta desigualdad como si estuuieste asēta da derecha. Y el dōplo mo q los antiguos mādaron dar a qualq̄ra de las dichas pieças vn dosaua pte del alto que tiene. Como el alto d. a. b. (Pd.) verdaderamēte yo estoy muy alegre ditas medidas q tu me has aq̄ delāte declarado: y no te podría buena mēte recōpētar: ca tu me has guardado de baxer vn grā camino q̄yo auia tomado a fazer por causa de la yo lū ad q̄tenia de saber de estas medidas y tal cas: las quales no sō conocidas en estas tierras de España y d Frācia. Tābien auia eñretomado de baxer vn viaje basta Italia pues q̄ sō los primeros inuentores de las dichas medidas antiguas ca como tu sabes ellas nos baxen mucho mēester: ca en ningūa manera no pōde

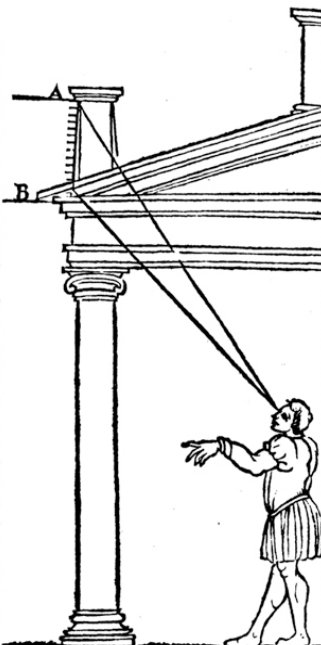


Fig. 49. Medidas del romano, de Diego de Sagredo, 1526. Izquierda: Lámina dedicada a las proporciones del cuerpo humano. Derecha: Lámina dedicada a ilustrar la deformación visual percibida en los elementos arquitectónico superiores de un edificio.

Un primer tratado de arquitectura, Diego de Sagredo y *Medidas del romano*, 1526

El contexto de los tratados de arquitectura del Renacimiento evidentemente también incluye el contexto español, donde una de las publicaciones más influyentes fue *Medidas del romano*,⁴²⁰ del arquitecto y tratadista castellano Diego de Sagredo (c.1490-c.1528), cuya primera impresión fue en Toledo en 1526. Sagredo era arquitecto y capellán de Juana la Loca, y su producción arquitectónica estuvo centrada en obras de arquitectura y monumentos efímeros para festividades. En ese sentido, algunas de las construcciones representadas en los grabados expuestos en su obra, representan ese tipo de arquitectura escenográfica.

“El ideal renacentista propugnaba una ciudad ordenada, con edificios homogéneos y abiertos al exterior mediante la sistematización de las fachadas, con amplias vías y plazas regulares, destinadas a magnificar las principales construcciones. En la mayoría de las ciudades españolas, por su reciente pasado musulmán, el arquetipo clásico sólo

⁴²⁰ Sagredo, Diego de, *Medidas del romano o Uitruuio: nueuame[n]te impressas y añadidas muchas pieças & figuras muy necessarias a los officiales q[ue] quieren seguir las formaciones de las basas, colu[m]nas, capiteles y otras pieças de los edificios antiguos*, Toledo: en casa de Jua[n] de Ayala, 1564 [Citado 2009-06-06]. Disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/00365179755792117532268>>.

pudo materializarse de manera temporal, mediante el enmascaramiento del mundo urbano real, es decir, gracias a las escenográficas tramoyas de las arquitecturas efímeras. Éstas se erigieron con motivo de algunas fiestas religiosas, pero sobre todo para celebrar el ingreso en la ciudad de alguna personalidad o para conmemorar efemérides de carácter político.(...)"⁴²¹

Medidas del romano junto a *De varia commensuracion* publicada por Juan de Arfe de Villafañe (c.1535-1603) en 1585,⁴²² fueron obras destacadas por el énfasis que pusieron en las proporciones del cuerpo humano.⁴²³

También se ha indicado que la obra de Sagredo, respecto de la de Arfe, fue "pre-arquitectónica".⁴²⁴ Asimismo, a pesar de su importancia, las apreciaciones sobre la obra se han centrado en que trató más bien de lo ornamental que de lo estructural,⁴²⁵ como un manual de morfología arquitectónica.⁴²⁶

El tratado de Sagredo fue el primero en ser escrito en lengua romance, vernácula, o en un idioma vulgar, bajo la forma de diálogo. Jaqueline Ferreras ha estudiado que las obras de dialoguistas, no importando el tema que tratarasen, reflejaban "la aprehensión del mundo por medio de la medida", dándole "una gran importancia a la medida, y se esfuerzan por aprehender el hombre y el mundo de una manera racional, objetiva y cuantitativa, si bien superponen, a veces, según veremos, una explicación cualitativa y mágica y una explicación racional cuantitativa.(...)"⁴²⁷ Además, Ferreras indica que, mediante el diálogo, Sagredo explica las proporciones del cuerpo humano y describe principios de geometría.

La publicación tuvo muchas ediciones en español repartidas entre Toledo y Lisboa, y varias ediciones traducidas al francés. Reunía, a través de las palabras de Sagredo, la enseñanza vitruviana y la de otros tratados, en un esfuerzo por difundir el pensamiento

⁴²¹ Nieto, Víctor; Morales, Alfredo; Checa, Fernando, *Arquitectura del renacimiento en España, 1488-1599*, Madrid: Cátedra, 1989, p.216.

⁴²² Arphe y Villafañe, Ioan, *De varia commensuracion para la escultura, y architectura*, Sevilla: Imprenta de Andrea Pescioni y Juan de León, 1585 [1587], s/n [Citado 2009-06-08]. Disponible en: <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/R/L8SM3A6FUI11BCRDBQ6CP2E9323SU6I998LJ9IVLTP7IX713PE-01917?func=results-jump-full&set_entry=000001&set_number=000115&base=GEN01>.

⁴²³ Estabridis Cárdenas, Ricardo, "Antecedentes italianos y españoles en los inicios del grabado en el Perú", *El grabado en Lima Virreinal: Documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*, Lima: UNMSM, Fondo Editorial, 2002, p.33 [Citado 2009-06-20]. Disponible en: <http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/historia/grabado_lima/indice.htm>.

⁴²⁴ Heredia Moreno, María del Carmen, "La fortuna crítica de Juan de Arfe y Villafañe", *Archivo Español de Arte*, tomo 79, n° 315, julio-septiembre 2006, pp.316-317 [Citado 2009-06-12]. Disponible en: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2116527>>.

⁴²⁵ Nieto, op. cit., pp.217-218.

⁴²⁶ *Ibid.*, p.92.

⁴²⁷ Ferreras, Jacqueline, *Los diálogos humanísticos del siglo XVI en lengua castellana*, Murcia: Universidad de Murcia, 2ª ed., 2008, p.103 [Citado 2009-06-14]. Disponible en: <http://books.google.cl/books?id=Vh_YPL0tn1AC&hl=es&source=gb_s_navlinks_s>.

clásico, recuperado en el siglo XV, específicamente, mediante la recuperación del mencionado Vitruvio, en una época en que lo moderno era lo gótico.⁴²⁸

La historiografía de la arquitectura española renacentista y las colonias americanas no se pueden distanciar de la incidencia de los tratados en la formación de un criterio constructivo, que puede ser comprendido desde dos ángulos: el de la asimilación de las concepciones extranjeras imperantes, o el de la reflexión apropiada con referencias, como en el caso de Sagredo.

La referencia principal de *Medidas del romano* era Vitruvio, declarada en su dedicatoria al arzobispo de Toledo; además, describe las proporciones del cuerpo humano identificadas con el cuerpo vitruviano. A pesar de que la crítica con este tratado siempre ha sido dura, acusándolo de centrarse más en la edificación que en la arquitectura, tuvo muchas ediciones en castellano y en francés, hechas hasta 1608.⁴²⁹ A la crítica, el historiador José Luis Sierra les ha recordado que Sagredo nunca pretendió más de lo que hizo, y que el título completo del tratado es *Medidas del romano, necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las basas, capiteles y otras piezas de los edificios antiguos*.

“Sagredo sabía que era importante promover el nombre y la actividad liberal de arquitecto, contrapuesta a la manual del oficial “mecánico”, y recalcar la importancia de la geometría como fundamento científico de las artes libres. Y pone su empeño en ello. Pero sabía igualmente que la realidad distaba mucho de haber asimilado la doctrina antigua, y lo más urgente para la práctica era enseñar a diseñar con la corrección que requiere el romano sus elementos más definidores, como son columnas, basas, capiteles, etc. Y en ello centra el programa de *Medidas del romano*.”⁴³⁰

Arfe, Salamanca y un primer teatro anatómico permanente, 1552-1554

La Estudio General de Salamanca es la más antigua de las universidades de Castilla aún existentes y una de las cuatro más antiguas del mundo, habiendo sido fundada en 1218 por el rey Alfonso IX de León (1171-1230). Los historiadores Martínez-Vidal y Pardo-Tomás, en su extenso artículo “Anatomical theatres and the teaching of anatomy in Early Modern Spain”, exponen la presencia territorial y la adscripción española a la enseñanza

⁴²⁸ Sierra Cortés, op. cit., p.5.

⁴²⁹ Ibid.

⁴³⁰ Ibid., p.6.

de la anatomía, destacando, entre ellas, a Salamanca, donde se habría erigido el más antiguo teatro anatómico permanente “conocido en España y tal vez de Europa”.⁴³¹

Así, ese antecesor espacio del saber del cuerpo impactó el ámbito cultural español debido a la enseñanza mediante la disección siguiendo la pedagogía del movimiento vesaliano, formando a muchos precursores de la anatomía, entre los que estuvo el orfebre y tratadista español de origen alemán Juan de Arfe y Villafañe.

En septiembre de 1551 se inicia la enseñanza de la anatomía, con disecciones realizadas por el catedrático Cosme de Medina, quien fue un personaje fundamental en la conformación de un espacio para la disección. En los primeros meses, las disecciones fueron ejecutadas en un teatro anatómico provisorio situado en los corredores de las *Escuelas Mayores*.⁴³²

Al parecer, la experiencia fue exitosa y entusiasta, lo que impulsó a las autoridades académicas a construir un lugar específico y permanente para practicar disecciones anatómicas. El lugar elegido fue un sitio cercano a la iglesia de San Nicolás, separado de la ciudad por el río Tornos. Entre junio de 1552 y mayo de 1554, en esa universidad se realizó la construcción de un teatro anatómico permanente, el más antiguo conocido en España, a propósito de lo que se ha denominado como "reforma vesaliana", iniciada en el reinado de Carlos V y continuada por Felipe II, política cultural enfocada a la enseñanza y práctica de la medicina. En el invierno, entre 1554 y 1555, la Casa de Anatomías inició su funcionamiento.⁴³³

“Como consecuencia, el trabajo sobre el teatro fue terminado el 5 de mayo de 1554 y Alderete informó a la Universidad sobre el costo, un poco menos de 50.000 maravedíes, es decir, un poco más que el sueldo anual de un profesor universitario. Además, este documento contiene algunos detalles de las características del edificio, aunque ninguna sobre su tamaño ni su forma. El teatro fue situado, como se mencionó, cerca de la iglesia de San Nicolás y su cementerio. Debe haber tenido muros de piedra bruta ("veintiún carretadas de toba volcánica" estaban indicados) y un techo de pizarra, con sus seis correspondientes vigas. Casi la mitad del dinero se gastó en estos materiales. La otra mitad se utilizó para la madera para el suelo, bancos y probablemente revestimiento, desde las cinco carretadas de 69 docenas de tablas, así como tres carretadas de “*quartones*”, 12 pequeñas vigas (posiblemente para la construcción de algunas gradas) y

⁴³¹ Martínez-Vidal; Pardo-Tomás, op. cit., p.256.

⁴³² Ibid., pp.256-257.

⁴³³ Ibid., pp.257-258.

10 "quartones para marcos" (tal vez para las puertas y ventanas) se incluyeron en las cuentas. Nada se dice, sin embargo, sobre la mesa de disección."⁴³⁴

Las lecciones de Cosme de Medina despertaron la curiosidad de Arfe y Villafañe, quien completó sus conocimientos de anatomía asistiendo a las disecciones del anatomista, lo que ejerció una gran influencia en los tratados que publicó el artista.

Arfe y *De varia commensuracion para la esculptura y architectura*, 1585

Juan Arfe y Villafañe, o "loan de Arphe y Villafañe, natural de León, escultor de oro y plata" como indicó en la portada de *De varia commensuracion para la esculptura y architectura*,⁴³⁵ fue parte fundamental de una importante familia con "tres generaciones de artífices plateros", que dejaron su huella en algunas de las mejores custodias de asiento, destacadas por su carácter de micro-arquitecturas.⁴³⁶ Arfe también fue conocido como constructor de custodias procesionales de plata y de estatuas de metal dorado, siendo, además, experto en metales preciosos. Arfe se formó en la Universidad de Salamanca, estudiando latín, matemáticas y grafidia; pero además estudió anatomía con Cosme de Medina, disciplina por la que tuvo especial interés y que influyó fuertemente su obra.⁴³⁷

Arfe publicó varios tratados que lo han hecho más conocido que por sus trabajos de orfebrería. Entre esas publicaciones está *De varia commensuracion*, que en su primera impresión fue publicada incompleta y luego republicada con todos sus cuatro libros dos años después en 1587, pero manteniéndose la fecha inicial.⁴³⁸ En el tratado estudió con detención las medidas y proporciones del cuerpo humano y animal, incluyendo, por primera vez, los huesos y los músculos. La obra fue muy prestigiosa y difundida, imprimiéndose ocho veces entre 1585 y 1806.⁴³⁹

⁴³⁴ Ibid.

⁴³⁵ Arphe y Villafañe, op. cit.

⁴³⁶ Heredia Moreno, op. cit., p.313.

⁴³⁷ Biblioteca COAM, "2ª Muestra de Fondo Antiguo. Apuntes biográficos sobre la figura de Juan de Arfe y Villafañe (León, 1535 - Madrid, 1603)" [Citado 2009-03-31]. Disponible en:

<http://www.coam.org/pls/portal/docs/PAGE/COAM/COAM_PUBLICACIONES/HTML/bioarfe.html>.

⁴³⁸ Gallardo, Bartolomé José; Zarco del Valle, Manuel Ramón; Sancho Rayón, José León, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos, formado por los apuntamientos de don Bartolomé José Gallardo, volumen 1*, Madrid: Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, 1865, pp.279-280 Citado en 2011-01-30]. Disponible en:

<http://books.google.es/books?id=fOiaAQAAMAAJ&source=gbs_navlinks_s>.

⁴³⁹ Heredia Moreno, op. cit.

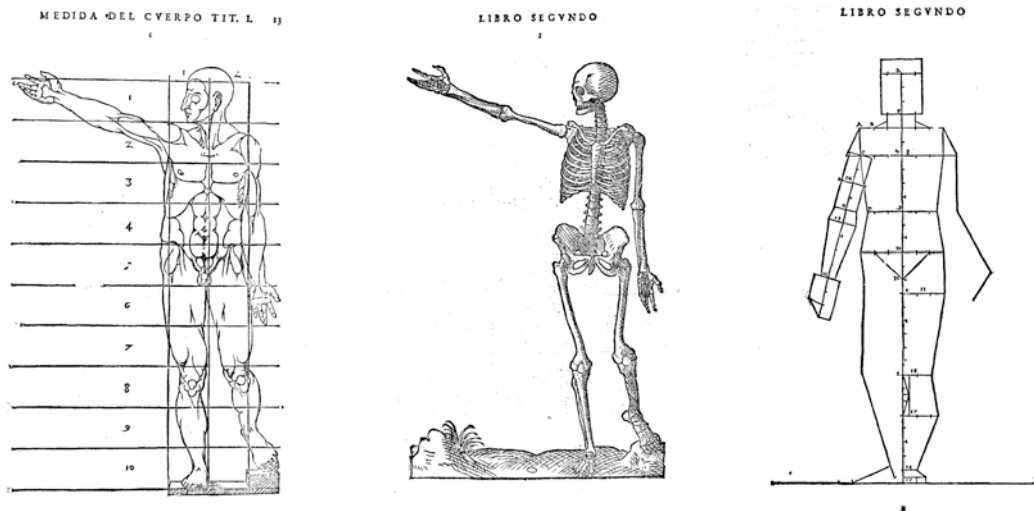


Fig. 50. Juan Arfe y Villafañe, "Libro segundo, tratado de la proporción y medida particular de los miembros del cuerpo humano, con sus huesos y morzillos, y los escorzos de sus partes", *De varia commensuracion para la esculptura y architectura*, 1585 [1587], páginas 13-2, 25-1, 43-1.

Jerez Moliner destacó el tratado de Arfe y Villafañe, cuyo valor radicó no sólo en su carácter inaugural en el contexto español, sino, además, por que dedicó una parte relevante al cuerpo humano:

"(...) El primer texto anatómico impreso destinado a los artistas fue el del español Juan de Arfe y Villafañe titulado *De varia commensuracion para la esculptura y architectura*, publicado en Sevilla en 1585. La obra, formada por varios libros, tiene más de trescientas entalladuras donde se representan, entre otras cosas, los huesos y músculos humanos de acuerdo con la imagen estática y arquitectural impuesta por el movimiento vesaliano.(...)"⁴⁴⁰

El mismo Arfe en *De varia commensuracion* explicitó su formación en Salamanca, como se puede comprobar en el libro segundo destinado al cuerpo humano y sus proporciones:

"Después que para la demostración de los huesos hubimos hecho toda la diligencia dicha, nos pareció era razonable cosa ver hacer anatomía en algunos cuerpos: y así nos fuimos a Salamanca, donde a la sazón se hacía por un catedrático de aquella universidad, que llamaban el doctor Cosme de Medina, y vimos desollar por las partes del cuerpo algunos hombres y mujeres justiciados y pobres, y demás de ser cosa horrenda y cruel, vimos no ser muy decente para el fin que pretendíamos, porque los músculos del rostro y barriga nunca se siguen en la escultura, sino por unos bultos redondos que diremos adelante, y los de los brazos y piernas en el natural se ven en los vivos casi

⁴⁴⁰ Jerez Moliner, op. cit., p.11.

determinada y distintamente, y así los mostraremos con los términos altos y bajos que el natural muestra sobre el pellejo (...).”⁴⁴¹

Ese tratado, como indicó Guillermo Herráez Cubino, estaba dirigido a "orfebres interesados en conocer la manera de labrar en plata figuras geométricas, cuerpos humanos, animales y elementos arquitectónicos",⁴⁴² y ha sido considerado, por la historiadora Carmen Heredia, como una obra de la "teoría del arte", aunque fue el mismo Arfe quien mejor explicó su espíritu:

"(...) Es pues necesario al perfecto sculptor y architecto, el conocimiento de aquellas artes que enseñan este verdadero camino, que son aritmética, geometría, astrología, graphidia, y anothomía, y otras artes inferiores a estas.(...)"⁴⁴³

La obra fue organizada en cuatro tomos, el primero dedicado a figuras geométricas y proporciones; el segundo, a la anatomía; el tercero, a los animales; y el cuarto, a la arquitectura.

En su libro primero trata exclusivamente de geometría, con un estilo didáctico y gráfico. En la primera parte, instruye acerca de líneas, figuras y proporciones, mientras que en la segunda aborda los cuerpos regulares e irregulares, donde se incluyen láminas de los cuerpos desplegados. El resultado es un libro que entra en consonancia con algunas publicaciones clásicas del Renacimiento, entre ellos, los libros de Pacioli.

El segundo libro trata, en su título primero, acerca de la medida y proporción del cuerpo humano, basado en un cuerpo de 10 cabezas; luego, en la segunda parte, aborda los huesos del cuerpo humano; en la tercera, los "morzillos", referido a los músculos; y en el cuarto título, de los escorzos; todo ilustrado por grabados magníficos. Al principio de ese libro, dice Arfe:

"Esta proporción, según dice Vitruvio y Plinio, fue primero considerada y medida por los griegos, como más curiosos en el formar de sus estatuas, entre los cuales fue Miró natural de Eleutere, el cual fue más famoso en la simetría y compartición de los miembros humanos, que curioso en el formarlos, como se vio en las estatuas que hizo, que fueron

⁴⁴¹ Arphe y Villafañe, "Libro segundo, título tercero, de los morzillos del cuerpo humano", op. cit., s/n.

⁴⁴² Herráez Cubino, Guillermo, "El diccionario de la técnica del Renacimiento: el léxico de los tratados de arquitectura y construcción", en: VV.AA., *Estudio del léxico y bases de datos*, editado por Gloria Clavería y María Jesús Mancho, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona / Centro de Investigaciones Lingüísticas-CILUS, 2006, p.108 [Citado 2009-11-12]. Disponible en: http://books.google.cl/books?id=nL0sfoBOB-4C&hl=es&source=gbs_navlinks_s.

⁴⁴³ Arphe y Villafañe, op. cit., s/n.

la de Apolo que estaba en Epheso, la de Minerva en Delphos, el Hércules, una vaca y un perro y otras cosas que estaban en el templo de Pompeyo, que fueron de los poetas de su tiempo celebradas con versos. A éste llegó Policleto en la proporción y medida, y le excedió en saber formar mejor las partes que se descubren en la superficie.”⁴⁴⁴

El libro tres, el único fechado en 1587, es acerca de las alturas y formas de los animales y aves. En su primera parte trata de los animales de cuatro pies; y en la segunda, de las aves. La representación zoológica de este libro muestra un resultado menos realista desde el punto de vista anatómico, con cierta fantasía que, más bien, transmite una imagen mitológica, y que, incluso, han sido señaladas como grotescas. Respecto de las contradicciones entre teoría y práctica de Arfe, referido a su defensa del clasicismo contrapuesto a su uso de balaustres y excesos ornamentales en plata en sus construcciones, se ha referido Carmen Heredia:

“(…) Parecidas contradicciones encontraron Bury y Hernmarck, llegando a afirmar, éste último, que Arfe, 'en teoría, es un seguidor de Vitrubio', pero, en la práctica, 'ataca al manierismo' y 'sigue modelos flamencos que, en teoría, no acepta'. Tampoco fue muy positivo el parecer de Menéndez Pelayo en 1947. Su juicio se concentró en la *Varia* que califica de 'especie' de manual enciclopédico con malos endecasílabos y 'groseros' dibujos de animales.”⁴⁴⁵

Por último, en el libro cuarto, está centrado en la arquitectura y piezas de iglesia, dividido en dos partes. En el título primero trata de las cinco órdenes de edificar de los antiguos; y en el segundo, se detiene sobre las piezas de iglesia y servicios del culto divino. Así como en los otros tres libro, éste está abundantemente ilustrado, pero es el más breve. Dice Arfe:

“(…) Porque como dicen Pythio y Vitruvio, no podría ser perfecto arquitecto en que no tuviese noticia de las matemáticas, del dibujo, y de la escultura, para elegir y medir los sitios de los edificios, y componerlos concertadamente con proporción y medida, imitando a los antiguos griegos y romanos, los cuales tomando por regla el cuerpo humano, como medida más perfecta de toda la naturaleza, consideraron en él las partes menores y comparándolas con el todo, como son columnas, pedestales, arquitrabes, frisos y cornisas, que juntos hacen un cuerpo medido.”⁴⁴⁶

⁴⁴⁴ Arphe y Villafañe, Ioan, “Libro segundo, título primero de la medida y proporción del cuerpo humano”, op.cit., s/n.

⁴⁴⁵ Heredia Moreno, op. cit., p.315.

⁴⁴⁶ Arphe y Villafañe, Ioan, “Libro cuarto, título primero de las cinco órdenes de edificar de los antiguos”, op. cit., s/n.

José María López Piñero ha destacado el trabajo de Arfe, por su contemporaneidad a otras obras realizadas en el mismo período, que enseñaban anatomía a los artistas, dice:

“La anatomía humana aplicada al arte es otro aspecto de gran importancia. El primer libro impreso sobre el tema fue *Von menschlichen proportion* (1527) de Alberto Durer, que se limita al estudio de las proporciones del cuerpo humano. El leonés Juan de Arfe y Villafañe, importante figura artística y también destacado estudioso de las técnicas de análisis químico para el ensayo de metales y minerales, incluyó un 'libro' anatómico en su tratado *De varia commensuración para la escultura y arquitectura* (1585). Aparte de reflejar la influencia de Durer, se ajusta a la imagen estática y arquitectural del cuerpo humano propia del movimiento vesaliano, que asimiló asistiendo a las disecciones de cadáveres humanos que en la Universidad de Salamanca practicaba Cosme de Medina, discípulo de Luis Collado, que ocupaba la cátedra de anatomía.”⁴⁴⁷

La calcografía o grabado en vacío sobre metal

La entalladura dio paso a la calcografía o grabado en vacío sobre metal, siendo la técnica que cobró mayor relevancia progresivamente desde el siglo XVI, aunque durante la segunda mitad del siglo XV ya había iniciado su desarrollo, principalmente en Italia y Alemania. Las estampas calcográficas eran obtenidas calcando el dibujo directamente sobre una placa de un metal blando, cobre o bronce, delineando la misma línea que sería impresa, por lo que esa técnica se conoce como grabado al vacío, siendo un sistema contrario a la entalladura, ya que en vez de dejar la imagen en relieve, la hunde.⁴⁴⁸

La definición de la imagen sobre la placa metálica se realizaba de diversas formas, algunas de las más comunes eran: la talla dulce, una forma de grabado ejecutada mediante una herramienta de corte o marcado llamado buril; y el aguafuerte, que se realizaba mediante corrosión. Como nueva técnica el proceso de incorporación a la imprenta fue lento, ya que requería adaptar sus procesos.

“(…) En los libros se introdujo muy lentamente a través de los frontis de las portadas y los retratos de los autores. La presencia de las ilustraciones calcográficas fue aumentando en los textos de carácter científico descriptivo, primero, en pequeños grupos de láminas distribuidas en su interior, y posteriormente, intercaladas en las páginas en las que venía su explicación.”⁴⁴⁹

⁴⁴⁷ López Piñero, “Los saberes morfológicos y la ilustración anatómica desde el Renacimiento al siglo XX”, op. cit., p.44.

⁴⁴⁸ Jerez Moliner, op. cit., p.15.

⁴⁴⁹ Ibid., p.16.

Su uso de debe a que permitía “mayor claridad y precisión”, logrando una mayor exactitud en los detalles. Según Jerez Moliner:

“(…) Esta técnica coincidió en el siglo XVII con el desarrollo de las investigaciones microscópicas.(…)”⁴⁵⁰

Una de las primeras publicaciones anatómicas conocidas elaborada mediante la calcografía fue la inacabada obra sobre los músculos, del anatomista de Ferrara, Giovanni Battista Canano (1515-1579), también conocido como Giovan Battista Canani,⁴⁵¹ que se llamó *Musculorum humani corporis picturata dissectio. Liber primus*, que fue realizada alrededor de 1543, aunque autores como el especialista en lenguaje médico, Juan José Barcia Goyanes (1901-2003), claramente la sitúan en 1541. Contiene veinte láminas de pequeño formato, grabadas a buril y dibujadas por el pintor, arquitecto y diseñador italiano Girolamo da Carpi (1501-1556).⁴⁵² “Por otra parte, la obra estaba concebida para representar todos y cada uno de los músculos, aisladamente de una manera dinámica”.⁴⁵³

“Juan Bautista Canano es otro de los prevesalianos del que es obligado traer un breve recuerdo, ya que su obra, breve en extensión, tiene especial importancia por ser una de las pocas que precedieron a la *Fabrica* y cuyas ilustraciones están a su altura, si es que no la superan.”⁴⁵⁴

En cuanto al desarrollo de la calcografía, a Canano siguió la polémica publicación de Thomas Geminus, *Compendiosa totius anatomie delineatio*, impresa en Londres en 1545. Esa obra es una evidente copia de la *Fabrica* y de *Epitome* de Vesalio, tanto de textos como de imágenes. Por su parte, las calcografías confeccionadas por Giulio de Musi,

⁴⁵⁰ Ibid., p.3.

⁴⁵¹ Canani nació y falleció en Ferrara. Estudió medicina con especial interés en la anatomía. Recién se doctoró en 1543, pero, según algunos autores, ya enseñaba en 1537 como repetidor, y desde 1540 hacía disecciones en su domicilio. Se atribuye la demora en la obtención del título a las elevadas tasas que se cobraban, que algunas veces suplía con el trabajo de repetidor. También se ha supuesto que pudo haber conocido a Vesalio en 1528, cuando estuvo de paso por Ferrara; pero lo que está claro es que se juntaron en 1542, cuando Vesalio realizó una segunda visita a Ferrara. Fue primer médico del papa Julio III hasta la muerte del pontífice. VV.AA., *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences Médicales, première série, tome vingt-cinquième*, Cys-Dat, Directeur: A. Dechambre, Paris: G. Masson / P. Asselin, 1880, p.291 [Citado en 2009-12-06]. Disponible en: <<http://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/cote?extbnfdechambre025>>. Barcia Goyanes, Juan José, *El mito de Vesalio*, València: Real Academia de Medicina de la Comunidad Valenciana, Universitat de València, 1994, p.48 [Citado en 2009-12-06]. Disponible en: <http://books.google.com/books/about/El_mito_de_Vesal%C3%ADo.html?id=y_J0asrK3dIC>.

⁴⁵² Nacido y formado en Ferrara con Garofalo. Carpi visitó Roma al principio de la década del veinte del Cincuecento. En 1525 estaba en Bologna. En 1549 fue llamado a Roma por el Cardinal d'Este para escavar la Villa de Adriano en Tivoli, donde el pintor exploró sus intereses en antigüedades y arquitectura, diseñando algunos jardines del palacio. A partir de 1550 se convirtió en arquitecto del Papa Julius III, supervisando transformaciones realizadas en la Villa Belvedere del Vaticano. En 1553 retornó a Ferrara. Vasari, Giorgio, *Delle Vite de' più Eccellenti pittore, scultori et architetti*, Parte terza, Secondo Volume, Bologna: presso gli Heredi di Evangelista Dozza, 1647, pp.6-22 [Citado en 2009-05-21]. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=dVS_w6sTe0EC&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

⁴⁵³ Barcia Goyanes, op. cit., p.48.

⁴⁵⁴ Ibid.

alrededor de 1552, denominadas *Tabulae anatomicae*, en la que se integró un texto de Bartolomeo Eustachi, no fue publicada hasta 1714.⁴⁵⁵

Mientras que la obra del médico francés André du Laurens (1558-1609), *Humani corporis et singularum eius partium*, publicada en París en 1660, se reconoce como “un ejemplo tardío del aprovechamiento de las ilustraciones” de Vesalio y Valdeverde.⁴⁵⁶ Jerez Moliner destacó algunas obras realizadas en talla dulce:

“Bien por su importancia científica, o bien por su valía artística, que en algunos casos coinciden, pueden destacarse las calcografías a buril de la obra de Pieter Paaw, *Primitiae anatomicae de humani corporis ossibus* (Lugduni Batavorum, 1615), Caspar Bartholin, *Diaphragmatis structura nova* (Lutetia Parisiorum, 1676), René Descartes, *Tractatus de homine et de formatione foetus* (Amstelodamia, 1677), Thomas Willis, *Opera omnia* (Amstelodami, 1682), Francis Glisson, *Opera medico-anatomica* (Lugduni Batavorum, 1691), Antony van Leeuwenhoek, *Arcana naturae detecta* (Delphis Batavorum, 1695), Martín Martínez, *Anatomía completa del hombre* (Madrid, 1728), Bernhard Siegfried Albinus, *Historia musculorum hominis* (Leydae Batavorum, 1734) y Johann Adam Kulmus, *Tabulae anatomicae* (Amstaelodami, 1744).⁴⁵⁷

Otra obra española de gran importancia fue el *Atlas anatómico*, del grabador y morfólogo valenciano Crisóstomo Martínez, publicado en Leiden en torno a 1680 y 1689. Martínez preparó personalmente las piezas, escribió los textos, hizo dibujos y calcografías.⁴⁵⁸

“Las láminas de los trabajos de Crisóstomo Martínez, *Atlas anatómico* (c.1680-1689) y Govard Bidloo, *Anatomía humani corporis* (Leiden, 1685) constituyen un caso especial por mostrar con claridad la influencia del período barroco. Sus grabados están llenos de motivos alegóricos y simbólicos, que en modo alguno disminuyen el rigor científico. En el primer caso, que quedó inédito como obra de conjunto, las ilustraciones originales fueron dibujadas y grabadas por el propio Crisóstomo Martínez. En ellas se localizan ejemplos tempranos de anatomía microscópica de los huesos y excelentes aportaciones a la anatomía funcional con cuerpos humanos en movimiento. Concretamente, en una de estas últimas láminas de gran tamaño se representan catorce esqueletos en posturas diversas y con atributos simbólicos. Se trata de una "anatomía moralizada" o *vanitas* barroca que recuerda el paso del tiempo y la fragilidad de la vida. La mayoría de estos esqueletos guarda relación con otras figuras grabadas de la obra, más expresivas, y con

⁴⁵⁵ Jerez Moliner, op. cit., p.16.

⁴⁵⁶ Ibid., p.17.

⁴⁵⁷ Ibid., p.19.

⁴⁵⁸ López Piñero, “Los saberes morfológicos y la ilustración anatómica desde el Renacimiento al siglo XX”, op. cit., pp.17-18.

un texto manuscrito del autor que da las claves de su interpretación.”⁴⁵⁹

El tratado de Jacob Benignus Winslow, *Expositio anatomica structurae corporis humani*, entra en esta línea de producción de obras calcográficas, con su edición latina publicada en Venecia en 1758.

Juan Valverde e *Historia de la composición del cuerpo humano*, 1556

Por otro lado, la obra del anatomista español Juan Valverde de Amusco (1525-1588), *Historia de la composición del cuerpo humano*,⁴⁶⁰ publicada en Roma en 1556, “fue el primer libro de importancia científica con ilustraciones anatómicas grabadas en cobre”, con cuarenta y dos calcografías ejecutadas con buril, “siendo la mayoría representaciones copiadas o mejoradas de la *Fabrica*”, pero también incluyó láminas originales, cuyos dibujos se han atribuido al artista andaluz Gaspar Becerra (1520-c.1568 ó 1570). El médico Juan Valverde de Amusco fue a Italia en 1542, y estudió en Padua y Pisa con el famoso anatomista Realdo Colombo,⁴⁶¹ y en Roma, con Bartolomeo Eustachio.

Gaspar Becerra era pintor, escultor y arquitecto, y habría sido discípulo de Miguel Ángel y Rafael de Urbino; además de adquirir conocimiento del cuerpo humano realizando anatomías en Roma, según el libro *La vida de los pintores y estatuarios eminentes españoles*, una síntesis publicada en 1742 basada en la obra *Museo pictórico y escala óptica*, escrita por el pintor y tratadista Antonio Palomino de Castro y Velasco (1653-1726) en tres volúmenes, entre 1715 y 1724.⁴⁶² Pero esa supuesta formación con Rafael Sanzio ha sido rebatida por Eugenio Llaguno y Amírola (1724-1799), por el hecho de que Rafael había muerto el mismo año que nació Becerra. Por otro lado, Llaguno agrega que existen evidencias de su relación con Giorgio Vasari (1511-1574). Entre varias, menciona que cuando Vasari describió su pintura para la sala de la cancillería de Roma, lo hace ayudado por varios artistas, entre ellos Becerra, y que cuando relata su vida se refiere también a los españoles Rubiales y Becerra, quienes se hicieron bastante prácticos.⁴⁶³

⁴⁵⁹ Jerez Moliner, op. cit., p.19.

⁴⁶⁰ Valverde de Amusco, Juan, *Historia de la composición del cuerpo humano*, Roma: Impresa por Antonio Salamanca y Antonio Lafreij, 1556 [Citado en 2009-11-12]. Disponible en:

<http://books.google.com/books?id=1OtHh72QMA4C&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

⁴⁶¹ Llaguno y Amírola, Eugenio; Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, volumen 2, Madrid: Imprenta Real, 1829, p.107 [Citado en 2009-12-06]. Disponible en:

<http://books.google.com/books?id=R7cGAAAAQAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

⁴⁶² Palomino de Castro y Velasco, Antonio, “Gaspar Becerra”, *La vida de los pintores y estatuarios eminentes españoles: que con su heroicas obras han ilustrado la nación*, Londres: Impreso por Henrique Woodfall, 1742, p.7 [Citado en 2009-12-06]. Disponible en:

<http://books.google.com/books?id=pcc9AAAACAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

⁴⁶³ Llaguno y Amírola, op. cit., p.106.

Sin embargo, se ha puesto en duda la atribución de toda la obra de Valverde a Becerra, debido a su sólida preparación anatómica, que hacen cuestionar que hubiese aceptado realizar copias, aun siendo de la *Fabrica*. Por otro lado, la impresión del tratado anatómico, con la nueva tecnología que la acompañaba, fue realizada por el grabador Antonio de Salamanca y Antonio Lafreri. Salamanca ejerció su actividad en Roma entre 1538 y 1563, asociado desde 1553 a Lafreri, editor de estampas.⁴⁶⁴ Además, se ha atribuido el trabajo de elaboración de los grabados al artista francés Nicolás Beatrizet o Beatricetto (c.1507/1520-1565), un grabador que vivía en Roma y habitualmente trabajaba con Salamanca y Lafreri.⁴⁶⁵ El escritor y político Eugenio Llaguno y Amírola (1724-1799) dijo:

“Juan de Arfe dice, que por su temprana muerte dejó de señalarse más. Carducho, Pacheco y otros muchos, cuando le nombran, le llaman insigne y famoso. (...)”⁴⁶⁶

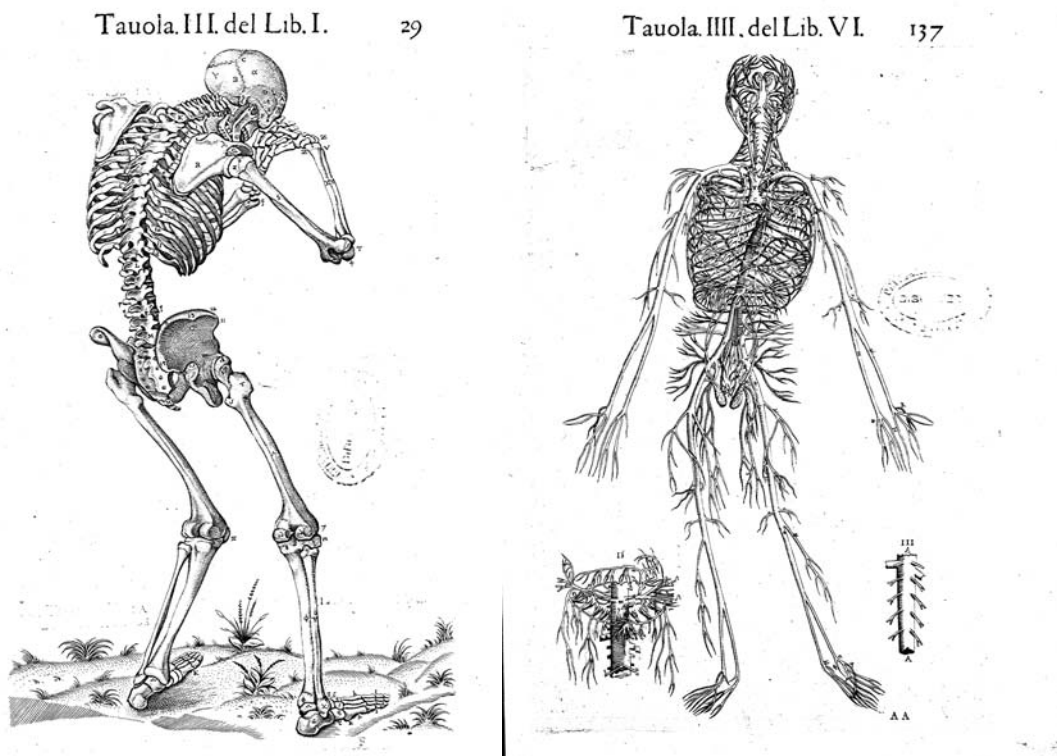


Fig. 51. Dos láminas de Juan Valverde de Amusco en *Historia de la composición del cuerpo humano*, 1556.

⁴⁶⁴ López Piñero, José María, *El grabado en la ciencia hispánica*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1987, lámina X.

⁴⁶⁵ García Melero, José Enrique, “La anatomía de Juan Valverde de Amusco”, *Literatura española sobre artes plásticas, volumen 1, bibliografía aparecida en España entre los siglos XVI y XVIII*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2002, p.104 [2009-12-08]. Disponible en: <http://books.google.es/books?id=ptHCHp8ilcIC&source=gbs_navlinks_s>.

⁴⁶⁶ Llaguno y Amírola, op. cit., p.112.

Arnau de Vilanova entre Montpellier y Barcelona

Existió una interesante y esclarecedora relación de Barcelona con Montpellier, un importante centro de investigación anatómica. A la Corona de Aragón se anexó el señorío de Montpellier en 1204, tras la boda de Pedro II de Aragón con María de Montpellier. En 1349, cuando formaba parte del Reino de Mallorca, dependiente del de Aragón, fue vendido por Jaime III de Mallorca al rey francés Felipe IV, pasando definitivamente a integrar la corona francesa. Su Facultad de Medicina, considerada la más antigua del mundo en funcionamiento, inició su actividad a principios del siglo XII, en 1180, autorizado por el señor feudal de Montpellier Guilhem VIII, que promulgó una ley para permitir la enseñanza de la medicina, aunque su primer marco institucional lo obtuvo en 1220, denominándose informalmente Universidad de Medicina. Recién en 1289 la *École de Médecine* se convirtió en universidad.⁴⁶⁷

Siendo Montpellier uno de los más importantes centros del saber médico medieval, y perteneciendo a la Corona de Aragón, estudió allí Arnaldo de Vilanova (c.1238-1311), también nombrado como Arnau de Vilanova, de Villanueva, de Villa Nova, Arnaldus Villanovanus y Arnaoult de Ville-Neuve, supuestamente nacido en Valencia. El contemporáneo historiador de la medicina, Jacint Corbella i Corbella (*1937), lo ha destacado como el médico más importante del mundo en su tiempo.⁴⁶⁸ Vilanova inició sus estudios en 1260 en Montpellier y ya en 1280 era médico de la Casa Real de Barcelona. Posteriormente, en 1290, se traslada nuevamente a Montpellier, esta vez como maestro, pero sin abandonar la atención de la familia de Jaume II de Aragón. También se le atribuye haber enseñado medicina, botánica y alquimia en Barcelona y París.⁴⁶⁹ Asimismo, las investigaciones de Antoni Cardoner i Planas (1902-1984), indican que hubo algún tipo de enseñanza de la medicina en esos tiempos de actuación de Vilanova.⁴⁷⁰ Además, Cardoner destacó en el artículo "Personajes de alcurnia y

⁴⁶⁷ Lourenço, Marta C., "Appendix A8: Historical synopsis of university collections and museums, with reference to precursors and significant events", *Between two worlds: the distinct nature and contemporary significance of university museums and collections in Europe*, PhD Thesis, dirigida por Dominique Ferriot et Steven de Clercq, Conservatoire national des arts et métiers, École doctorale technologique et professionnelle, Paris, 2005, p.355 [Citado 2009-04-23]. Disponible en: <<http://webpages.fc.ul.pt/~mclourenco/>>.

⁴⁶⁸ Corbella, Jacint, *Historia de la Facultad de Medicina de Barcelona: 1843-1985*, Barcelona: Fundació Uriach 1838, 1996, p.25.

⁴⁶⁹ Rompel, Josef, "Arnaldus Villanovanus", *The Catholic Encyclopedia*, Vol. 15, New York: Robert Appleton Company, 1912 [Citado 2009-02-24]. Disponible en: <<http://www.newadvent.org/cathen/15429c.htm>>.

⁴⁷⁰ Corbella, op. cit.

hechicerías de la Casa Real de Aragón” esta indefinición entre ciencia y magia propia del pensamiento medieval tardío, cuando se creía tanto de los designios de la Providencia como en la fuerza de los astros, minerales, vegetales y animales, e incluso, en las maniobras producidas por personas:

“(…) El propio Arnaldo de Vilanova enumera dichos agentes entre las 'cosas naturales' y 'no naturales' que pueden afectar al cuerpo en cuanto sanable”.⁴⁷¹

El historiador británico George Brett situó a Vilanova junto al pensamiento sobre los espíritus vitales del hombre de Roger Bacon y de Paracelso.⁴⁷² El maestro de medicina y alquimia, formado con los textos en latín de Hipócrates y Galeno, también produjo obra escrita, realizando traducciones de opúsculos de Galeno, Avicena y otros, mientras estaba en Barcelona, aunque sus obras más significativas corresponden a su período en Montpellier. Algunas de sus obras fueron: *Parábolas de la medicación*, *De humido radicale*, *De considerationibus operis medicinae*, *Speculum medicinae*, *De graduatibus medicinarum*, *Simplicia y antidotarium* y la higienista *Regimen sanitatis* “que redactó para la guarda de la salud de su soberano y amigo Jaime II de Aragón” en 1308.⁴⁷³ Respecto del contenido de algunas de estas obras, se refiere Cardoner:

“Arnaldo de Vilanova teorizó en varias ocasiones acerca de las fuerzas ocultas o 'propietas' responsables o agentes de este poder, por ejemplo, en el “De medicacionis parable”, en el “Comentum super quibusdam parabola” y en el “Repetitis super canonis Vite Brevis”.⁴⁷⁴

Sobre su orientadora influencia en la medicina medieval, la historiadora Juanita Daly dijo:

“Arnald de Vilanova fue un médico extraordinario en Europa durante el siglo XIII. Sus traducciones y comentarios sobre las obras de Galeno, Avicena, Al-Kindi e Hipócrates ayudaron a levantar la práctica de la medicina europea de la diversidad del arte popular y conectarlo con la Grecia clásica y la medicina árabe. Sus obras originales representaron un singular avance en la teoría del diagnóstico de la época. Él creó el programa de

⁴⁷¹ Cardoner Planas, Antonio, “Personajes de alcurmia y hechicerías de la Casa Real de Aragón”, *Medicina & Historia*, fascículo LXXIV, febrero 1971, publicación médica Biohorm - J.Uriach y Cia, Barcelona, p.5 [2009-02-24]. Disponible en:

<http://www.fu1838.org/esp/publicacions_med.php>. La cita que hace Cardoner sobre Vilanova corresponde a: Vilanova, Arnaldo, *Obras completas*. Lyon, 1532, fols. 3-5, capítulos VI a XV.

⁴⁷² Brett, op. cit., p.240.

⁴⁷³ Vilanova, Arnaldus de; García Ballester, Luis; McVaugh, Michael Rogers; Paniagua, Juan Antonio, *Arnaldi de Villanova Opera medica omnia: Regimen sanitatis ad regem Aragonum, volumen 10*, editado por Luis García Ballester y Michael Rogers McVaugh, Barcelona: Universitat de Barcelona, 1996, p.396 [Citado 2009-02-26]. Disponible en:

<http://books.google.com/books?id=Ino_hNdXYgoC&hl=ca&source=gbs_navlinks_s>. Paniagua, Juan Antonio, "En torno a la problemática del corpus científico arnaldiano", en: VV.AA., *Actes de la I Trobada Internacional d'Estudis sobre Arnau de Vilanova, volumen 2*, editado por Josep Perarnau, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1995, p.13 [Citado 2009-02-26]. Disponible en:

<<http://revistes.iec.cat/index.php/ATCA/issue/view/3914/showToc>>.

⁴⁷⁴ Cardoner Planas, op. cit., p.11.

estudios médicos en Montpellier, y fue a través de su influencia que Montpellier se convirtió en el principal centro de educación médica en Europa a finales de la Edad Media.⁴⁷⁵

En 1299, Jaume II lo envió a París en misión diplomática, donde presentó un tratado con ideas religiosas acerca del fin del mundo: *Tractatus de tempore adventu Antichristi* (Sobre la venida del Anticristo), el cual fue rechazado por los teólogos. Esa situación lo hará abandonar progresivamente la medicina y dedicarse exclusivamente a cuestiones teológicas y filosóficas, convirtiéndose en “un profeta cuya visión apocalíptica influyó tanto a la corte real como papal en el umbral del siglo XIV”,⁴⁷⁶ pasando de ser un hombre de confianza a uno desacreditado por la obsesión que sentía ante la idea de hacer una urgente reforma a la Iglesia.⁴⁷⁷

Por otro lado, en Montpellier, que seguirá creciendo como espacio del saber médico, se construirán varios teatros anatómicos. Si bien, en 1340 se iniciaron las disecciones, es muy probable que también hayan sido realizadas en espacios de carácter temporal en los períodos de invierno, así como ocurrió en Italia, por los problemas de conservación de los cadáveres.

La primera noticia que se tiene, es que en 1556 se realiza el Amphithéâtre basado en la descripción de Charles Estienne,⁴⁷⁸ un teatro posiblemente de carácter transitorio, realizado por encargo del reconocido profesor de anatomía Guillaume Rondelet.⁴⁷⁹ En 1751, se levanta el *Amphithéâtre d'anatomie*, en la antigua Escuela de Medicina llamada *Collège du Roi*, posterior Escuela de Farmacia, construida según los planos de Henri Pitot.⁴⁸⁰ Y entre 1752 y 1757, se ejecuta el *Amphithéâtre d'anatomie Saint-Côme* (actual Cámara de Comercio salón Lapeyronie), gestionado por François de Lapeyronie para la *Académie Royale de Chirurgie* de Montpellier, cuya construcción se inició en 1752, teniendo de arquitecto a Jean-Antoine Giral. La lección inaugural fue dictada el 5 de abril

⁴⁷⁵ Daly, Juanita A., “Arnald of Vilanova: physician and prophet”, *Essays in medieval studies*, volume 4, 1987, Proceedings of the Illinois Medieval Association, editor: Richard W. Clement, p.31 [Citado 2009-02-24]. Disponible en:

<<http://www.illinoismedieval.org/EMS/VOL4/daly.html>>

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p.29.

⁴⁷⁷ Gil-Sotres, Pedro, "Introducción", en: Vilanova, Arnaldus de, *Arnaldi de Villanova Opera medica omnia: Tractatus de considerationibus operis medicine sive de flebotomia*, editado por Luke Demaitre, prefacio y comentarios por Pedro Gil-Sotres y Luke Demaitre, Barcelona: Universitat de Barcelona, 1988, p.51 [Citado 2009-02-24]. Disponible en:

<http://books.google.cl/books?id=bmfucKDy4gAC&hl=es&source=gs_navlinks_s>.

⁴⁷⁸ O'Malley, Charles Donald, "Medical education during the Renaissance", en: VV.AA., *The history of medical education: an international symposium held February 5-9, 1968, volumen 673*, editado por Charles Donald O'Malley, Berkeley: University of California Press, 1970, p.100 [Citado en 2009-02-26]. Disponible en:

<http://books.google.cl/books?id=afYzWG1FLroC&hl=es&source=gs_navlinks_s>.

⁴⁷⁹ Mieli, op. cit., p.166.

⁴⁸⁰ Ministère de la Culture et de la Communication, "Ancienne école de médecine dite Collège du Roi puis école de pharmacie à Montpellier", Inventaire général du patrimoine culturel, base Mérimée [Citado 2009-02-23]. Disponible en:

<http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/merimee_fr>

de 1757.⁴⁸¹ El edificio, según deseo de su mecenas, el anatomista François Gigot de Lapeyrone (1678-1747), fue realizado a semejanza del anfiteatro de anatomía de *Saint-Côme* en París, de los arquitectos Charles y Louis Joubert. Por último, en 1806 se ejecuta el *Amphithéâtre d'anatomie*, actual Facultad de Medicina, en el antiguo monasterio y colegio Saint-Benoît, comisionado por el médico Jean-Antoine Chaptal, cuyo arquitecto fue Delagardette.⁴⁸²

En síntesis, Corbella ha considerado como el momento de mayor auge de la medicina en Cataluña el tiempo del cambio de siglo XIII al XIV, la época en que Montpellier, “la escuela de medicina más importante de su tiempo”, fue parte de la Corona de Aragón además de que “el médico más importante del mundo en su tiempo fue un catalán”, Arnau de Vilanova. Después de ese auge científico vino una época de depresión sanitaria y científica, culminada con la gran epidemia de peste negra en 1348, con altas cifras de mortandad que van desde el exterminio de la cuarta parte de la población europea hasta un tercio, con brotes epidémicos repitiéndose de forma continuada. Los datos de Cataluña indican que se perdió un 40% de su población; y Barcelona, un 60%. Como continuación de esta crisis sanitaria, sería la época de la creación del Hospital de la Santa Creu y del *Estudi General*.

Los hospitales de Barcelona

El arquitecto investigador e historiador de arte catalán Cèsar Martinell i Brunet (1888-1973) ahondó en la arquitectura hospitalaria medieval, y ha indicado antecedentes: “En Barcelona, el primer hospital de que se tiene noticia es el denominado de *En Guitart* como el nombre de su fundador, a cuyo objeto legó una casa en la bajada de Canonja, junto al palacio de los condes de Barcelona y próxima a la catedral. En el año 1045 los condes Ramón Berenguer y su esposa Isabel encuentran este hospital muy decaído, en vista de lo cual lo restauran y agrandan, y lo ponen bajo la advocación de Santa Cruz y Santa Eulalia; dotándolo con la décima de todos los molinos desde el Besós a Barcelona.(...)”⁴⁸³ El hospital de *En Guitart* en el siglo XIII, debido posiblemente a su decadencia, fue cedido por *Jaume I* a la Orden de la *Mercé*, para fundar ahí su primer convento.

⁴⁸¹ Ministère de la Culture et de la Communication, "Hôtel de Saint-Côme", Monuments historiques, base Mérimée [Citado 2009-02-23]. Disponible en: <http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/merimee_fr>

⁴⁸² Ministère de la Culture et de la Communication, "Ancien couvent, monastère de bénédictins et collège Saint-Benoît actuellement faculté de médecine, cathédrale Saint-Pierre à Montpellier", Inventaire général du patrimoine culturel, base Mérimée [Citado 2009-02-23]. Disponible en: <http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/merimee_fr>

⁴⁸³ Martinell, Cesar, “Els hospitals medievals catalans”, Conferència donada a l'Àtenu de Tarragona el dia 6 d'abril de 1935, *Practica Médica*, núm. 27, Tarragona: Grafiques Fores, 1935, pp.21-22

Continuaron variadas fundaciones de hospitales desde el siglo XII, hasta culminar en el de la Santa Creu. En 1166, el acaudalado mercader *Marcús*, el mismo año de su muerte, fundó en sus terrenos un hospital con la dotación necesaria para su mantenimiento. En ese mismo siglo se realizó la reforma de la antigua leprosería de Santa Margarita, que se puso, además, bajo la advocación de *Sant Llätzer*. Luego, a comienzos del siglo XIII, existía el Hospital de *Sant Nicolau de Bari* para peregrinos y viajeros pobres, con su capilla dedicada a ese santo. En ese hospital se hospedaba San Francisco el año 1211, el mismo lugar que más tarde sería un convento de franciscanos. Previo a 1234, se había fundado el hospital de Santa Eulalia o de los *cautius redimits*, por Ramón de Plegamans, sobre los mismos terrenos que ocupó la antigua parroquia de San Miguel, cerca de la Mercé; allí, Santa María de Cervelló ejerció su caridad lavando los pies de los esclavos redimidos. En 1308 fue fundado el hospital de la *Almoine* o de *Pere Desvilar*, en el plan de *Lluí*, cerca del convento de Santa Clara. Más tarde el Consell de Cent se hizo cargo. Luego se llamó de San Pedro y Santa Marta, siendo uno de los edificios derribados por Felipe V para construir la Ciudadela. En el siglo XIV, había un hospital para ciegos y mutilados en el barrio de Ribera, cerca de la capilla del *Sant Esperit*. En 1412, o antes, se fundó un hospital para sacerdotes en la calle de la Palla, junto a la iglesia de Sant Sever.⁴⁸⁴ Sobre el hospital *Colom*, el antecesor de la Santa Creu, Martinell, relata:

“El hospital de *En Colom* fue fundado por un canónigo de este apellido de la sede barcelonesa, en el año 1229, fuera de la ciudad, en el lugar donde un tal Pere Prim y su mujer, en una casita de su propiedad, hacía tiempo que habían empezado a dar albergue y remedio a algunos enfermos pobres. El canónigo Colom debió estructurar su fundación en forma adecuada, puesto que para tal acto el papa Honorio III puso su persona y sus bienes bajo la salvaguardia de la Santa Sede. Al cabo de dos siglos aún conservaba el nombre de su fundador, y en su mismo emplazamiento se fundaba a principios del siglo XV el de la Santa Cruz.”⁴⁸⁵

Asimismo, Manuel Sauri y José Matas, en su *Guía General de Barcelona*, de 1849, sitúan la fundación del Hospital General de Santa Cruz en el año 1299, lo que confirmaría que corresponde al mencionado Colon.⁴⁸⁶

⁴⁸⁴ Ibid., pp.22-23.

⁴⁸⁵ Ibid., p.22.

⁴⁸⁶ Sauri, Manuel; Matas, José, *Manual Histórico-Topográfico Estadístico y Administrativo, o sea, Guía General de Barcelona*, Barcelona: Imprenta y librería de D. Manuel Saurí, 1849, p.132 [2010-03-10]. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=oY5iwJJZh1gC&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

En el principio del siglo XV, al momento de la creación del Hospital de la Santa Creu, el Condado de Barcelona integraba desde el siglo XII la Corona de Aragón, siendo su principal corte⁴⁸⁷.

El Reino de Aragón nació en 1035 con Ramiro I (c.1006/1007 - 1063/1069), anexó en 1137 el Condado de Barcelona formando la Corona de Aragón. Como fecha de la unión de Barcelona, se ha considerado el momento en que el conde Ramón Berenguer IV (c.1113/1114 - 1162) asumió el gobierno de Aragón, cedido por el rey Ramiro II (1075-1157), lo que no incluyó la dignidad real, pero sí el casamiento con Petronila de Aragón, convirtiéndose en príncipe de Aragón.⁴⁸⁸ La Corona se mantuvo hasta 1707, cuando Felipe V (1683-1746), o *Philippe de Bourbon*, decretó su integración al Reino de España en plena Guerra de la Sucesión.

⁴⁸⁷ Corbella i Corbella, Jacint, *L'area sanitària de la Santa Creu. El sisè centenari de l'Hospital de la Santa Creu de Barcelona*, Barcelona: Reial Acadèmia de Medicina de Catalunya, 24 d'octubre de 2001, p.8.

⁴⁸⁸ Según el historiador Marcelo Capdeferro: "(...) Muchos historiadores se refieren a ella utilizando la expresión de "unión de Cataluña y Aragón", expresión que no es correcta, ya que durante el mandato de Berenguer IV, el Condado de Barcelona no era el único de la Marca Hispánica; fuera de su órbita seguían existiendo en igualdad de condiciones, los condados de Pallars Jussà, Rosellón, Pallars Sobirà, Ampurias y Urgel. Cataluña estaba, pues, inconclusa en tiempos de Ramón Berenguer IV. Incluso, cabe notar que para ir de Barcelona a Aragón, Ramón Berenguer IV debía atravesar un territorio que no estaba bajo su jurisdicción, sino de la del Conde de Urgel. Pero, además, no se puede utilizar propiamente la palabra Cataluña en 1137, por la sencilla razón de que dicha palabra aún no era conocida. Cataluña se gestó desde el siglo IX, pero no nació hasta finales del XII y se formó en el XIII". Más adelante agrega: "Jaime I había logrado que los tres Condados de la antigua Marca Hispánica que aún permanecían separados del Condado de Barcelona, el de Ampurias, el de Urgel y el de Pallars Subirà, se le declararon vasallos. Ahora sí puede considerarse que el Condado de Barcelona representa toda Cataluña; que dicho Condado es sinónimo de Cataluña. Por otra parte la palabra *catalán*, como nombre gentilicio, había aparecido por primera vez en el reinado de Alfonso II, así como la voz *Cathaloniam* como nombre territorial, aparecido documentalmente en 1176. (...)", "No obstante Jaime I no usó jamás ningún título relacionado con Cataluña. Los títulos oficiales eran: rey de Aragón, de Valencia y Mallorca, conde de Barcelona, y señor de Montpellier. En documento del siglo XIII se fijan los límites de Cataluña: "del Cinca a Tortosa y de Tortosa a Salses". Pero también es, de hecho, Cataluña, Montpellier, así como Mallorca, conquistada y repoblada exclusivamente por catalanes." Capdeferro, Marcelo, *Otra historia de Cataluña*, Barcelona: Editorial Acervo, 1985, pp.53-54, 72-73.

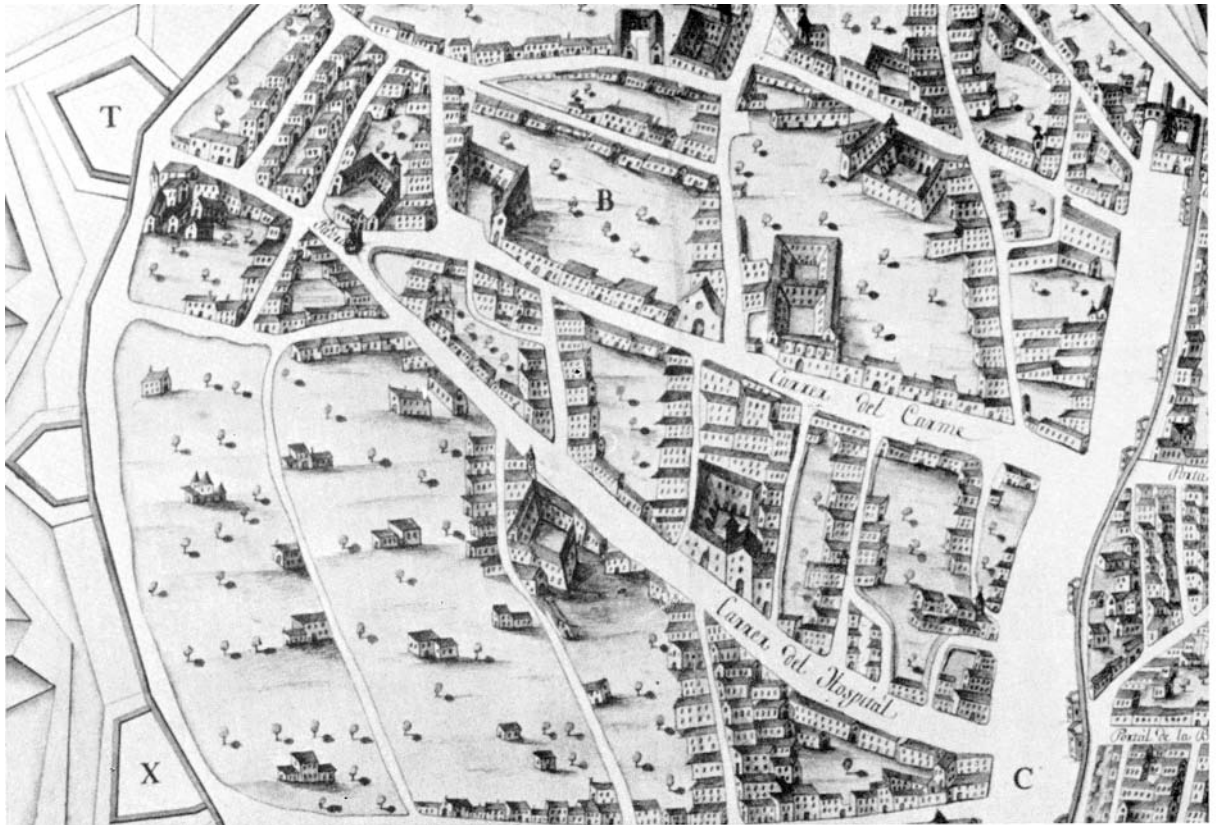


Fig. 52. Barcelona, siglo XVII, área del Raval donde se sitúa el Hospital de la San Creu en Carrer del Hospital. © Usandizaga / Instituto Municipal de Historia.

El Hospital General de la Santa Creu fue creado por orden del *Consell de Cent*⁴⁸⁹ durante el reinado de Martín I de Aragón (1356-1410), iniciándose sus obras en 1401, simultáneo a la construcción de la segunda etapa de la Catedral. La bula de fundación fue emitida por Benedicto XIII (1328-1423), papa en la obediencia de Aviñón, el 9 de septiembre de 1401. El Hospital reuniría, en una sola institución, diversas asistencias sanitarias dispersas en seis hospitales, en momentos en que en la ciudad se producía un fenómeno de concentración hospitalaria, situación que también ocurrió y trascendió en otras ciudades.⁴⁹⁰ Entre los hospitales reunidos estaban algunos que dependían de entidades eclesiásticas como el de *En Colom*, y de *En Vilar* o de *Sant Maciá*, así como algunos que dependían del Consejo de Ciento, como el de Santa Marta y el de Marcús. El mismo año se unieron el de Santa Margarita y el de Santa Eulalia del Camp.⁴⁹¹ Como indica Corbella:

“Oficialmente el rey Martín firmó el permiso de creación, cedió la piedra que tenía preparada para construir el palacio real, y el Papa firmó una bula el mes de septiembre de 1401. Pero parece que las obras ya habían comenzado algunos meses antes. La

⁴⁸⁹ Forma de administración municipal, fijada en 1265, que corresponde a un Consejo municipal compuesto por cien integrantes con facultades para intervenir con su voto en las decisiones del Consejo Ejecutivo. *Ibid.*, p.78.

⁴⁹⁰ Corbella i Corbella, *op. cit.*, pp.7-9.

⁴⁹¹ Martinell, *op.cit.*, p.23.

puerta principal de entrada fue la que hay en el ala norte, la más cercana a la calle del Carmen. Se encargó la construcción a Guillem Abiell, maestro de obras de buen prestigio aquí en su tiempo. Entonces comienza una construcción que durará siglos, por caminos no previstos en principio, sobre todo en forma de "complementos". Este es el hecho que lo diferencia de los otros hospitales, que tuvieron la institución asistencial, pero poco más."⁴⁹²

Se construyó en los terrenos anexos al antiguo hospital del canonge Colom,⁴⁹³ que ya tenía cerca de dos siglos de antigüedad, entre el segundo y tercer recinto amurallado de Barcelona, que ya empezaba a poblarse.⁴⁹⁴ El hospital de la Santa Creu fue construido en etapas, comenzando con la franja que deslinda con carrer de l'Hospital. Posteriormente, en 1509, se deciden hacer ampliaciones, construyéndose otros pabellones, mientras que las dos escalinatas monumentales fueron realizadas en 1585. Su capacidad en el siglo XVI era entre cuatrocientas y quinientas camas.

La Casa de Convalecencia fue edificada en el siglo XVII, específicamente, a partir de 1629 hasta 1680.⁴⁹⁵ Su incorporación permitió que los enfermos extendieran su período de recuperación cuando eran dados de alta en el Hospital de la Santa Creu, con lo cual se mantenían internados un tiempo más antes de volver a sus casas o a la calle.

El último edificio del conjunto fue el Real Colegio de Cirugía, que inició sus actividades en 1764. Posteriormente, en el siglo XIX, el Colegio se convierte en Facultad de Medicina, mientras que a la ciudad, con su crecimiento a fines de siglo, se le hace insuficiente el Hospital.

En 1906, la Facultad se mudó a una nueva sede en carrer de Casanova, mientras que el hospital se fue trasladando lentamente hacia la nueva construcción modernista denominada Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, en el camino hacia Horta. El nuevo hospital inició sus obras en 1902, siguiendo el proyecto del arquitecto Lluís Domènech i Montaner (1850-1923).

El edificio del Real Colegio, entre 1908 y 1925, lo ocupó la Escuela Normal de Maestros, hasta que se trasladó por resultar insuficiente la construcción.⁴⁹⁶ En junio de 1926, murió

⁴⁹² Corbella i Corbella, op. cit., p.9.

⁴⁹³ Según Jacint Corbella: "Los Colom eran una familia rica que tenía terrenos en aquella zona de hace muchos años." Ibid.

⁴⁹⁴ Martinell, op. cit., p.23.

⁴⁹⁵ Ibid., p.24.

⁴⁹⁶ Carta de la Dirección General de Bellas Artes Sección 15, datada: Madrid, 10 de enero de 1928, dirigida a Sr. D. José Domenech Mansana, arquitecto. Calle de Valencia, nº 241,- Barcelona. Solicitando la entrega del edificio a la Real Academia de Medicina y Cirugía, y solicitando informe detallado del estado de conservación y del destino que tenía en ese momento. Archivo Histórico Colegio

de forma traumática, en el hospital gótico, el arquitecto modernista Antoni Gaudí i Cornet (1852-1926). Ya en 1930 se clausuró definitivamente el hospital de la Ciudad Vieja. Y en 1929, el edificio del Colegio de Cirugía, después de varios años de gestiones, pasó a ser la sede de la Real Academia de Medicina de Cataluña.⁴⁹⁷

“Una vez instaurada la Universidad de Barcelona, este Colegio perdió su destino originario, para convertirse en Facultad de Medicina, en cuya función subsistió hasta inaugurarse el Hospital Clínico en 1906. (...)”⁴⁹⁸

Los estudios generales y el Estudi de Medicina i Arts de Barcelona, 1401

En 1948, en el número 9 de *Cuadernos de Arquitectura*, Martinell i Brunet publicó un artículo denominado “Las antiguas universidades y colegios españoles como monumento arquitectónico”, donde indagó sobre el valor de la arquitectura en esos centros mayores del educación, tanto por su monumentalidad como por representar las aspiraciones sociales mediante significativas expresiones del arte español “al comienzo de la Edad Moderna”, estando en este caso, más bien vinculada al descubrimiento de América y al “arraigo de nuevas corrientes renacentistas”, enlazadas al gótico isabelino manifiesto en el plateresco.

“En los viejos edificios destinados a la enseñanza puede verse cómoda y claramente, además de las características de su estilo, el reflejo vivo de los sistemas pedagógicos coetáneos y los altos ideales de magnificencia y digna emulación suntuaria que animaba a sus fundadores, todo ello vestido del esplendoroso ropaje arquitectónico que caracteriza esta época de pujanza nacional.”⁴⁹⁹

Martinell se refiere al origen medieval de las primeras universidades españolas, destacando los *Estudios Generales* de Salamanca y Lérida, aunque hubo otros de menor importancia,⁵⁰⁰ así como hubieron *estudios* singulares. Los Estudios de Salamanca, para Castilla, fueron fundados por Alfonso IX de León en 1225,⁵⁰¹ y los de Lleida, para Cataluña, fueron fundados en 1300 por Jaime II, siendo el primero en territorio exclusivo del Principado de Cataluña. Los Estudios de Salamanca rivalizaba con las universidades

de Arquitectos de Cataluña (Arxiu Històric del COAC), Fons Cèsar Martinell i Brunet, Projecte Facultat de Medicina C. del Carme (Barcelona), Sig SC 32/10.

⁴⁹⁷ Corbella i Corbella, op. cit., pp.10-11.

⁴⁹⁸ Martinell i Brunet, Cèsar, “Las antiguas universidades y colegios españoles como monumento arquitectónico”, *Cuadernos de Arquitectura*, año 5, n° 9, Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, julio 1948, p.20.

⁴⁹⁹ Ibid., p.3.

⁵⁰⁰ Baeza, Valladolid, Osuna, Orihuela y Alcalá de Henares.

⁵⁰¹ Fecha de la confirmación papal del Estudio, por Alejandro IV, ya que el Estudio funcionaba desde 1218.

de Oxford, París y Bologna. Finalmente, el *Estudi General* de Lleida se dividiría en las Universidades de Barcelona, Huesca y Zaragoza.

“En Huesca, en el siglo XIV, se establecían los estudios en parte del Palacio real, y en Salamanca se llevaban los estudios de anatomía a la ermita de San Nicolás, en las afueras, sin duda por el horror que las disecciones de cadáveres humanos producían en aquellos siglos.”⁵⁰²

A partir del siglo XV se diseña arquitectura específica para albergar los Estudios, un reflejo de los modos de enseñanza de la época. Estos se desarrollaban básicamente entorno a “la lectura del libro de texto, glosado por el profesor”, mientras que las nuevas formas de enseñanza, las denominadas “experimentales”, aún eran incipientes, de modo que los espacios arquitectónicos como laboratorios, anfiteatros y talleres, no representaban una necesidad, porque habían otros espacios alternativos que las suplían, generalmente, ubicados entorno a lectorías, pórticos, galerías, oficinas y capillas.⁵⁰³

Durante los siglos XVII y XVIII se incrementan los establecimientos de enseñanza universitaria en nuevos lugares como Sigüenza, Santiago, Mallorca, Valencia, Sevilla, Osuna, Toledo, Murcia y Cervera, aunque en condiciones precarias, absorbidos por Colegios *Mayores* y *Menores*. Funcionaron durante años con diversas anomalías, hasta que los reyes de la Casa de Borbón emprendieron reformas que condujeron a la casi anulación de los colegios mayores en 1777, gracias a lo que ganan relieve las Universidades. La reforma acarrió la construcción de nuevos edificios o adaptación de los antiguos, la mayoría de ellos en estilo barroco y algunos neoclásicos a partir de Carlos III.

Pero centrándose en las construcciones para el saber anatómico, se sabe que en Salamanca se construyó un teatro anatómico entre 1551 y 1554. En esa ciudad está la más antigua universidad de España, fundada en 1218, siendo la primera de Europa que tuvo el título de universidad por el edicto de 1253 de Alfonso X de Castilla y León. Asimismo, en el contexto de la Corona de Aragón, fue en Valencia, en 1501, donde primero se “dispuso de una cátedra de anatomía y el principal impulsor del movimiento vesaliano en España”.⁵⁰⁴

⁵⁰² Martinell i Brunet, op. cit., p.5.

⁵⁰³ Ibid., p.8.

⁵⁰⁴ Martínez Vidal, Alvar; Pardo Tomás, José, “El primitivo teatro anatómico de Barcelona”, *Medicina & Historia*, revista de estudios históricos de las ciencias médicas, nº65, 1996 (tercera época), Centro de Documentación de Historia de la Medicina de J. Uriach & Cia., Barcelona, p.III.

“Los privilegios de disección eran otorgados por papas y reyes a la corporación de – colegios, cofradías o gremios– de médicos y cirujanos. Asimismo, algunas universidades europeas introdujeron en sus constituciones la obligación asignada al profesor de anatomía, de hacer un cierto número de disecciones anuales. Así los estatutos de la Universidad de Montpellier, fechados en 1340, ordenaban que se disecase un cadáver cada dos años. El *Estudi General* de Lleida obtuvo el privilegio de disección en 1391, mientras que el llamado *Estudi de Medicina* de Barcelona lo recibió del rey Martí en el mismo momento de su fundación, en 1401, a imagen del de Montpellier. En Valencia, el *Col·legi dels Barbers e Cirugians* recibió, en 1478, el privilegio de manos del rey Juan II de Aragón.”⁵⁰⁵

En el contexto de las universidades españolas, Barcelona inició su *Estudi de Medicina i Arts*, en 1401, una iniciativa conjunta al inicio del nuevo Hospital de la Santa Creu, ya que también, en ese mismo año, se iniciaron sus obras ordenadas por el *Consell de Cent*. Para el historiador Jacint Corbella, esa fecha indicaría un principio algo tardío en el espectro de la época. En 1450, la Universidad se oficializará en un documento, pero recién en 1536 empezará su funcionamiento.⁵⁰⁶

Quienes han entregado una renovada información sobre la formación del saber anatómico en el entorno de Barcelona, han sido los historiadores José Pardo Tomás y Alvar Martínez Vidal, quienes indican que en Barcelona se contaba con una cátedra de anatomía desde 1562. Su mayor desarrollo tendría su origen a partir de 1569, con la incorporación de un docente proveniente de Salamanca, Francesc Micó, imbuido del espíritu de la reforma anatómica influida por Vesalio. En Salamanca habría estudiado con Cosme de Medina y en el Hospital de Guadalupe, y enseñó en Barcelona por cuatro años, tiempo durante el cual ayudó a consolidar “la práctica disectiva como elemento esencial en la formación del médico”.⁵⁰⁷

La enseñanza de la anatomía se vió favorecida también por una serie de ordenanzas que regulaban la vida académica y aumentaron progresivamente su número: la *Ordinacions* de 1576 estipuló cuatro disecciones al año; pero la de 1588 ya determinaba que fueran doce; mientras que la de 1596 declaraba el gran provecho y utilidad de hacerse anatomías. A esta legislación se sumó, en 1598, la obligación a los opositores a la cátedra de anatomía, de ser previamente evaluados por tres doctores de la Facultad,

⁵⁰⁵ Ibid., p.IV.

⁵⁰⁶ Corbella i Corbella, op. cit., p.15.

⁵⁰⁷ Pardo Tomás, José; Martínez Vidal, Alvar, “Los orígenes del teatro anatómico de Madrid (1689-1728)”, *Asclepio*, revista de historia de la medicina y de la ciencia, Madrid: Centro de Estudios Históricos- Consejo Superior de Investigaciones Científicas, volumen XLIX, nº 1, 1997, p.16.

mediante tres disecciones públicas. Y en 1638, se normó que los aprendices de cirugía que pretendían rendir los exámenes para acceder a los puestos del Colegio de Cirujanos de Barcelona, “debían asistir a un curso regular de anatomía en el *Estudi General*, así como a las disecciones correspondientes en la llamada *Aula de les Anatomies*”.⁵⁰⁸

Además, Pardo Tomás y Martínez Vidal indican que, durante la segunda mitad del siglo XVII, el ambiente del Estudio de Barcelona formó médicos importantes, como Jacint Andreu, Joan d’Alòs (1617-1695), y Francesc Feu, “conectados directa o indirectamente con posturas ideológicas que, si bien cabe encuadrar dentro del galenismo, se mostraron abiertas a aspectos novedosos, tanto en el campo anatómico y fisiológico como en el de la observación clínica o la terapéutica.”⁵⁰⁹

Sobre el siglo XVIII, la muerte del rey Carlos II y la consecuente Guerra de Sucesión entre 1701 y 1714, impactó fuertemente a Cataluña, que había apoyado al perdedor, el archiduque Carlos de Austria. La derrota de Barcelona el 11 de septiembre de 1714, implicó fuertes cambios en el sistema de gobierno aplicados por el vencedor, Felipe V de la Casa de los Borbones. El historiador francés Patrick Ferté aclara el conflicto, y la importancia del *Estudi*:

“Durante toda la Guerra de Sucesión de España (1705-1714), las tropas franco castellanas lucharon contra la resistencia armada de los catalanes, principalmente la de la Universidad de Barcelona y de sus batallones estudiantiles, cuyo heroísmo admiró Voltaire y Tricaud de Belmont en su *Historia de la última revuelta de los catalanes*.”⁵¹⁰

Como consecuencia de la insurgencia catalana, Felipe V se esmeró en hacer notar su victoria. Así inició una serie de transformaciones que oprimieron a personas e instituciones del principado catalán, entre las que contaban la rebelde Universidad.

“(…) Tras la supresión de las *corts* (cortes) el 15 de septiembre, después de la *Generalitat* (Generalidad), del *Consell de Cent* (Consejo de Cien), de la moneda, dos días después tocó el turno a las instituciones universitarias: el primer lugar tocó a la Universidad de Barcelona que, cinco días después de la entrada de las tropas borbónicas, fue suprimida el 16 de septiembre de 1714, excepto la cirugía y las artes (jesuitas), perdonadas pero aminoradas. Las universidades de Lérida, Gerona,

⁵⁰⁸ Ibid.

⁵⁰⁹ Ibid.

⁵¹⁰ Ferté, Patrick, “Dos migraciones estudiantiles desconocidas: Toulouse y Aviñon, universidades de recambio para catalanes y menorquines (siglo XVIII)”, en: VV.AA., *Colegios y universidades I: Del antiguo régimen al liberalismo*, coordinado por Enrique González González y Leticia Pérez Puente, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, p.291 [Citado 2010-03-12]. Disponible en: <http://books.google.cl/books?id=JemR3oD-B9YC&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

Tarragona, Vic, Solsona y Tortosa desaparecerían igual, por una *venganza*, calificada de *draconiana* por F. C. Sainz de Robles.(...)”⁵¹¹

El historiador Marcelo Capdeferro observó las transformaciones que implementó Felipe V (1683-1746)⁵¹² al sistema de gobierno de Cataluña en enero de 1716, bajo el devastador “Decreto de Nueva Planta”,⁵¹³ en el que hacía tabula rasa de las diversas instituciones en el principado, reorganizando el sistema administrativo, e instituciones en el territorio, que incluyó las universidades,⁵¹⁴ aún denominadas “estudios generales”. Entre los centros de enseñanza existentes, los más prestigiosos eran los de Barcelona y Lérida, pero también estaba Perpiñan, siendo estos tres los únicos que podían otorgar títulos.⁵¹⁵ Además, estaba el Estudio General Luliano de Palma de Mallorca, y los colegios de estudios superiores dirigidos por ordenes religiosas: Tarragona, creado en 1572; Gerona, en 1587; y Vich, fundado en 1599.⁵¹⁶

De esa forma, a partir de 1714, con la caída de Barcelona, se inició el traslado de ciertas facultades a la fiel Cervera, que siempre había apoyado a Felipe V, pero la Facultad de Medicina aún se mantuvo en Barcelona.

Finalmente, en 1717, se crea por decreto la Real Universidad de Cervera, donde deberían concentrarse todas las enseñanzas universitarias de Cataluña en “una sola Universidad bien dotada”, debido a que Felipe V creía “que la multiplicidad de centros de estudios superiores en un país tan pequeño era perjudicial”, por tener pocos alumnos y académicos mal pagados, a excepción de Barcelona. De esa forma, estableció que las rentas que se destinaban en Barcelona, Lérida, Tarragona, Gerona y Vich se entregaran a Cervera. A pesar del decreto, siguieron funcionando algunos “Colegios universitarios: el de Tarragona, el de los Dominicos en Tortosa, los de San Pablo del Campo (benedictino)

⁵¹¹ Ibid., pp.291-292

⁵¹² Rey de España entre 1700 y 1746. “Felipe V falleció en 1746, en un deplorable estado de salud mental. Le sucedió su hijo Fernando VI (1746-1759), “hombre poco inteligente, pero de buena voluntad y deseoso del bienestar de sus súbditos”, dice Pérez Bustamante. Su reinado se caracteriza por una modesta prosperidad, reposada economía y total carencia de guerras. Tuvo el acierto de rodearse de colaboradores eficientes. Durante su pacífico reinado se planificó un amplio programa de reformas que afectaban a la economía, hacienda y administración, que no tuvo tiempo de realizar y que, en gran parte, realizó su sucesor(...)”, Capdeferro, op. cit., p.373.

⁵¹³ “(...) Para Cataluña se iniciaba una nueva era con el decreto del 16 de enero de 1716, titulado “Nueva Planta de la Audiencia del Principado de Cataluña establecida por su Magestad”. (...) Por el Decreto de la Nueva Planta se hace tabula rasa con todas las instituciones catalanas anteriores (cortes, Diputación del General, Consejo de Ciento) “y todos los demás comunes no expresados en este Real Decreto, quedan suprimidos y extintos”. Se derogan los fueros y privilegios. Se prohíben las organizaciones militares y de orden público, los somatenes y la gente armada. Pero así como el Decreto de 30 de junio de 1707, que abolía los fueros de Aragón y Valencia, expresaba “mi deseo de reducir todos los reinos de España a la uniformidad de unas mismas leyes, usos, costumbres y tribunales, gobernándose igualmente todas por las leyes de Castilla”, en el Decreto de Nueva Planta, ni se habla ni se pretende esta conformidad. (...)”, Capdeferro, “Capítulo XX, Nueva Planta”, op. cit., pp.355-356.

⁵¹⁴ Aunque, según Capdeferro, ese término no se utiliza hasta mayo de 1717, cuando se crea la Real Universidad de Cervera, por un decreto especial, pero bajo la serie de transformaciones de la Nueva Planta.

⁵¹⁵ Ibid., p.358.

⁵¹⁶ Ibid..

y Cordelles (jesuita) en Barcelona. Pero la enseñanza era libre; los cursos debían ser revalidados en Cervera.”⁵¹⁷

Al suprimir los Estudios Generales de Barcelona, se produjo, por un lado, la interrupción de las enseñanzas tradicionales, y por otro, se hizo que los estudios de medicina y cirugía dependieran del Protomedicato que había sido creado en el tiempo de los Reyes Católicos. Eso significó que los cirujanos quedaban supeditados a enseñanzas anacrónicas, como Hipócrates, Galeno, Avicena y otros, con “prácticas insuficientes, con exámenes que establecían varias categorías de profesionales según las materias y años de estudios exigidos”.⁵¹⁸ Esa dependencia de un Protomedicato era una situación totalmente nueva para Cataluña.

“El examen ante el Protomedicato obligaba por igual a médicos y cirujanos. Estos últimos, en sus diversas categorías: médicos cirujanos y cirujanos latinos, que estudiaban en la universidad y cirujanos romancistas y sangradores que se formaban sin pasar por ella, al lado de otro cirujano, matriculándose previamente en la Comunidad o Colegio (antiguo) de Cirujanos.”⁵¹⁹

A pesar de que la Universidad de Cervera ganó prestigio y se consolidó como institución cultural en la región, con respecto a la medicina y cirugía, no reunía las condiciones mínimas, con número insuficiente de enfermos e instituciones de salud, que impedía la enseñanza práctica.⁵²⁰ Pero Cervera tuvo su decadencia, que devino por la expulsión de los jesuitas en 1767. Desde ese momento, la Facultad de Medicina vuelve a funcionar en el Hospital de la Santa Creu.⁵²¹ Pero, desde 1760, también funcionaba el Real Colegio de Cirugía de Barcelona, orientado al Ejército, mientras se contruía su edificio.

Cirujanos-barberos y médicos, la disputa catalana

“Este movimiento de los cirujanos de emancipación de los médicos y de los barberos, se extiende por toda Europa y no falta en España.”⁵²²

⁵¹⁷ Ibid.

⁵¹⁸ Martinell Brunet, Cèsar, “El antiguo Colegio de Cirugía de Barcelona. ¿obra arquitectónica de un cirujano?”, en: *Anuario de la Arquitectura*, Barcelona: J. M. Masso, 1948, p.67.

⁵¹⁹ Usandizaga Soraluze, Manuel, *Historia del Real Colegio de Cirugía de Barcelona (1760-1843)*, Barcelona: Instituto Municipal de Historia de la Ciudad / Ayuntamiento de Barcelona, 1964, p.43.

⁵²⁰ Corbella, *Historia de la Facultad de Medicina de Barcelona: 1843-1945*, op. cit., p.28.

⁵²¹ Capdeferro, “Capítulo XXI, Labor Omnia Vincit”, op. cit., p.373.

⁵²² Usandizaga, Manuel, *Juntas literarias del Real Colegio de Cirugía de Barcelona / discurso leído en la Real Academia de Medicina y Cirugía de Barcelona por el académico electo prof. Dr. Manuel Usandizaga. Discurso de contestación del académico numerario prof. Dr. Víctor Conill*, Barcelona: [s.e.],1956, p.38.

Sobre las alianzas entre barberos y cirujanos, sabemos que en Aragón, a fines del siglo XV, practicaban actividades de disección, incluso, sobre Valencia se tiene noticia de la solicitud para practicar estas actividades y de su necesidad de un lugar apropiado para efectuarlas.

“En cuanto a la Corona de Aragón existe un documento, fechado en agosto de 1481, que refiere la noticia de un lugar específicamente dedicado a efectuar anatomías. Se trata, en realidad, de una petición en tal sentido, que ni siquiera mencionaba la ubicación ni otros detalles de su emplazamiento, pero que revela hasta qué punto esta práctica había arraigado. En efecto, tres años después de que el *Col.legi de Barbers i Cirugians* de Valencia obtuviera el privilegio que, como hemos dicho, le facultaba para efectuar una disección anual, esta corporación planteó ya la necesidad de disponer de *una casa o ort* a propósito para llevarlas a cabo.”⁵²³

Por otro lado, en Barcelona, a propósito de las mejoras solicitadas para la enseñanza de la cirugía y el espacio de disección situado en el Hospital de la Santa Creu, en 1657 se modificó nuevamente el procedimiento para la educación. Esto fue para evitar los abusos que ocurrían en relación a una antigua costumbre que permitía que las viudas, hijos, hijas, nietos y nietas de un cirujano fallecido mantuvieran en funcionamiento la tienda de cirujano-barbero o arrendarla; lo hijos, hasta los 25 años, y las hijas, hasta su boda, ya que muchas veces las personas que finalmente quedaban a cargo eran neófitos en la profesión o se movían sólo por afán de lucro.

En base a esta situación, se promulgaron unos *Capítols* que reglamentaban cómo debería ser la incorporación de aprendices de cirujano, tanto en su formación como en su ejercicio. En éste se establecía que antes de entrar a una tienda de cirujano, debería demostrar, por medio de un examen, que sabía declinar y conjugar en latín. Pasada la evaluación se le incorporaba en el libro de matrículas de jóvenes y aprendices que practicaban el arte de la cirugía en Barcelona, con la exigencia de permanecer por tres años en esa tienda. Si se pretendía ser maestro, se sumaban tres años más al lado de uno, a la vez de rendir satisfactoriamente exámenes de gramática y filosofía, además de “presentra fe de limpieza de sangre, unos apuntes hechos a mano”, más un certificado del profesor de cirugía del estudio general, de haber asistido a sus clases; y otro, de haber presenciado 12 disecciones anatómicas. Por último, el aprendiz debería rendir un

⁵²³ Martínez Vidal; Pardo Tomás, “El primitivo teatro anatómico de Barcelona”, op. cit., p.VII

exámen teórico y otro práctico, efectuados por los maestros del Colegio de Cirujanos. Sin embargo, todas estas disposiciones dieron pocos resultados.⁵²⁴

En el siglo XVIII, cuando se crean los colegios de cirugía, en Cádiz no se producen enfrentamientos, mientras que en Barcelona, si en un principio pasó desapercibida su creación, luego estuvo llena de enemistades, debido a que los cirujanos empezaron a ganar prestigio social, a diferencia de los médicos, que sin una universidad, tuvieron que compartir la influencia social que tradicionalmente habían monopolizado, situación que no aceptaban bien. Colaboró en esa creciente confrontación, los buenos resultados obtenidos en la formación de cirujanos en instituciones no universitarias. La situación culminó cuando los cirujanos, a quienes los médicos consideraban profesionales de segunda clase,⁵²⁵ trataron de ampliar sus estudios para obtener títulos que les permitiesen trabajar como médicos y cirujanos, en 1797,⁵²⁶ lo que fue oficializado en la ordenanza de 1799, pero derogada en 1801.⁵²⁷

“Las diferencias entre médicos y cirujanos, en Barcelona, venían exteriorizándose ruidosamente hacía tiempo. En 1767 ya se había organizado un escándalo en las clases de Gimbernat, porque los estudiantes de medicina intentaron ocupar los lugares preferentes en el anfiteatro del Colegio de Cirugía, teniendo que intervenir la guardia militar del Hospital para desalojarlos, y el capitán general para restablecer el orden.”⁵²⁸

En contraposición a la búsqueda de perfeccionamiento de los cirujanos, se situaba el descrédito promulgado por ciertos médicos, a veces, rodeado de una incomprensible sinrazón, como el extenso caso del adinerado Salvá y Campillo, que hizo publicar un escrito sobre una supuesta reforma de la enseñanza de curar que excluía a los cirujanos y a la cirugía misma, entre muchas otras arremetidas.⁵²⁹ En todo caso, se desarrollaron muchos otros sucesos que pueden ilustrar muy bien las hostilidades entre médicos y cirujano, las que han sido abordadas y profundizadas por Usandizaga en su libro acerca de las Juntas Literarias del Real Colegio.

A estos conflictos se sumaba el hecho de que los cirujanos eran tratados como intrusos en el Hospital General, manteniendo frecuentes problemas con la administración.

⁵²⁴ Cardoner, Antonio, “La construcción de un anfiteatro anatómico en Barcelona en el siglo XVII”, *Medicina Clínica*, tomo XXXVIII, nº5, 1962, p.389.

⁵²⁵ Usandizaga, op. cit., p.39.

⁵²⁶ Corbella, op. cit., p.30.

⁵²⁷ Usandizaga, op. cit., pp.38-39.

⁵²⁸ Ibid., p.39.

⁵²⁹ Ibid., pp.40-41.

“La cirugía era considerada inferior a la medicina a causa del amor propio de los médicos infatuados por sus estudios humanísticos, la resistencia que la Iglesia oponía al derramamiento de sangre y las cortapisas de la Inquisición para las prácticas quirúrgicas. En Cataluña el Tribunal Superior exigía a los que querían diseccionar cadáveres de condenados a la última pena, que se cantasen oficios solemnes por el alma del anatomizado, que se le diese sepultura con los debidos honores y que los asistentes a la anatomía diesen limosnas para la salvación del alma del condenado, lo cual encarecía las prácticas quirúrgico-docentes.”⁵³⁰

En el siglo XVIII, al Colegio de Cádiz se sumó Barcelona y luego Madrid, y como ha indicado Zarzoso, “en consonancia con lo que sucedía en algunas ciudades europeas, los cirujanos de aquellas tres escuelas se afanaban por conseguir en un mismo programa de enseñanza la unificación de la cirugía, la medicina práctica o clínica, la botánica y la física experimental. Esas ideas se plasmaron de forma progresiva en las enseñanzas impartidas en los colegios y fueron defendidas por cirujanos prestigiosos, como era Pere Virgili, Pedro Pechet, Antoni Gimbenart y Lleonart Gallí, entre otros. La unificación se va a formalizar al final de 1799, y se conseguiría a partir de la única fórmula posible: el desmantelamiento de los estudios médicos de la Universidad y la concentración de la enseñanza en los reales colegios de cirugía.” A pesar de esta reforma, las presiones hacen que en 1801 vuelvan al formato anterior, empezando un largo proceso de negociación, que se prolongó hasta la formación del Estado Liberal, a mediados del siglo XIX, con la unificación de la medicina y cirugía.⁵³¹

⁵³⁰ Martinell Brunet, op.cit., p.67.

⁵³¹ Zarzoso Orellana, Afons, *La pràctica mèdica a la Catalunya del segle XVIII*, tesis doctoral, director: Jon Arrizabalaga Valbuena, Institut Universitari d’Història “Jaume Vicens i Vives”, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2003, p.67.

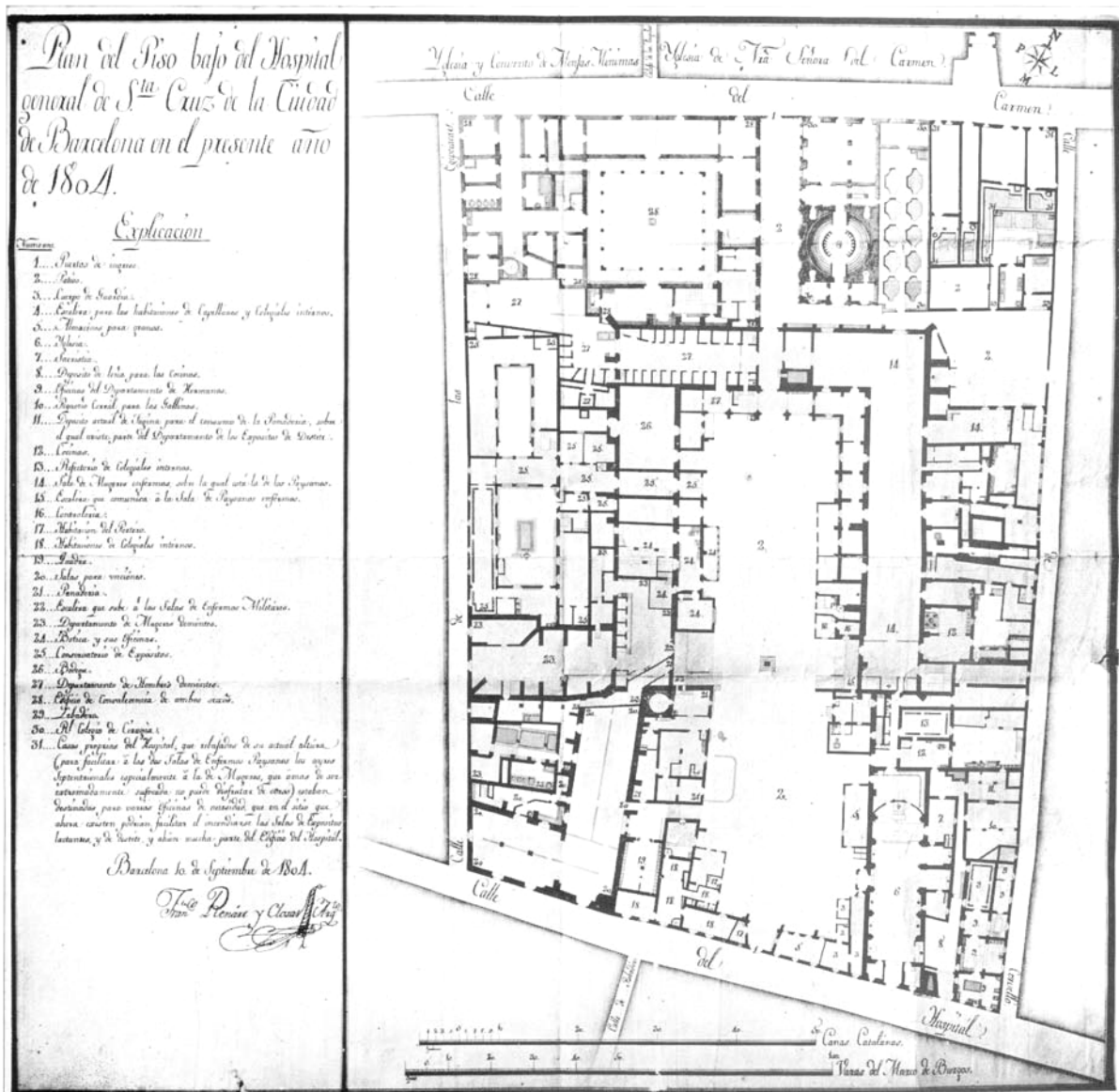


Fig. 53. Plano con explicación de la planta baja del Hospital General de Santa Cruz de la ciudad de Barcelona, en el año de 1804, con la Casa de Convalecencia, el Real Colegio de Cirugía de Barcelona y, a su derecha, el Corralet, por Francisco Renán, arquitecto. © Usandizaga / Archivo de Historia de la Ciudad.

EL PRIMITIVO TEATRO

El hospital de la Santa Creu y el corralet

El contexto del Real Colegio de Cirugía, es el medieval hospital de la Santa Creu. El edificio está ubicado en la Ciutat Vella de Barcelona, hacia el oeste de las Ramblas, en Carrer del Carne, vecino al actual espacio público denominado Jardins del Doctor Fleming, ocupado antiguamente por algunas desaparecidas estructuras que albergaban la morgue, el depósito de cadáveres del hospital, un espacio conocido como el *corralet*,⁵³²

⁵³² Corbella i Corbella, *L'area sanitaria de la Santa Creu*, op. cit., p.19.

que puede ser visto en un plano de conjunto de 1804, del Archivo Histórico de la Ciudad.⁵³³

Ese conjunto arquitectónico fue el “centro del pasado sanitario de Barcelona”, desde “inicios del siglo XV hasta bien entrado el siglo XX”, siendo el hospital más importante de Cataluña por más de cinco siglos.⁵³⁴

Situado hacia el norte de la manzana del Hospital, integra un conjunto de edificios que han sido denominados por el historiador Jacint Corbella, como el *Àrea Sanitària de la Santa Creu*, que comprenden el antiguo Hospital de la Santa Creu, hacia el sur; y la Casa de Convalecencia, al noroeste. Los edificios fueron construidos en distintos períodos a partir de inicios del siglo XV. Juntos conforman una suerte de ciudadela con espacios interiores públicos, conectados por callejones peatonales y un jardín interior: el Jardín de Rubió i Lluch, que le entrega cierta autonomía, ya que conecta carrer del Carme y los jardins del Doctor Fleming con carrer de l’Hospital, permitiendo atravesar internamente toda la manzana. A un costado del acceso al conjunto, por carrer de l’Hospital, está la antigua capilla, actualmente, un espacio dedicado al arte contemporáneo: la Capella.

El Aula de les anatomies, 1573-1675

El teatro anatómico de Pere Virgili tuvo una estructura previa que ha sido ampliamente investigada por los historiadores de la medicina, Alvar Martínez Vidal y José Pardo Tomás, quienes la nombran como “el primitivo teatro anatómico” de Barcelona, definiendo el espectro en el que evoluciona la construcción de ese espacio necesario para la disección anatómica.

“El primitivo teatro anatómico de Barcelona remonta su origen a la concordia firmada entre la Universidad y el Colegio de Doctores en Medicina en 1565, que marca la fusión de la recién creada Facultad de Medicina con el preexistente *Estudi de Medicina*. En un principio, las disecciones se llevaban a cabo en una dependencia de *Estudi*, que pronto planteó problemas de inadecuación para la tarea. Por eso en 1573 se pidió al Consell de Cent un lugar apropiado donde llevar a cabo cómodamente las disecciones anuales que la normativa ordenaba, y se propuso que se construyera dentro del recinto del Hospital de la Santa Creu.”⁵³⁵

⁵³³ Corbella, *Història de la Facultat de Medicina de Barcelona: 1843-1985*, op. cit., p.159.

⁵³⁴ Corbella i Corbella, *L'area sanitària de la Santa Creu*, op. cit., p.7.

⁵³⁵ Martínez Vidal; Pardo Tomás, op. cit., p.VIII.

Como consecuencia de esa solicitud, desde los inicios del siglo XVII, las disecciones se realizaban en un espacio denominado *Aula de les Anatomies*, junto al depósito de cadáveres del Hospital, conocido como el *corralet*. En 1638, el mismo *Consell de Cent* decidió reformar esa “sala para dotarla de mejores condiciones”. Esa decisión coincide con nuevas *Ordinacions* dictadas por el gobierno de la ciudad a la Universidad, en las cuales se especificaba la obligatoriedad de que los aprendices de cirugía cursaran un año de anatomía en el *Estudi*, sumándose a los existentes estudiantes de medicina.

“Por el contrario, la coincidencia de que la formación de los cirujanos era imprescindible a la 'utilidad pública y buena policía del principado' era general a mediados del siglo XVII, como lo demuestra tanto el memorial presentado en 1657 por el entonces catedrático de cirugía del *Estudi*, Josep Vilar, como el *nou redreç* del Colegio de cirujanos aprobado en 1658.”⁵³⁶

El historiador de la medicina Antoni Cardoner, en su artículo, de 1962, “La construcción de un anfiteatro anatómico en Barcelona en el siglo XVII”, ha indicado que esta reforma se solicitó a propósito de la participación de España en la guerra que se desencadenó debido a la Contrarreforma, donde se solicitó reorganizar la enseñanza. Sin embargo, la presencia de tropas en Cataluña para defender la frontera con Francia, impidió que se efectuara toda solicitud hasta 1642, cuando junto con la paz se retomaron las actividades. Agrega Cardoner:

“(…) el Consejo Municipal reemprendió el examen de esta cuestión dos años más tarde, ante el hecho de que los administradores del Hospital General de la Santa Cruz habían iniciado la construcción de un edificio destinado a aquel objeto, y lo ofrecían a la ciudad si lo acababa.(…)”⁵³⁷

El Consejo aceptó terminar las obras iniciadas, pero a propósito del reinicio de la guerra con Francia, impidió que se efectuara tal acuerdo, hasta 11 años después. En 1659, cuando se firmó la paz de los Pirineos entre España y Francia, se designó el Tribunal que juzgaría a los opositores de la cátedra de anatomía. El ganador fue el médico Juan Alós, recién iniciando su carrera.

“(…) Sus demostraciones anatómicas debieron ser muy brillantes y concurridas, ya que el Consejo Municipal acordó, que dada la gran cantidad de público profesional o simplemente curioso, que a ellas asistía, se ordenara al vicerrector del Estudio General

⁵³⁶ Ibid., pp.IX-X.

⁵³⁷ Cardoner, op. cit., p.389.

que, del dinero de la caja de la Universidad, se pudiera gastar 60 libras más para terminar aquella aula; de esta época (1660) es una piedra –que todavía se conserva en el antiguo Hospital de la Santa Cruz– de la puerta en la que puede leerse “Theatrum Anatomicum”, con un escudo de la ciudad y la cifra 1660.”⁵³⁸

Pero las obras no terminaron realmente, el espacio recién fue cubierto en 1673, gracias a un monto asignado para tal efecto, que incluyó, a parte de la cubierta en carpintería y albañilería, una gradería de tres escalones y “una mesa giratoria de piedra horadada en su centro, a la manera de los anfiteatros anatómico italianos”.⁵³⁹ La mesa, que sería de casi dos metros de largo por ochenta de ancho, se levantaría sobre un pie de piedra y estaría agujereada en el centro insertar colocar el fierro que serviría de eje de rotación; la evacuación de líquidos se realizaría a través de ese agujero central a través de un conducto que vertería el deshecho a un pozo ciego de casi un metro y medio de profundidad, situado en el exterior del edificio y cubierto de adoquines.⁵⁴⁰ Quedando todos los trabajos terminados en 1675, este recinto funcionó hasta el cierre del *Estudi General* impuesto por Felipe V.

“(…) las obras venían a rehabilitar una estructura preexistente que consistía en un recinto, al parecer, sin cubrir, de planta cuadrada, de treinta y dos palmos de lado (algo más de seis metros). Un portal abierto sobre uno de los cuatro muros, daba acceso al interior. La reforma respetaba esa estructura, pero planteaba dotarla de mayor altura y cubrirla con un tejado. Para ellos debían levantarse ocho pilares de sección cuadrada, de ladrillo y medio de ancho, sobre los que ya había. La alzada de estos nuevos pilares debía ser la misma que la de los preexistentes, lo que permitiría dar un total de algo más de tres metros de altura a las paredes que debían lucirse con mortero en su interior.(…)”⁵⁴¹

En ese teatro de Barcelona estudió el relevante Francesc Feu, que se doctoró en 1672. Feu, en 1689, fue definitivamente nombrado por Carlos II primer catedrático de anatomía en el Hospital General de Madrid, lo que para los investigadores Martínez y Pardo ha implicado situarlo en el origen de la enseñanza anatómica de esa ciudad, iniciada sorprendentemente en el último reinado de Austria. Esto también tendría como consecuencia la necesidad de un teatro anatómico.⁵⁴²

⁵³⁸ Ibid., p.390.

⁵³⁹ Ibid.

⁵⁴⁰ Martínez Vidal; Pardo Tomás, op. cit., p.XIV.

⁵⁴¹ Ibid. Esta descripción está basada en el artículo: Perelló, Antònia M., “L’aula d’anatomies i la casa de les comèdies: dos establiments vinculats a l’hospital de la Santa Creu (segle XVII), *Barcelona. Quaderns d’història*, nº 1, 1995, revista semestral de l’institut Municipal d’Història de Barcelona, Ajuntament de Barcelona, p.90.

⁵⁴² Pardo Tomás; Martínez Vidal, “Los orígenes del teatro anatómico de Madrid (1689-1728)”, op. cit., pp.10-15.

Martínez y Pardo destacan el hecho de que, gracias a esos requerimientos ampliados para formar cirujanos en la cátedra de anatomía, se mantuvo la práctica anatómica a lo largo de todo el siglo XVII, y no sólo a partir del siglo XVIII, como una actividad coherente con las ideas ilustradas.

Pere Virgili, un cirujano catalán conectado a Francia

El arquitecto Martinell i Brunet manifestó que: “Durante el siglo XVI y parte del siguiente, España podía todavía competir con el extranjero, pero en tiempo de los últimos Austrias las discusiones entre profesores ajenos a la medicina, la deficiente enseñanza de la cirugía y luego la guerra de Sucesión sumieron el país en lamentable decadencia.”⁵⁴³

La creación del Real Colegio de Cirugía de Cádiz se ha considerado como el principio de una renovación en la cirugía y medicina española, siendo el primero de dos colegios creados en España en el siglo XVIII, gracias a la iniciativa, influencia y relevancia del médico catalán Pere Virgili i Bellvé (1699-1776); el segundo será el de Barcelona.

Por otro lado el historiador de la medicina Jacint Corbella indicó: “El nivel que tenía la medicina en España en el siglo XVII y la primera mitad del XVIII era bastante bajo. Habían quedado fuera de la línea de progreso científico, prácticamente desde mitad del XVI, cuando, entre otras cosas, se prohibió viajar al extranjero a estudiar. El precio que se va a pagar por mantener una unidad religiosa fue muy caro en los aspectos científicos. En un cierto momento fue tan insuficiente el nivel de nuestra medicina que la Armada, la Marina, decidió que tendría que formar ella misma sus propios cirujanos. Fue una respuesta a la insuficiencia de nuestras universidades.”⁵⁴⁴

El proceso que condujo a la consolidación de los colegios de cirugía de Cádiz y Barcelona, fue parte de un espíritu de apertura intelectual y de renovación social en España, que ocurrió con la llegada de la dinastía de los Borbones. Esto también incrementó la influencia francesa en cirugía y medicina, y presencia italiana en arte y arquitectura, gracias a la reina Isabel de Farnesio. En ese contexto, el historiador Richard Herr ha destacado al fraile Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro (1676-1764) como un ejemplo paradigmático de esta cuidadosa inmersión española en las “Luces”.

“Coincidiendo con la llegada de la dinastía borbónica a España se empezaron a oír voces que proclamaban la necesidad de estar al corriente de las actividades intelectuales del extranjero. Una de esas voces era la de un fraile benedictino, catedrático de la lejana

⁵⁴³ Martinell Brunet, op. cit., p.67.

⁵⁴⁴ Corbella, *Historia de la Facultad de Medicina de Barcelona: 1843-1985*, op. cit., p.29

Universidad de Oviedo, quien casi por sí sólo avivó la llama que sacaría a España del letargo en que había caído a fines del siglo XVII.(...)"⁵⁴⁵

Por otro lado, Manuel Usandizaga (1898-1982) manifestó su sorpresa relativa a que Feijoo, siendo "tan agudo observador de todo lo que se relaciona con la ciencia y, muy especialmente, con la medicina" no se hubiese referido al Real Colegio de Cádiz en ninguna de sus obras.⁵⁴⁶

En 1711, se destinó a Cádiz el francés Jean La Combe, o Lacombe, o aun Juan Lacomba, un cirujano mayor de la Armada, que asumió como director del nuevo Real Hospital de la Armada de Cádiz, anteriormente Hospital del Rey, existente desde 1686. Había sido contratado por Felipe V, debido a que era uno de los cirujanos más prestigiosos de su tiempo. Prontamente nota la baja formación española en cirugía y medicina y decide mejorar esa situación.

"La ciencia moderna a la que más alentó hacia el progreso fue la medicina. Antes de morir [Feijoo] tuvo la satisfacción de ver que algunos médicos de vanguardia adoptaban su actitud. Después de leer algunos tratados de medicina extranjeros, por fortuna aún escritos en latín, estos hombres empezaron a poner en tela de juicio a Hipócrates y a Galeno y a buscar nuevas curas experimentando. Hace mucho tiempo que se ha probado la burda inexactitud de muchas de sus creencias, pero su atrevimiento inyectó nueva sangre en la ciencia española. De todos ellos el más competente era Andrés Piquer, profesor de la Universidad de Valencia a mediados de siglo, quien entró en conocimiento con los últimos descubrimientos realizados por los médicos holandeses y compuso un original *Tratado de calenturas*, en 1751, que se tradujo más tarde al francés. Su curiosidad lo había incitado ya a traducir la filosofía de Descartes en un libro titulado *Lógica moderna*. Piquer, como Feijoo, consideraba el experimento metódico y la observación como la base del mejoramiento de la ciencia médica. (...)"⁵⁴⁷

Pere Virgili será fundamental en la España ilustrada, específicamente, en cirugía. Siendo originario de Vilallonga del Camp, inició su formación como cirujano en Tarragona, luego en Montpellier, desde donde retornó en 1724, trabajando para el Ejército. Posteriormente, se trasladó a Valencia y después a Algeciras, donde se convierte en cirujano mayor, y donde conoció al francés Lacombe, que estaba empeñado en crear una escuela en el Real Hospital de Cádiz, donde se realizarían clases de anatomía. Virgili se interesó en el

⁵⁴⁵ Herr, Richard, "Las luces' penetran en España", *España y la revolución del siglo XVIII*, traducción del inglés de Elena Fernández Mel, Madrid: Aguilar, 1964, p.31.

⁵⁴⁶ Usandizaga, op. cit., p.10.

⁵⁴⁷ Herr, op. cit., p.35.

plan del francés, abandonando el Ejército para empezar a trabajar en la Armada; con este fin se traslada a Cádiz en 1728 con el propósito de asumir sus nuevas funciones en el Real Hospital.⁵⁴⁸

Ese mismo año, 1728, Lacombe conforma en ese Hospital un primer anfiteatro anatómico y crea una escuela de practicantes de cirugía. A partir de ese momento, Virgili realizó diversos viajes a América como cirujano de la Armada, y con el tiempo consigue un buen puesto en Cádiz. Desde ahí influenciará la creación de los colegios de cirugía, a semejanza de los que habían en Francia.⁵⁴⁹

Entre los sitios americanos a los que viajó como cirujano de la Marina, se cuentan: La Habana, por lo menos, en los años 1729 y 1730, según el propio Virgili; y, posteriormente, Veracruz, donde estuvo dos años, entre 1735 y 1737. En 1738 vuelve a La Habana y a Veracruz. También participó de la reconquista de Orán, Argelia, en 1732, en la flota comandada por el conde de Montemar.⁵⁵⁰

Virgili tenía gran interés en mejorar la formación y capacidad de los futuros médicos españoles, de esa forma tuvieron alumnos pensionados en París, Leyden, Londres y Bologna,⁵⁵¹ los que, luego, pasarían a integrar el equipo académico. Por medio de un escrito suyo en defensa de la dedicación a la medicina, destaca la capacidad de esos profesionales pensionados.

“(…) para que cuando salgan Escuadras grandes pueda embarcarse uno de ellos a fin de dirigir los Hospitales que se acostumbran a poner en semejantes ocasiones, como sucedió en la Escuadra que salió de este puerto el año 40; que fue preciso tomar un cualquier médico del país, mirando más al lucro que no a la curación de los enfermos. Lo mismo sucedió en la flota que salió de este puerto el año 35 en la que fui destinado y a los cuatro o seis meses de estar en el puerto de Veracruz fue preciso sacar los enfermos del Hospital de Monte Claro por la mala asistencia que tenían y llevarlos a bordo de sus respectivos navíos. (…)”⁵⁵²

⁵⁴⁸ Ferrer, Diego, *Historia del Real Colegio de Cirugía de la Armada de Cádiz*, prólogo de Juan Romero Abreu, Cádiz: Colegio Oficial de Médicos de la Provincia de Cádiz, 1961, p.37.

⁵⁴⁹ Corbella, op. cit., p.37.

⁵⁵⁰ Ferrer, op. cit., pp.37-38.

⁵⁵¹ González de Posada, Francisco, “La Asamblea Amistosa Literaria (Jorge Juan, Cádiz, 1755): Academia Científica Española con alto contenido médico”, en: *Anales de la Real Academia Nacional de Medicina*, año 2005, tomo CXXII, Madrid: Real Academia Nacional de Medicina, p.32 [Citado 2010-03-26]. Disponible en:

<http://books.google.com/books?id=1uZeW2BdcZYC&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

⁵⁵² Virgili, Pere, citado en Ferrer, op. cit., p.39.

En 1740 estuvo en La Coruña, en una campaña que duró tres años. Durante ese tiempo escribe en 1741 al marqués de la Ensenada (1702-1781),⁵⁵³ solicitando realizar una estadía de tres años en París “para consumarse en la Facultad”. El marqués respondió que la solicitud debía ser atendida “porque Virgili en la profesión era singular como en la aplicación y asistencia haciendo curas muy especiales.”⁵⁵⁴ A pesar de eso, en 1743 vuelve a realizar una solicitud “para perfeccionarse” en la capital francesa, esta vez dirigida al rey Felipe V. Como resultado, obtiene la aprobación del viaje.⁵⁵⁵

Además, una exitosa operación de traqueotomía realizada por Virgili a un soldado español de un regimiento en Cantabria, fue publicada en París, en las *Mémoires de l'Académie Royale de Chirurgie*, en 1743, donde Virgili figuraba como Cirujano Mayor del Hospital Real de la Marina de Cádiz.⁵⁵⁶ Habría que agregar que estas presencias extranjeras en las memorias se debían a corresponsales asociados a la Academia francesa. En el caso de España, contaba, desde 1732, con Beaumont, “Cirujano de Rey de España, Demostrador Real de Cirugía, Miembro de la Academia Real de Sevilla, & Examinador de Cirujanos Flebotomistas del Reino de España”.⁵⁵⁷ La publicación en las memorias de la Academia Real comprueba las relaciones y credibilidad de Virgili frente a los cirujanos franceses.

Según Ferrer: “El viaje, tuvo que ser fructífero bajo diversos aspectos, pues Francia se había adelantado al mundo en materia de sanidad naval. En 1716, el Director de los cirujanos de la Marina, Juan Cochón Dupuy [Jean Cochon-Dupuy], propuso instruir en el Hospital de Rochefort “un cierto número de jóvenes destinados a la cirugía de la Marina”. En dicho Hospital se había inaugurado en 1722 una Escuela de Anatomía, anterior a la de París (1725), Toulón (1725) y Brest (1731). (...)”⁵⁵⁸

Se cree que en 1744 viajó nuevamente a América, ya que en 1745 se indicaba que debería retomar su trabajo en el Hospital de Cádiz. Ese mismo año, un agotado Lacombe, mediante una carta dirigida al marqués de la Ensenada,⁵⁵⁹ designa a Virgili como nuevo director del Real Hospital, trasladando todas sus facultades. Sin embargo, no fue hasta 1747, cuando se hace efectiva la certificación real. Es, a partir de este

⁵⁵³ Zenón de Somodevilla y Bengoechea, marqués de la Ensenada.

⁵⁵⁴ Ferrer, op. cit., p.40.

⁵⁵⁵ Ibid., p.41.

⁵⁵⁶ Académie Royale de Chirurgie, *Mémoires de L'Académie Royale de Chirurgie*, tome premier, 1743, Paris: Delaguette, 1743-1774, pp.581-583 [Citado en 2008-06-05]. Disponible en: <<http://www.bium.univ-paris5.fr/histmed/medica/cote?90135x01>>.

⁵⁵⁷ Ibid., p.XXXV.

⁵⁵⁸ Ferrer, op. cit., p.41.

⁵⁵⁹ Marqués de la Ensenada Señorío del Respeto Universal de Marina y Lugar Teniente del Excmo. Sr. Infante Almirante General.

momento, en que Virgili “será el fundador, el creador de una obra que representó el resurgir de la Cirugía en España”.⁵⁶⁰

“La creación del Colegio de Cádiz transcurrió sin grandes protestas por parte de éstos [médicos]. Estaba emplazada en una ciudad que no tenía universidad y en la que tradicionalmente la Armada tenía un extraordinario predicamento. Que se crease un colegio para la preparación de sus cirujanos en un momento en que había extraordinaria carencia de ellos, no podía sorprender.”⁵⁶¹

Real Colegio de Cirugía de Cádiz, 1748

Como ha afirmado Cardoner, en el período del reinado de Fernando VI, entre 1746 y 1759, la enseñanza de la cirugía y su práctica, tanto civil como militar, estaban en un nivel insuficiente, situación que venía de antes de los Borbones, lo que se confirma por la experiencia de Lacombe al llegar a Cádiz, en tiempos de Felipe V. Sobre la voluntad de Virgili de formar ese espacio del saber, dijo Ferrer:

“En marzo de 1748, Virgili se traslada a la Corte donde permaneció cuatro meses. Parece ser que en este viaje llevó ya su proyecto de creación del Real Colegio de Cirujanos de la Armada; proyecto que no fue fruto de la improvisación y del momento, sino la consecuencia de una ansia de saber y aprender, que alcanzó la cúspide de sus ideales, al transformarse en deseo de enseñar; de transmitir a los demás lo que a él le costó tantos sacrificios adquirir. (...) Virgili, el caminante con destino a Montpellier; el Practicante Mayor de Valencia; el Segundo Ayudante en Gibraltar y Cirujano Mayor en Algeciras, etc. El viajero a París en busca de mayores conocimientos, no se sentía satisfecho con saber, sino que hacía partícipe a los demás de sus conocimientos y procuraba colocar a España en materia quirúrgica, a la altura de los otros países de Europa que había conocido y admirado.”⁵⁶²

Es, entonces, cuando el médico Pedro Virgili, habiendo estudiado en Montpellier y París, y servido en la Armada, logró interesar al Rey y al primer ministro: el marqués de la Ensenada, quienes sabían la relevancia del tema por que estaban “ya preparados favorablemente por los médicos y cirujanos franceses que se hallaban en la corte desde

⁵⁶⁰ Ferrer, op. cit., p.43.

⁵⁶¹ Usandizaga, op.cit., p.38.

⁵⁶² Ferrer, op. cit., p.44.

el reinado anterior”.⁵⁶³ El producto de esas gestiones fue la creación en Cádiz, en 1748, del Real Colegio de Cirugía, “destinado a la formación de cirujanos para los buques de guerra”.⁵⁶⁴

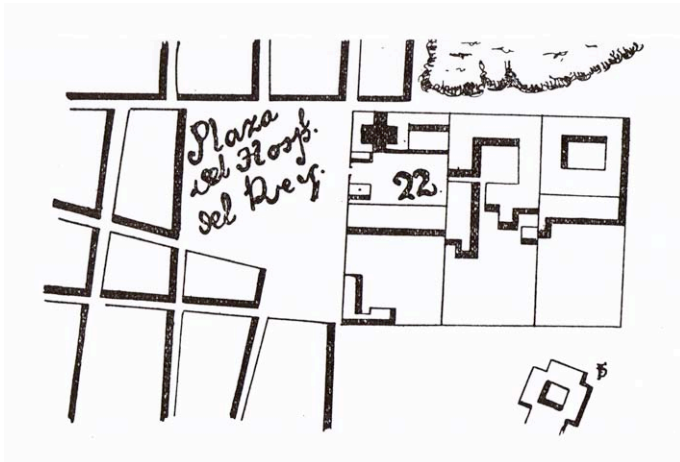


Fig. 54. Plano de la plaza del Hospital del Rey en Cádiz (actual Plaza de Falla) datado de 1772, tomado de S. Clavijo. El hospital ocupa la manzana a la derecha de la imagen. © Diego Ferrer / S. Clavijos / Archivo de Simancas.

El edificio, construido para albergar el anfiteatro de cirugía, fue situado próximo a la puerta de acceso del Hospital Real, frente a la plaza del Hospital del Rey (actual plaza de Falla), como indica un plano de Cádiz de 1772.

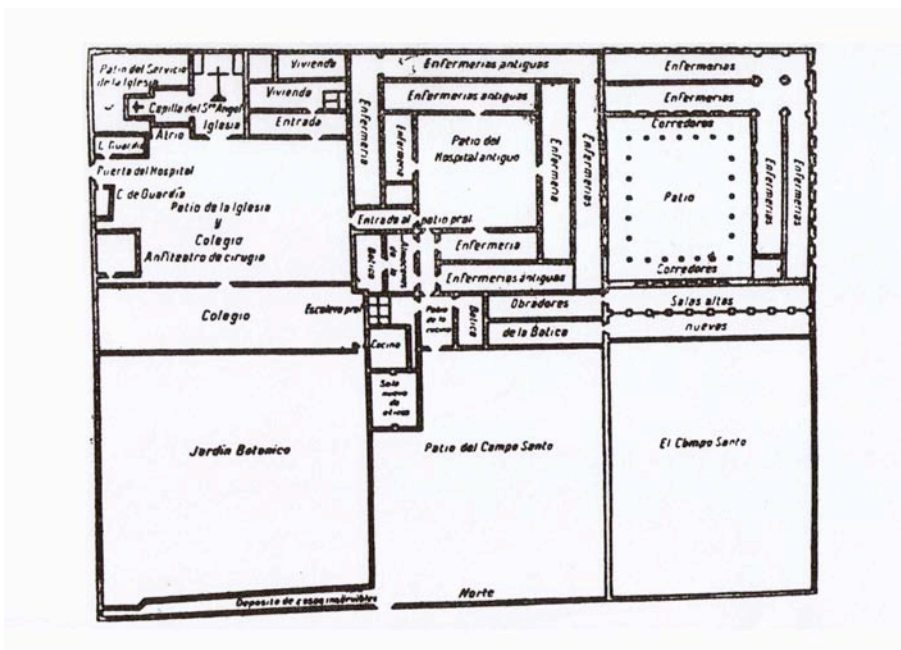


Fig. 55. Plano del Hospital Real de Cádiz (actual Hospital Militar), de Juan Caballero. Se puede apreciar su organización en tres áreas. En la primera parte se aprecia, a la izquierda, el Colegio y el anfiteatro de cirugía próximo a la entrada y junto al patio de la iglesia. © Ferrer / Archivo Militar.

⁵⁶³ Cardoner Planas, Antonio, “La orientación experimental de la cirugía en España en el siglo XVIII”, *Medicina & Historia*, 41 (segunda época), revista de estudios históricos informativos de la medicina, Centro de Documentación de Historia de la Medicina de J. Uriach & Cia, Barcelona, diciembre 1974, p.16 [Citado en 2009-02-24]. Disponible en: <www.fu1838.org/esp/publicacions_med.php>.

⁵⁶⁴ Ibid.

Al pasar la guardia se llegaba al patio de la Iglesia, flanqueado por el lado izquierdo por el templo con la capilla del Santo Ángel; al frente, el hospital, un edificio de dos plantas, organizado entorno a dos grandes patios; a la derecha, en un volumen aislado, el anfiteatro de cirugía; y luego, el edificio del Real Colegio con tres plantas. Por detrás del Colegio, al norte, estaba el jardín botánico delimitado por depósitos de un piso; y en secuencia y separados por muros y algunos recintos, hacia el oeste, el patio del campo santo, y el campo santo del Hospital.⁵⁶⁵

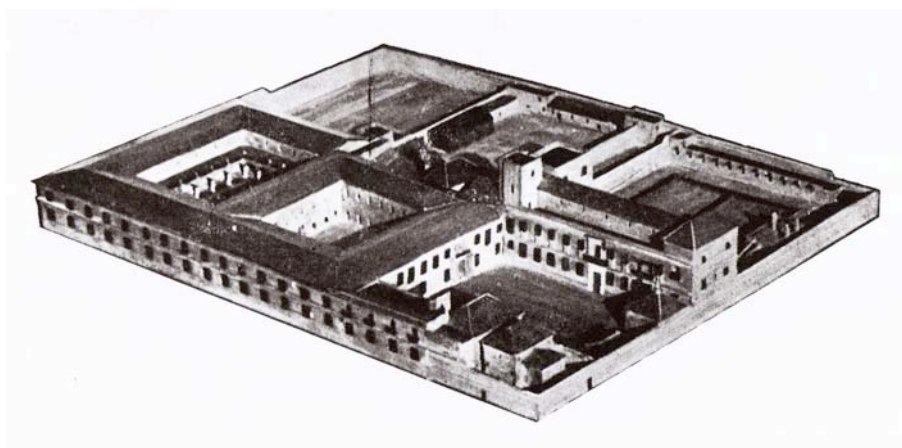


Fig. 56. Recreación en maqueta del Hospital Real de Cádiz en el Museo Iconográfico Municipal de Cádiz. Vista frontal, con la esquina de la Iglesia en primer plano. © Ferrer.

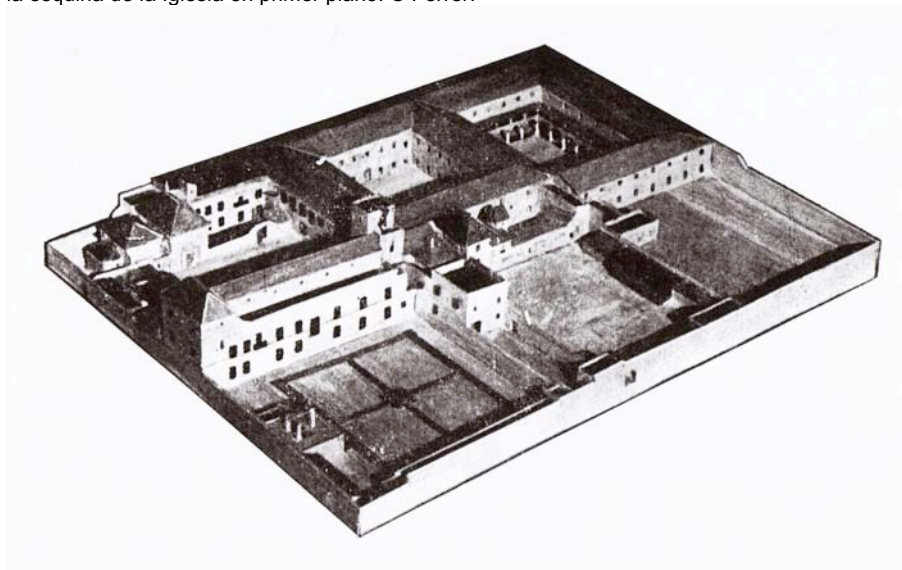


Fig. 57. Recreación en maqueta del Hospital Real de Cádiz en el Museo Iconográfico Municipal de Cádiz. Vista posterior del jardín botánico, patio y campo santo. © Ferrer.

“Encargado Virgili de su organización, envió diez médicos seleccionados previamente, a París, Leyden y Bolonia y cuando —una vez perfeccionados sus conocimientos— regresaron a España, pudo inaugurarse la institución gaditana, que tuvo como primer director a Pedro Virgili con diez profesores y cincuenta alumnos. La aparición de este

⁵⁶⁵ Descripción basada en dos planos de época, uno del Archivo de Simancas, publicado por S. Clavijo, y el otro del Archivo Militar de Madrid, firmado por Juan Caballero; más dos fotos de una maqueta recreando el conjunto, conservada en el Museo Iconográfico Municipal de Cádiz; todo publicado en Ferrer. El conjunto es conocido actualmente como el antiguo Hospital Militar.

Real Colegio acabó la subordinación de los cirujanos al Protomedicato, por pasar a depender del Primer cirujano real, instituyendo lo que debe ser designado como Protocirujano.”⁵⁶⁶

Además, en la segunda mitad del siglo XVIII, continuó el tránsito de estudiantes españoles hacia otros países, lo que incrementaba considerablemente la renovación cultural en España con las ideas ilustradas. Pasar los Pirineos era también una forma de burlar a los censores de la Inquisición. Así las personas con ciertos privilegios viajaban con diversos fines.

“(…) Algunos jóvenes, hijos de buenas familias, iban a Francia a estudiar. Entre 1761 y 1790 hubo ochenta y seis estudiantes españoles matriculados en el colegio militar de Sorèze. Provenían de toda España, sólo unos pocos eran de Madrid. En esos días muchos hijos e hijas de familias nobles se educaban en los conventos y en otras instituciones de Pau y de otras ciudades próximas a la frontera. Otros cruzaban la frontera para cursar estudios en escuelas jesuitas, antes que la Orden fuese expulsada en 1764. Algunas familias de la nobleza costeaban viajes por el extranjero a sus hijos y, evidentemente, las que vivían en el extranjero educaban allí a su prole. A veces estas familias hacían venir tutores españoles, dando así ocasión de viajar a algunas personas cultas. El gobierno de Carlos III enviaba a París muchachos que prometían para estudiar medicina, ciencias naturales, ingeniería y artes industriales. (...)”⁵⁶⁷

La iniciativa de Cádiz produjo resultados sorprendentes en el desarrollo de la cirugía, “donde al cabo de unos años habían salido los cirujanos necesarios para la Armada, un demostrador de anatomía para Sevilla, dos para Méjico y dos para Barcelona”. Esos excelentes resultados repercutieron en Fernando VI y en Virgili, quienes pensaron en la creación de un nuevo colegio, esta vez para Barcelona, “para que proporcionara cirujanos para el ejército y para las necesidades civiles”. Además, Fernando VI, en 1758, había nombrado a Virgili primer cirujano de Cámara y, más tarde, alcalde examinador del Protobarberato, con lo que tuvo que asentarse en Madrid y participar de la Corte, que es cuando debe haber aprovechado para gestionar la creación del Colegio de Barcelona. Asimismo, influyeron en esa decisión, tanto la situación excéntrica de Cádiz con respecto a Barcelona, como los consejos del primer cirujano de Cámara, el francés Pedro Perchet, que también había estudiado en Montpellier, así como en Avignon y París.

⁵⁶⁶ Cardoner, op. cit., pp.16-17.

⁵⁶⁷ Herr, op. cit., p.62.

Pero a la muerte de Fernando VI, en 1759, asumió Carlos III, quien antes de subir al trono prescinde de los servicios de Virgili y nombra a Pedro Aubery en los cargos que ocupaba el catalán.⁵⁶⁸ Sin embargo, el nuevo rey retoma la iniciativa para Barcelona, poniendo la creación de ese colegio bajo la presidencia perpetua y protección de Pedro Perchet, y la dirección efectiva de Pedro Virgili.⁵⁶⁹

“Bajo el impulso de las disposiciones reales de Carlos III y Carlos IV, la enseñanza de la anatomía mejoró en las universidades españolas. Se dictaron lecciones de anatomía y se ejecutaron prácticas de disección en el Hospital General de Madrid y en la Sociedad de Medicina de Sevilla, experimentando la enseñanza de la anatomía un gran impulso con la fundación de los reales colegios de Cádiz en 1748, Barcelona en 1764, y de San Carlos de Madrid en 1787. En estos colegios los cirujanos recibían una formación muy sólida, gracias a la extraordinaria experiencia de los fundadores de estas instituciones, Pedro Virgili y Antonio Gimbernat.”⁵⁷⁰

La influencia francesa y Jacob Winslow

Como afirmó Cardoner, al crearse el Colegio de Cádiz aumentó la influencia francesa en temas relacionados a la cirugía en España. Así, una obra muy utilizada por los estudiantes fue el tratado anatómico *Exposition anatomique de la structure du corps humain*,⁵⁷¹ publicado por el anatomista Jacob Benignus Winslow también conocido como Jacques-Bénigne Winslow (1669-1760) en París, en 1732, de la cual se hicieron muchas traducciones y ediciones, siendo esta obra muy influyente hasta fines del siglo XVIII.⁵⁷² Entre esas ediciones está la versión latina *Expositio anatomica structurae corporis humani*, publicada en Venecia en 1758.⁵⁷³

Como indica su biografía, denominada el *Elogio*, Winslow era “doctor regente de la Facultad de Medicina de París, intérprete de la lengua teutónica en la biblioteca del Rey, antiguo profesor de anatomía y cirugía en el Jardín Real, de la Academia Real de Ciencias de París y de aquella de Berlín”, en la época de florecimiento de la anatomía durante el siglo de Louis XIV, donde las diferentes obras publicadas sobre las investigaciones anatómicas formaron un cuerpo de doctrina. El anatomista, de origen

⁵⁶⁸ Usandizaga Soraluze, *Historia del Real Colegio de Cirugía*, op. cit., p. 44.

⁵⁶⁹ Cardoner, op. cit., p.19.

⁵⁷⁰ Nogales Espert, A., “Historia de las autopsias. IV.- S. XVII Barroco. S. XVIII Ilustración. S. XIX Romanticismo”, *Revista Electrónica de Autopsia: The Electronic Journal of Autopsy*, 2004, p.31 [Citado 2009-09-07]. Disponible en: <<http://rea.uninet.edu/index.php/ejautopsy/article/view/9>>.

⁵⁷¹ Winslow, Jacques-Benigne, *Exposition anatomique de la structure du corps humain*, Paris: Guillaume Desprez & Jean Desessartz, 1732 [Citado 2010-04-22]. Disponible en: <<http://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/cote?20995>>.

⁵⁷² Cardoner, op.cit., p.17.

⁵⁷³ Jerez Moliner, op. cit., p.17.

danés, adquirió la primera parte de su formación anatómica en Holanda, luego estudió y residió en París, asistiendo al curso de Joseph-Guichard Duverney, o Du Verney (1648-1730), que atraía estudiantes extranjeros de todas partes de Europa. Además a Duverney se le ha atribuido el mérito de haber convertido la anatomía en la pasión de moda en París, extendiendo sobre las ciencias el imperio de la moda.⁵⁷⁴

La historiadora de las ciencias biológicas y de medicina, Anita Guerrini, ha indagado en las disecciones anatómicas de Duverney en París, destacando su teatralidad.⁵⁷⁵ Por ejemplo, relata la disección practicada en Versalles en 1681, al cadáver de un elefante, que integraba la colección de animales salvajes de Louis XIV, un espectáculo público orquestado por el anatomista del Jardín del Rey, asistido por los académicos Philippe de la Hire y Claude Perrault (1613-1688). La teatralidad del espectáculo culminó cuando, después de retirar los órganos del inmenso animal, Duverney se introdujo y desapareció al interior de la carcasa del elefante para seguir su labor, momento cuando el Rey hace su aparición preguntando por el anatomista, el que asoma su cabeza hacia fuera de la carcasa para anunciar su presencia. Agrega Guerrini:

“Tal drama era una característica común de los principios de la moderna demostración anatómica. De hecho, la atmósfera en las disecciones públicas eran frecuentemente más tumultuosas que caballerosas. En el Jardín del Rey, en 1674, por ejemplo, un "petite émeute" -un pequeño motín- se había desatado entre los alrededor de 400 espectadores, que asistían a un debate sobre la circulación de la sangre entre un galenista y un defensor de William Harvey. Peleas de este tipo dieron lugar a un decreto, en 1681, que prohibía a los asistentes a las lecciones de anatomía del Jardín portar espadas o blandir bastones.”⁵⁷⁶

⁵⁷⁴ *Eloge historique de M. Winslow*, S.I., s.n., 1760 (circa) [Citado en 2010-04-13]. Disponible en: <<http://www.bium.univ-paris5.fr/histmed/medica/cote?90945x21x08>>.

⁵⁷⁵ Guerrini, Anita, “Theatrical anatomy: Duverney in Paris, 1670-1720”, revista *Endeavour*, vol.33, n°1, marzo de 2009, pp.7-11 [Citado 2010-04-13]. Disponible en: <<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S016093270900009X>>.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p.7.

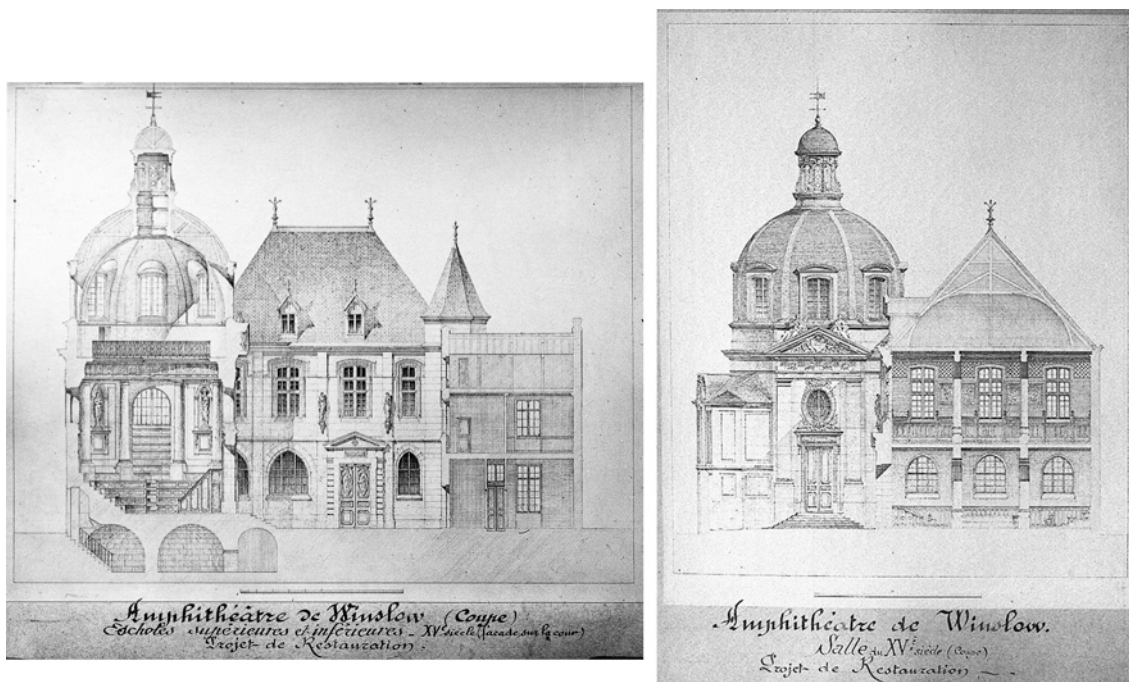


Fig. 58. Anfiteatro Winslow, proyecto de restauración. A la izquierda, sección pasando por el anfiteatro en paralelo a la rue de la Bûcherie. A la derecha, sección pasando por la Salle du XV^e siècle. © Coll. BIU Santé Médecine.

Winslow, siendo doctor regente de la Facultad de París, gestó un anfiteatro anatómico, construido entre 1741-1745, conocido como el *amphithéâtre Winslow*, emplazado en la *rue de la Bûcherie* frente al pequeño puente del Hôtel-Dieu. El nuevo anfiteatro substituyó uno anterior edificado entre 1617 y 1620, que a la vez había reemplazado a otro en madera "abierto a la lluvia, la nieve, y a todos los vientos", levantado en 1604, que subsistió muy poco, pero que es considerado el primer teatro anatómico de París.⁵⁷⁷

El nuevo proyecto estuvo a cargo del arquitecto Jacques Barbier de Balignières,⁵⁷⁸ inaugurándose el 18 de febrero de 1745 para uso de las *Ecoles de médecine*. Su arquitectura era de planta circular, coronada por una cúpula de diez metros de diámetro, con gradas para los estudiantes. Ocho columnas dóricas sostenían una cornisa sobre la que había un balcón. Hasta 1775, las continuas crecientes del Sena hicieron inhabitable el edificio, trasladándose toda la Facultad hacia un edificio en la *rue de Jean-de-Beauvais* que había ocupado la antigua Escuela de Derecho, sin embargo las demostraciones anatómicas siguieron realizándose en el anfiteatro de Winslow. Además, la situación fue transitoria ya que luego se trasladaron al nuevo edificio emplazado en el antiguo sitio del colegio de Bourgogne, proyecto de Jacques Gondoin.⁵⁷⁹

⁵⁷⁷ Corlieu, Auguste, *L'ancienne Faculté de médecine de Paris*, Paris: A. Delahaye, 1877, pp.6-8 [Citado 2010-01-12]. Disponible en: <<http://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/cote?34729>>.

⁵⁷⁸ Fossier, François; Cotte, Robert de, *Les dessins du fonds Robert de Cotte de la Bibliothèque nationale de France: architecture et decor*, Paris: Bibliothèque nationale de France; Rome: École Française de Rome, 1997, p.163.

⁵⁷⁹ Corlieu, op.cit., p.13.

El origen del arquitecto Ventura Rodríguez Tizón

El Real Colegio de Cirugía de Barcelona es una obra singular del connotado arquitecto castellano Buenaventura Rodríguez Tizón, más conocido como Ventura Rodríguez. La revelación de la autoría del edificio se debe al historiador de arte José María de Azcárate y Ristori (1919-2001),⁵⁸⁰ quien en 1955 publicó el artículo “Ventura Rodríguez y el Real Colegio de Cirugía de Barcelona”, donde indicaba el descubrimiento de los planos del proyecto de Rodríguez, en los *Archivos Históricos Universitarios* de la Universidad de Santiago de Compostela.⁵⁸¹

Según Gaspar Melchor de Jovellanos, en su escrito *Elogio de D. Ventura Rodríguez leído en la Real Sociedad de Madrid* el 19 de enero de 1788, declara que a este arquitecto, en vida, no se la habría asignado el mérito que le correspondía. El profesional habría levantado la arquitectura “desde la mayor decadencia al más alto grado de esplendor”, siendo considerado el primer arquitecto de su tiempo, y su labor habría consolidado la época más brillante de la arquitectura española.⁵⁸²

Rodríguez integró la Real Sociedad de Madrid, fue primer arquitecto de Madrid y de la Santa Iglesia de Toledo, académico honorario de San Lucas de Roma, y director general de la Real Academia de San Fernando. Según Melchor de Jovellanos, habría nacido en la época de mayor decadencia del país, en 1717, lo que habría marcado su destino. Era hijo de Antonio Rodríguez, profesor de arquitectura, y de Jerónima Tizón, miembros de una familia de larga tradición en Ciempozuelos.

“(…) Nacido en una familia hidalga, pero pobre, debió a la medianía de su fortuna la educación que conduce naturalmente a las profesiones útiles; y si por una parte no tuvo que avergonzarse de su origen, por otra halló en él aquella venturosa necesidad que es madre de la virtud y el mejor estímulo de los grandes talentos.”

⁵⁸⁰ Morena Bartolomé, Áurea de la, “Semblanza y recuerdo del profesor Jose M^a de Azcárate y Ristori”, *Anales de Historia del Arte*, 11, 2001, pp.9-14 [Citado en 2010-04-19]. Disponible en: <<http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0101110009A>>.

⁵⁸¹ Azcárate Ristori, José María, “Ventura Rodríguez y el Real Colegio de Cirugía de Barcelona”, boletín de la Universidad Compostelana, n^o63, 1955.

⁵⁸² Melchor de Jovellanos, Gaspar, *Elogio de D. Ventura Rodríguez leído en la Real Sociedad de Madrid*, 19 de enero de 1788, Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1790, pp.1-2 [Citado en 2010-04-19]. Disponible en: <http://adrastea.ugr.es/tmp/_webpac2_1108578.72341>.

El historiador Fernando Chueca Goitia (1911-2004) amplió el contexto familiar en el artículo “El padre de don Ventura Rodríguez”,⁵⁸³ donde destaca que don Antonio Rodríguez era un maestro alarife notable, lo que se comprobaría en la Ermita de Nuestra Señora de la Salud en Borox (Toledo), cuya autoría fue revelada por el historiador Juan María de Cárdenas.⁵⁸⁴

Melchor de Jovellanos menciona que Rodríguez fue siempre hábil para el dibujo, y podría haber seguido la senda de la pintura, pero ya en esa época “no existían en España aquellos célebres pintores que le habían dado tanto esplendor en el siglo precedente”,⁵⁸⁵ ante lo cual se orientó hacia la arquitectura.

En 1731, a los catorce años, fue empleado como delineador por el ingeniero jefe Estaban Marchand, director de las reales obras de Aranjuez, quien, además, le dió sus primeras lecciones.⁵⁸⁶ El trabajo que se realizaba era el proyecto de extensión del palacio que había ordenado el rey Felipe V, cuyo edificio original había sido iniciado por Juan Bautista de Toledo y concluído por el destacado arquitecto renacentista español Juan de Herrera (1530-1597), artífice de los que se ha definido como estilo herreriano o arquitectura herreriana.

“(…) Allí fue donde la necesidad de seguir los antiguos planos presentó a Rodríguez la ocasión de observar las máximas del célebre Juan de Herrera, y allí donde sintió por primera vez la secreta analogía que la naturaleza había puesto entre el carácter de este gran maestro y el suyo, naturalmente inclinado a la grandiosidad sencilla y majestuosa.”⁵⁸⁷

El arquitecto Juan de Herrera fue Inspector de Monumentos de la Corona a partir de 1579, y autor final⁵⁸⁸ de la obra que inauguró ese estilo, el Monasterio de El Escorial en Madrid, 1563–1584. Lo herreriano, propio de lo arquitectónico, se desarrolló en España entre fines del siglo XVI y durante el siglo XVII y se ha caracterizado por sus trazados

⁵⁸³ Chueca Goitia, Fernando, “El padre de don Ventura Rodríguez” [edición digital], *Academia*, boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, n°67, 1988, pp.91-101 [Citado 2009-11-10]. Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/05818404255727462232268/index.htm>>.

⁵⁸⁴ Cárdenas, Juan María de, “Ermita de Nuestra Señora de la Salud en Borox (Toledo)” [edición digital], *Academia*, boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, n°67, 1988, pp.103-114 [Citado 2009-11-10]. Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/46849474656151276754491/index.htm>>.

⁵⁸⁵ Melchor de Jovellanos, op. cit., p.6.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, pp.7-8.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p.8.

⁵⁸⁸ La obra de El Escorial inicialmente fue encargada a Juan Bautista de Toledo, quien desarrolló un proyecto que posteriormente fue modificado por Juan de Herrera.

referidos a relaciones abstractas matemáticas,⁵⁸⁹ y por su sobriedad, monumentalidad y simplicidad en la decoración.⁵⁹⁰

"(...) Chueca Goitia habló de "lo herreriano" como un estilo impersonal, intemporal y dogmático, como si fuera un código estilístico definido más por un edificio, El Escorial, que por un arquitecto, y en parte producto de la voluntad de Felipe II. No obstante, por "herreriano" debería entenderse las manifestaciones muy concretas en que hubiera una voluntad de seguir o imitar la arquitectura de Herrera y especialmente en las obras de arquitectos directamente discípulos de Herrera (Francisco de Mora, Pedro de Tolosa, Lucas de Escalante, Juan de Minjares, Cristóbal de Rojas); pero no toda la arquitectura del periodo inmediatamente posterior a Herrera puede ser calificada de "herreriana", sino que ésta debe entenderse como una tendencia más dentro de la arquitectura de ese período.(...)"⁵⁹¹

Rodríguez trabajó con Marchand como delineador hasta 1733, y con los pintores y arquitectos italianos de la Corte, Giovanni Battista Gallucci y Giacomo Bonavia, hasta 1735, trabajando en todas las obras proyectadas para Aranjuez.⁵⁹² A propósito del incendio del Alcázar de Madrid, el rey invita en 1735 al arquitecto y escenógrafo italiano, Filippo Juvarra (1678-1736), para diseñar un nuevo palacio real en esa ciudad. La extensa producción de Juvarra en Roma, Mesian, Turín y Lisboa, incluye entre sus obras destacadas la iglesia monasterio (actual basílica) de Superga, 1719-1731, un edificio desarrollado en planta centralizada con pórtico, sobre un monte en Turín. Juvarra, cuando está en Aranjuez conoce el trabajo de Rodríguez, y en Madrid incorpora al talentoso arquitecto como delineador en su equipo para el Palacio Nuevo.

"Muerto Juvarra en 1736, concluye Rodríguez sólo el magnífico plan que había dejado incompleto, y nombrado Sacchetti para formar otro en el mismo sitio que ocupará el antiguo alcázar, le ayuda también Rodríguez como su primer delineador.(...)"⁵⁹³

Ganó prestigio con las diversas obras en las que había participado, y a los veinticuatro años de edad, 1741, fue nombrado primer aparajador del Real Palacio, empezando una carrera profesional independiente con trabajos en Madrid y en las provincias, lo que le sirvió para conquistar una reputación que llegó hasta Roma, donde obtuvo el título de académico de San Lucas en 1747. De esta forma, logra superar a los arquitectos

⁵⁸⁹ Wilkinson-Zerner, Catherine, *Juan de Herrera: arquitecto de Felipe II*, Madrid: Akal, 1996, pp.44-46.

⁵⁹⁰ Quesada Marco, Sebastián, *Diccionario de civilización y cultura españolas*, Madrid: Istmo, 1997, pp.184-185.

⁵⁹¹ Losada Varea, Celestina, *La arquitectura en el otoño del Renacimiento: Juan de Naveda, 1590-1638*, Santander: Universidad de Cantabria, 2007, p.16.

⁵⁹² *Ibid.*, pp.8-9.

⁵⁹³ *Ibid.*, pp.10-11.

italianos que hasta el momento se ocupaban de las obras reales, así Melchor de Jovellanos lo compara con la superación de Rafael sobre Miguel Ángel.

“Desde entonces se le consulta, se le oye, se respetan sus dictámenes a la par de los del primer arquitecto, y se adoptan alguna vez con preferencia. (...)”⁵⁹⁴

Como ha indicado el historiador Carlos Sambricio, estudiar la formación de Rodríguez equivale a indagar sobre la influencia italiana en los primeros años de la Ilustración española, ya que habría sido el único en tomar contacto con los italianos, pues, al parecer, el contexto español no habría entendido el clasicismo planteado por Juvorra.⁵⁹⁵ Aún así “aclara” que la designación de académico de Gracia de San Lucas fue un regalo a la Academia de San Fernando, personificada en el Rey, quien designó a quien le pareció pertinente, Rodríguez y Saquetti, y no una indicación proveniente de Roma. Posteriormente, Rodríguez envió un proyecto a la Academia romana para que conociera su labor, la que habría sido aceptada, pero a la vez ignorada.⁵⁹⁶

En 1744 es el momento cuando Felipe V vinculó las bellas artes en una nueva academia, retomando un proyecto de Felipe IV, al cual incorporó a Rodríguez como maestro de arquitectura, posicionándolo como un modelo entre los profesores, y uno de los mejores maestros, dando “las primeras lecciones en la Junta Preparatoria”. Con esto dejó “atrás el celo de los artistas extranjeros”, siendo nombrado primer Director de Arquitectura en 1752, cuando en el reinado de Fernando VI se establece de modo definitivo la Academia.⁵⁹⁷

El historiador de arte José Caveda y Nava (1796-1882), amigo de Melchor de Jovellanos, en su *Memoria para la historia de la Real Academia de San Fernando*, en 1867, indicó que el nombramiento de Rodríguez para liderar el naciente cuerpo científico se debió al prestigio de su saber y del amor a la arquitectura, a pesar de su juventud y ningún otro mérito que su reconocimiento, y que “ningún otro podía alegar más legítimos derechos a tan señalada distinción”.⁵⁹⁸ Además indica:

⁵⁹⁴ Ibid., p.12.

⁵⁹⁵ Sambricio, Carlos, “La formación teórica de don Ventura Rodríguez”, *La arquitectura española de la Ilustración*, prólogo de Rafael Moneo, Madrid: coedición del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España y del Instituto de Estudios de Administración Local, 1986, p.147.

⁵⁹⁶ Ibid., pp.154-155.

⁵⁹⁷ Melchor de Jovellanos, op. cit., pp.13-14.

⁵⁹⁸ Caveda y Nava, José, *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España*, tomo 1, Madrid: Imprenta de Manuel Tello, 1867, p.125 [Citado en 2010-04-20]. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=HL4WAAAIAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

“Tanto fanatismo se necesita hoy para desconocer el mérito de la arquitectura greco-romana restaurada por Rodríguez, como el que mostraron sus exclusivos panegiristas del siglo XVIII para proscribir sin piedad cualquier otra que de sus principios se apartase. El arte no es el patrimonio de una sola escuela, de una sola época, de una sola región: más vasto su dominio, expresó siempre el carácter de los pueblos que le cultivaron, sus ideas y sus necesidades y el estado social que le produjo. En sus monumentos descubren todavía el historiador y el arqueólogo la fisonomía propia de las pasadas edades y la vida entera de los imperios que lo consagraron a perpetuar su memoria.”⁵⁹⁹

Sambricio agrega que, junto a Rodríguez, se incorporaron artistas franceses e italianos a la docencia, “pero ante la dificultad que supone el que la mayor parte de los mismos desconoce el castellano, quien realmente lleva el peso de la enseñanza es un pequeño grupo de españoles preocupados y deseosos de difundir los supuestos del barroco clasicista.(...)”, a los que se sumaba la escasa formación teórica de los académicos, cuya educación en arquitectura se remitía sólo a la práctica.⁶⁰⁰ Además, la Academia era cercana a los círculos ilustrados formados por miembros de la aristocracia que contribuyeron a la vida de la enseñanza por encontrar necesario que los alumnos españoles conocieran el pensamiento teórico francés e italiano, para lo cual aportaron noticias y textos, manteniendo “una correspondencia rica en reseñas e informaciones”.⁶⁰¹

Desde el momento en que Rodríguez se involucró en la Academia, emprendió su destino de restaurar el esplendor de la arquitectura española. Como ha indicado Melchor de Jovellanos, “debía subir hasta su origen, observar sus progresos y sus vicisitudes, y estudiar su historia en los edificios de sus diversas épocas”. Así, gracias a sus diversos viajes por las provincias españolas, indaga sobre los edificios célebres de distintas épocas, “los analiza, los mide, los compara; los sujeta al infalible criterio de los principios del arte”. Testimonia Melchor de Jovellanos:

“Cuando Rodríguez subiendo a las primeras épocas de nuestra arquitectura tendió la vista sobre la superficie de la España romana, la halló sembrada de aquellos magníficos edificios, cuyas ruinas acreditan todavía a la presente generación el poder y la cultura del pueblo dominador del orbe. Entonces vio como el celo del Cristianismo se afanaba por levantar sus iglesias sobre los escombros de estos insignes monumentos, y como las artes ofrecían resignadas el sacrificio de su antigua pompa al nuevo culto que empezaba

⁵⁹⁹ Ibid., pp.125-126.

⁶⁰⁰ Sambricio, op.cit., p.149.

⁶⁰¹ Ibid., pp.149-150.

a santificarlas, empleándolas en objetos más sublimes y más dignos de su majestad y belleza.”⁶⁰²

Seguirá sus estudios sobre la significativa presencia de los visigodos, con su “sencillez septentrional”, y el vacío historiográfico existente, hasta ese momento, sobre esa impronta, para luego impresionarse con los árabes, y su dominación desde el siglo VIII, asolando Hispania.

Melchor de Jovellanos observa que a Rodríguez, mediante estos estudios, se le revelaba un histórico territorio de guerra, debido a las sucesivas ocupaciones, marcadas con una arquitectura austera y fortificada, que le formaron una idea “oscura y turbulenta”. Sin embargo, lo que escribe sobre el imaginario arquitectónico con el que se encuentra el arquitecto, es una apología al rigorismo, muy coherente con las ideas ilustradas, que conformaron un cuerpo conceptual sólido sostenido en la tradición histórica de edificar privilegiado la “firmeza y duración”, así como el despojo ornamental. Jovellanos agregó:

“En tan difícil situación Rodríguez descubre apenas las bellas artes. La guerra y la reconquista, únicos objetos del pueblo asturiano, fijan el espíritu de su constitución, y las costumbres emanadas de este espíritu se hacen, como él, sencillas y feroces. Sólo reconocen las artes primitivas que pueden conservar la necesidad en una nación guerrera, mientras las artes de la paz y del lujo, o quedan del todo ignoradas o notablemente imperfectas. Rodríguez divisa entre ellas la arquitectura, no sirviendo al gusto y la comodidad, sino a la seguridad y al abrigo. La simetría y la decoración son objeto enteramente desconocidos en ella, o del todo sacrificados a la firmeza y la duración. Hasta en los palacios y castillos, en que se busca principalmente la defensa, ve Rodríguez que la aspereza de la situación suple por la robustez de las fábricas, y que se mendigan de la naturaleza remedios contra la insuficiencia del arte. Los monasterios, los templos mismos eran entonces humildes y mezquinos, y andaba tan desconocida la magnificencia arquitectónica, que aún no acertó a encontrarla, en obsequio del Ser supremo, el pueblo más religioso y liberal con la Iglesia y sus ministros.”⁶⁰³

Sambricio indica en su escrito sobre la formación teórica de Rodríguez, que no tuvo tal preocupación por formar un criterio o gusto por la arquitectura,⁶⁰⁴ pero José Cavedas, en 1867, indicó que Rodríguez era el “más distinguido de todos ellos por su talento y su buen

⁶⁰² Melchor de Jovellanos, op. cit., pp.17-18.

⁶⁰³ Ibid., pp.20-22.

⁶⁰⁴ Sambricio, op. cit., pp.150-151.

gusto y sus vastos estudios, sólo conociéndole podrá apreciarse en su justo valor la poderosa influencia que ha ejercido en el progreso del arte.”⁶⁰⁵

La historiadora Carmen Heredia en su escrito “La fortuna crítica de Juan de Arfe y Villafañe, expresó que el arquitecto Ventura Rodríguez, siendo director de arquitectura de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, utilizaba en sus clases el tratado *De varia commensuración* de Arfe, haciendo a sus alumnos copiar dibujos y párrafos del tratado, lo que revela su permanencia en el mundo académico a casi dos siglos de su primera publicación.”⁶⁰⁶

La referencia para esta afirmación es una copia de 1786, con 18 páginas, de un documento denominado *Curso de geometría* hecho por Ventura Rodríguez para la Academia, que incluye, entre sus ilustraciones, cinco copias de dibujos de Arfe. Este documento pertenece a los archivos del historiador Carlos Sambricio, quien, además, en 1977, presentó en Padua la ponencia “La formación teórica de don Ventura Rodríguez”,⁶⁰⁷ donde se refiere al tema, aludiendo a la débil formación teórica del arquitecto, y como prueba de ello señalaba este curso elaborado por el arquitecto, en el que se incluía material publicado dos siglos atrás, en 1585. Sambricio afirma:

“El estudio de la geometría en la segunda mitad del siglo XVIII plantea, tanto en España como en Europa, uno de los presupuestos más interesantes para el estudio de nuestro pensamiento. Sin embargo, los estudios españoles se limitan, en primer momento, a los escritos de Zaragoza –difusor a fin de cuentas de Newton- y a la visión que ofrece Tosca en su tomo IX del *Compendio matemático* dedicado a la astronomía. El resto no son sino continuación de una tradición ocupada en la difusión de Aznar de Polanco (una geometría para sastres o tratados de caligrafía) y que evolucionan paulatinamente hasta los estudios que publica Gaspar Álvarez sobre *Los elementos de Euclides*, texto éste dirigido al uso del Seminario de Nobles. Al lado suyo siguen apareciendo distintas interpretaciones del texto de Arfe. (...)”⁶⁰⁸

Sambricio destaca y critica el haber sido discípulo de Juvarra y Saquetti, y el hecho de haber variado el estilo de su producción arquitectónica o “gusto” a lo largo de su carrera; además, de que mientras se alejaba de los partidarios del barroco, los estudiantes de la

⁶⁰⁵ Caveda, op.cit., p.119.

⁶⁰⁶ Heredia Moreno, op. cit., p.314.

⁶⁰⁷ Sambricio, op. cit., pp.147-160.

⁶⁰⁸ Ibid., p.151.

Academia de San Fernando proyectaban obras de un clasicismo puro, para quien eso evidenciaría la idea de que sea un tardo barroco.⁶⁰⁹

“El texto de Ventura Rodríguez sobre la geometría refleja exactamente lo opuesto a lo comentado. Con el libro de Arfe en las manos, repite literalmente sus figuras y esquemas, y no advierte Ventura Rodríguez que se está limitando a reflejar la imagen de un mundo euclidiano, ignorante del ideal de placer o de sensaciones que Condillac perfila en estos momentos, y del mismo modo reproduce conceptos sobre geometría que Tosca había esbozado años antes. Según este único texto completo que conocemos de Rodríguez, su formación se nos revela como contradictoria con respecto a su época y desde luego extraña a ese ambiente romano al que reclama con insistencia.”⁶¹⁰

Su educación entre arquitectos italianos, y, principalmente, a Juvara, es anómala entre los españoles, que no estaban interesados en el clasicismo puro, siendo Rodríguez el único que demuestra interés por el ejercicio italiano. Dice Sambricio:

“(…) A lo largo de sus primeros años, Ventura Rodríguez participa de la opinión de que el cambio en la arquitectura se limita a sustituir un lenguaje barroco por otro clasicista, sin cuestionar en absoluto el concepto de espacio o el sentido de la historia, y mantiene este ideal tanto en el interior de la Academia de San Fernando, en su papel de profesor de arquitectura, como en la obra que proyecta durante estos mismos años, todo lo cual le hace aparecer como un personaje decisivo ante sus propios contemporáneos.(…)”⁶¹¹

Sobre un encargo a Rodríguez para el Hospital General de Madrid, 1754

En la reivindicación que hizo Jovellanos de la trayectoria del “envidiado” Rodríguez, menciona las obras no construídas, objeto de una digna mención, entre los que destaca un encargo para el Hospital General de Madrid, un proyecto no ejecutado del cual se dispone poca información, pero del cual se sabe que predominaba “la sencillez, la comodidad y la salubridad, tan necesarias en estos asilos de la humanidad doliente”.⁶¹²

Como indica el “Proemio”, en las *Constituciones y Ordenanzas para el Gobierno de los Reales Hospitales General y de la Pasión de Madrid*, publicadas en 1760,⁶¹³ el Hospital

⁶⁰⁹ Ibid., p.147.

⁶¹⁰ Ibid., p.153.

⁶¹¹ Ibid., p.148.

⁶¹² Melchor de Jovellanos, op. cit., p.38.

⁶¹³ Hospital General de Madrid, *Constituciones y Ordenanzas para el Gobierno de los Reales Hospitales General, y de la Pasión de Madrid, aprobadas por el rey nuestro señor Don Carlos Tercero, (que dios guarde) y pasadas por el Real Consejo de Castilla*, Madrid:

General tiene su origen en la voluntad de reunir diversas instituciones sanitarias menores desde que asume la administración Felipe II, y según diversos investigadores, desde que se instala con la Corte en Madrid en 1561. Esa renovación sanitaria, que implicó el principio de un lento proceso de secularización, fue obviamente rechazada por la Iglesia, ya que los hospitales estaban a cargo de congregaciones religiosas. Así, en 1566, celebró un Concilio Nacional en Toledo donde manifestaron los inconvenientes de la reducción de hospitales.⁶¹⁴ Sin embargo, gracias a la gestión de Felipe II, fue autorizada por el papa Pio V en una bula de 1567, aunque recién, en 1596, fue colocada la primera piedra de las obras para el Albergue de Mendigos, cerca de Atocha, que más adelante fue ocupado como Hospital General para hombres, situado en una parte del terreno que luego se usaría para las obras del futuro y ambicioso Hospital General propuesto por Fernando VI. Como ha expuesto Ataulfo Sáiz Carrero:

“La primera reunión de todos los hospitales se realizó en 1587, en las Casas de Santa Catalina, situadas enfrente de donde actualmente está el edificio del Palacio de las Cortes, entre la calle del Prado y la Carrera de San Jerónimo. Se le llamó Hospital General de Nuestra Señora de la Encarnación y San Roque. Estas casas desaparecieron en tiempos de Mesonero Romanos (1803-1882). Poco tiempo después, se decidió su traslado, pues había poco espacio en este Hospital de Santa Catalina y, además, era un peligroso foco de infección, por estar en una zona céntrica de la ciudad. (...) Se ordenó su traslado al Albergue de Mendigos, situado al final de la calle de Atocha. Con ello, se continuó con la tradición hospitalaria de aquella zona, que desde la época árabe se ha remontado hasta finales del siglo XX. Pero hasta tiempos de Felipe III, no se realizó el traslado. El 9 de junio de 1603 se llevó el Hospital General de Hombres, pero el de la Pasión o de Mujeres fue trasladado en 1636. Pero no allí, sino a una zona cercana al anterior, en donde estaban situadas las casas de Don Juan Ruiz Gaytán de Ayala, en el lugar que luego estaría el Colegio de Cirugía de San Carlos.”⁶¹⁵

El Hospital General aparece en una guía de la ciudad denominada *Plano de la Villa y Corte de Madrid*, publicada en 1800 por Fausto Martínez de la Torre y Josef Asensio, ocupando el edificio del Albergue de Mendigos, en la manzana 1, cuyo deslinde noreste se sitúa en la parte final de la importante calle de Atocha junto a puerta de Atocha y

Imprenta de Antonio Marin, 1760 [Citado en 2010-10-10]. Disponible en: http://books.google.com/books?id=Q3inDOiOAbkC&hl=es&source=gbs_navlinks_s.

⁶¹⁴ Ibid., p.4.

⁶¹⁵ Sáiz Carrero, Ataulfo, “Historia de Hospital General o Provincial de Madrid, cuna de un servicio de urología centenario”, Archivo Español de Urología, volumen 59, nº 7, 2006, p.665 [citado en 2010-04-27]. Disponible en: http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0004-06142006000700001&lng=es&nrm=iso.

próximo al Jardín Botánico, por el oeste remata la calle Santa Isabel (paralela a Atocha) en la intersección con calle del Niño Perdido (actual calle del Hospital).⁶¹⁶

En torno a la calle de Atocha se situaba una gran concentración de recintos sanitarios, empezando desde Antón Martín donde estaba el Hospital de Montserrat, o de la Corona de Aragón; seguía el Hospital de Antón Martín; una cuadra al sur se ubicaba el Hospital San Pedro de los Naturales; volviendo a Atocha, continuaba el Hospital de la Convalecencia, el Hospital de la Pasión o de Mujeres, y el Hospital General. Además, desde ahí, una cuadra hacia el norte, estaba el Hospital de los Cómicos.

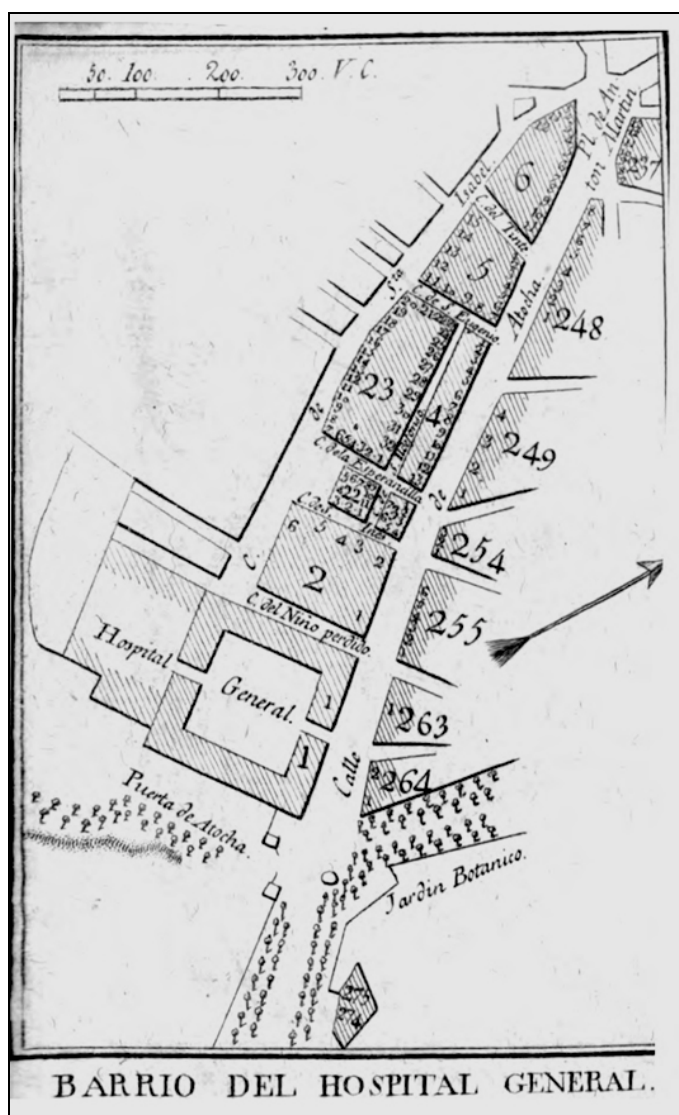


Fig. 59. Barrio del Hospital General en *Plano de la Villa y Corte de Madrid*, por Fausto Martínez de la Torre y Josef Asensio 1800.

⁶¹⁶ Martínez de la Torre, Fausto; Asensio, Josef, *Plano de la Villa y Corte de Madrid*, Madrid: Imprenta de don Joseph Doblado, 1800, lámina 49 [Citado en 2010-05-11]. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=2ecg2-8xJ5wC&hl=es&source=gsb_navlinks_s>.

Asimismo, el mencionado escritor Ramón Mesoneros Romanos, en su *Manual de Madrid, descripción de la Corte y de la Villa*, publicado en 1831, se refiere a las diversas instituciones: establecimientos de beneficencia, hospicios, monte de piedad, y los hospitales.

“El [Hospital] General de nuestra Señora de la Encarnación y San Roque. Es de hombres, y fue fundado por el rey don Felipe II en 1587, cuando se hizo la reducción de los hospitales menores, y se situó primero en el sitio donde estuvo el convento de Santa Catalina en la calle del Prado, y ahora son las casas nuevas, poniendo su dirección a cargo del venerable Bernardino de Obregón, persona de grande caridad. Varios aumentos recibidos después, pusieron al hospital en disposición de trasladarse a otra casa e iglesia, nuevamente labrada en el camino a Atocha, hasta que, creciendo aquellos con la piedad de los reyes y de los vecinos de Madrid, dispuso el señor don Fernando VI en 1748 la construcción del edificio que hoy ocupa.(...)”⁶¹⁷

La fecha de 1748, mencionada por Mesonero Romanos como del inicio de las obras, crea cierta confusión, ya que en el año 1754 fue cuando se determinó la creación de la Real Congregación de Hospitales y el consecuente encargo a Rodríguez de un primer proyecto para el nuevo hospital. Otra fecha importante fue cuando Felipe V ordenó que se realizara el censo de hospitales en 1739. Además, cuando Fernando VI asume en 1746, España estaba envuelta en la Guerra de Sucesión de Austria, que concluyó en 1748, un momento que podría haber sido ideal para iniciar reformas sanitarias. Lo que mejor aclara la referencia a esa fecha, es la mención que hace Fernando VI en el *Decreto del Rey Nuestro Señor de 8 de Octubre de 1754*,⁶¹⁸ publicado en 1760 en las *Constituciones y Ordenanzas para el Gobierno de los Reales Hospitales General y de la Pasión de Madrid*, sin duda, una publicación fundamental para los historiadores de la salud, ya que expone muchos detalles y descripciones del desarrollo hospitalario de Madrid hasta el siglo XVIII. Dice el Rey:

“Viendo cumplidos en la mayor parte los piadosos fines, que me obligaron a la resolución tomada en 24 de Diciembre de 1748, para el reparo de los atrasos, que se reconocían en los Hospitales General, y de la Pasión; y no debiéndome ahora menos cuidado el pensamiento de afianzar la conservación, y adelantamiento de esta obra, por medio de providencia estable, y segura, que complete mis deseos de que los pobres enfermos de ambos sexos experimenten la mejor comodidad, y asistencia en sus enfermedades: he

⁶¹⁷ Mesonero Romanos, Ramón, *Manual de Madrid. Descripción de la Corte y de la Villa*, segunda edición corregida y aumentada, Madrid: Imprenta de D. M. de Burgos, 1833, p.185 [Citado en 2010-05-06]. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=I0qNIEHNQEAC&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

⁶¹⁸ Hospital General de Madrid, op. cit., pp.10-12.

discurrido por la más conforme a esta idea, fiar este importante encargo al cuerpo de una Congregación de personas de zelo, caridad, y amor a mi servicio, que bajo de mi Real protección, y con plena autoridad, jurisdicción, y facultades, de que inhiho a todo Tribunal, y Consejo, se entregue de los referidos hospitales, sus rentas, propios, y derechos, y consiguientemente se constituya en la general obligación de administrarlos, y dirigir por sí, y sus Individuos el todo de las funciones respectivas a la hospitalidad, tanto en la parte que se halla establecida, y se observa al presente de mi orden, quanto en lo que adelantase, y tenga por conveniente variar la Congregación.(...)»⁶¹⁹

En este contexto, un hecho importante de 1748 fue una medida económica para mejorar la calidad de los referidos hospitales, o completar algunas obras iniciadas con anterioridad, pero de ninguna forma el inicio del nuevo Hospital General. Eso se puede concluir también a partir de la segunda mención respecto de esa fecha que se hace en el *Decreto de 1754*:

“(...) Es mi voluntad, que sobre los caudales, que he mandado suplir de mi Real Hacienda desde que expedí el citado Decreto de 24 de Diciembre de 1748, se ponga a disposición de la Congregación todo el que existiere de las rentas, y efectos de los mismos hospitales, para que comenzando con este fondo libre, pueda aplicar la parte que estimare necesaria a perfeccionar el referido desempeño, anteponiendo siempre el mayor cuidado del futuro gasto de los hospitales.(...)»⁶²⁰

En ese Hospital General de calle Atocha, activo a fines del siglo XVII, se inauguró la actividad de enseñanza anatómica en 1689, con la incorporación de Francesc Feu, como han indicado los historiadores José Pardo Tomás y Alvar Martínez Vidal.⁶²¹

Sobre el interesante debate que se ha sucedido sobre los proyectos para el Hospital General de Madrid, Carlos Sambricio, en el escrito “El Hospital General de Atocha en Madrid, un gran edificio en busca de autor”, ha hecho referencia al proyecto de renovación de esa institución encargado en 1754 a Rodríguez. Ese año, Fernando VI había creado la Real Congregación de Hospitales, para unificar y racionalizar todos los hospitales, y mejorar las precarias condiciones del edificio existente. Así, esa nueva organización recibió el encargo de construir el hospital, y se “decide pedir a Ventura Rodríguez unas trazas para el edificio que debe situarse junto al existente en la calle de Atocha”. Dichos dibujos, que no se conservan, no convencieron a la Junta, que envió una

⁶¹⁹ Ibid., p.10.

⁶²⁰ Ibid., p.11.

⁶²¹ Pardo Tomás; Martínez Vidal, op. cit., pp.6-7.

Comisión de Censura, donde participó Saquetti. Sambricio cita un escrito de defensa de Rodríguez donde explica sus decisiones proyectuales, centrado en la defensa o justificativa de la irregularidad de la fachada provocada por la pendiente del terreno, al parecer lo más criticado.⁶²²

En el escrito sobre la formación de Rodríguez, el historiador Sambricio agrega que el arquitecto siguió un barroco francés sencillo, simétrico y proporcionado, citando las afirmaciones del mismo Rodríguez rechazando la idea italiana del ornato para declarar que:

“(..) también tuve presente que este edificio no debe de ser de aquellos en que la delicadeza y ornato apurasen los primores de la arquitectura, pero sí de extensión y capacidad bastante con las comodidades necesarias: que en las mismas la sencillez de su construcción manifestase el buen gusto, simetría y proporciones... al modo de la gran Casa de Inválidos de París en la que resplandece este bello orden.”⁶²³

A pesar de los esfuerzos de Rodríguez esta obra pasa a manos de José de Hermosilla, arquitecto militar conocedor de los diversos proyectos para hospitales militares como el planificado para Barcelona por Juan Fermín en 1766. Sin embargo, de su intervención, sólo se construye una parte. Finalmente lo siguió desarrollando Francisco Sabatini, por indicación de Carlos III en 1759, y aun así queda inconcluso.⁶²⁴

Neoclasicismo para la cirugía militar ¿rigorista o herreriano?

El arquitecto catalán Joan Torras Trías⁶²⁵ destacó las obras funcionales del arquitecto Ventura Rodríguez realizadas desde principios de la década de 1760.

“(...) Estas creaciones ejemplarizan sus concepciones arquitectónicas radicalmente nuevas, que habían sido formuladas en Francia e Italia a mediados de la centuria.”⁶²⁶

También Sambricio identifica un cambio en la producción de Rodríguez en el año 1761:

⁶²² Sambricio, Carlos, “El Hospital General de Atocha en Madrid, un gran edificio en busca de autor: Las intervenciones de Ventura Rodríguez, José de Hermosilla y Francisco Sabatini”, *Arquitectura*, n° 239, Madrid, noviembre 1982, p.47.

⁶²³ Sambricio, “La formación teórica de don Ventura Rodríguez”, op. cit., p.150.

⁶²⁴ Sambricio, “El Hospital General de Atocha en Madrid”, op. cit., pp.47-50.

⁶²⁵ Torras Trías, Juan, “Visión arquitectónica de la Real Academia de Medicina de Barcelona”, *Anales de Medicina y Cirugía*, año XLV, noviembre-diciembre 1969, n° 216, p.432.

⁶²⁶ Ibid.

“(…) creo que la fecha 1761 es clave para el análisis de sus proyectos, puesto que cierran su primer período, momento que ha comenzado con las obras del Palacio y con las decoraciones rococós del Jardín Real, para acabar con San Marcos o con el Colegio de Cirugía. A lo largo de este período, ha aprendido fundamentalmente a abandonar la influencia del barroco practicado por Saquetti o Bonavia, y a dirigir su atención hacia Italia y el barroco romano. (...)”⁶²⁷

Además agrega:

“Entre 1750 y 1760 realiza la iglesia de San Marcos, el Convento de los Agustinos de Valladolid, el Pilar de Zaragoza y los dibujos del Palacio Real y, por último, el Colegio de Cirugía. Todas ellas son obras que concibe cuando se inicia en Madrid el debate teórico, y su análisis arquitectónico significa aproximarse a las posiciones adoptadas por Ventura Rodríguez.”⁶²⁸

Algunos trabajos de Rodríguez han sido señalados como uno de los pocos destellos de la vanguardia neoclásica ilustrada en el ambiente español. Asimismo, esas obras han sido catalogadas en el marco del rigorismo del matemático y fraile veneciano Carlo Lodoli (1690-1761), quien, a través de los escritos de sus discípulos, el conde Francesco Algarotti (1712-1764) y Andrea Memmo (1729-1793), y sus propios apuntes preparatorios para un tratado que fue publicado póstumamente,⁶²⁹ predicó la racionalidad arquitectónica en lo constructivo, la verdad del material, y en lo representativo, donde sólo lo necesario era bello, acudiendo a la simpleza de las construcciones etruscas.⁶³⁰ Su teoría queda en evidencia en el título del libro de 1786, escrito por Memmo, *Elementi dell'architettura lodoliana, ossia, L'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*.⁶³¹

Sin embargo, el conde Algarotti fue el primero en manifestarse frente a las ideas del maestro, así, en 1756 escribió *Saggio sopra l'architettura*, que recién fue publicado en 1757, mientras Lodoli aún vivía, previo a la construcción del Colegio de Barcelona. En el ensayo dice:

⁶²⁷ Sambricio, “La formación teórica de don Ventura Rodríguez”, op. cit, pp.156-157.

⁶²⁸ Ibid., p.157.

⁶²⁹ Mallgrave, Harry Francis; Lodoli, Carlo, “Carlo Lodoli from notes for a projected treatise on architecture (1740s)”, en: VV.AA., *Architectural theory, volume I, an anthology from Vitruvius to 1870*, edited by Harry Francis Mallgrave, Massachusets: Blackwell, 2006, pp.127-130.

⁶³⁰ Bargellini, Piero, “Antecedentes de un arte moderno. El Sócrates de la arquitectura”, *Revista de América*, publicación mensual de *El Tiempo*, Bogotá, mayo de 1947, volumen X, numero 29, pp.193-196 [Citado en 2009-03-05]. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=vX0wAAAAYAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

⁶³¹ Memmo, Andrea; Lodoli, Carlo, *Elementi dell'architettura lodoliana ossia L'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*, tomo 1, Milano, Società Editrice dei Classici Italiani d' Architettura Civile, 1834 [Citado en 2010-03-03]. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=4iATAAAAQAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

“(…) Pero por más austero que el filósofo pueda parecer en sus principios, se deberá confesar que hasta aquí no se aleja gran cosa de la sana doctrina de los mejores arquitectos. Vignola, en el interior de San Andrea di Pontemolle, suprimió en la cornisa el goterón y el friso, dejando sólo el arquitrabe para impostar la bóveda. Palladio no colocó nunca en las fachadas de los templos dos órdenes superpuestos, sino que acostumbró siempre a realizarlas de tal modo que, por así decirlo, podía leerse en el frente del edificio la manera cómo estaba construido por dentro. Este mismo autor, tan minucioso, acusa de manera especial, en el capítulo de los abusos, a quienes, para dar a sus obras mayor donaire [garbo] y algo pintoresco, se alejaban del rigor de las reglas; a quienes, como dice Vasari, perseguían más la gracia que la medida. También otros, que recientemente han reflexionado con mayor sutileza sobre la arquitectura, defendieron el desnudamiento de los edificios de buena parte de sus adornos, cuando fuesen inútiles. A la postre, esta desnudez tiene algo de refinamiento o corrección, que atribuimos a la doctrina del mismo Vitrubio, quien escribió que nadie debe representar en imágenes lo que no puede ser de verdad.”⁶³²

Luego Algarotti reflexionó sobre la verdad de la materialidad y especialmente sobre la edificación en piedra, agregando:

“(…) ¿Por qué razón la piedra no representa a la piedra, la madera a la madera y cualquier otro material a sí mismo y no a otro? Totalmente contrario a como se practica y enseña, la arquitectura debería ser según conviene a las cualidades características, la ductilidad o rigidez de las partes componentes y el grado de resistencia, la manera de ser o, en una sola palabra, la naturaleza del material con que se construye. En efecto, al ser la naturaleza de la madera diferente a la de la piedra, unas han de ser también las formas que en la construcción del edificio habrán de darse a la madera y otras las que se darán a la piedra. Nada hay de más absurdo, añade, que el hecho de que una materia no se signifique a sí misma, sino que deba significar otra distinta. Eso no es enmascarar, sino más bien un continuo mentir.(…)”⁶³³

Además, el historiador estadounidense Thomas Ford Reese, en cuya tesis doctoral sobre la obra de Ventura Rodríguez, luego publicada en 1976,⁶³⁴ advirtió en la terminación en piedra del Colegio de Barcelona un ingrediente de la etapa funcionalista.

⁶³² Algarotti, Francesco, “Ensayo sobre la arquitectura y sobre la pintura”, en: VV.AA., *Textos de arquitectura de la modernidad*, compilación e introducciones por Pere Hereu, Josep María Montaner y Jordi Oliveras, Hondarribia: Nerea, 1994, pp.19-20. Algarotti, Francesco, *Saggio sopra l'Architettura*, Venezia: Stamperia Graziosi a S. Apollinare, 1784, pp.12-13 [Citado en 2010-03-03]. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=RWQDAAAAQAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

⁶³³ Algarotti, “Ensayo sobre la arquitectura y sobre la pintura”, op. cit., p.20.

⁶³⁴ Reese, Thomas Ford, *The architecture of Ventura Rodríguez*, originalmente presentada en 1973 como tesis doctoral en Yale: *The architecture of Ventura Rodríguez. Tizón in the development of the eighteenth century style in Spain*, New York: Garland Publishing Inc.,

“(…) Simplicidad, austeridad, y la supresión de todo ornamento innecesario habían siempre caracterizado los edificios funcionales donde la economía era preferida al desliegue monumental y ostentoso. (…)”⁶³⁵

Esa inspiración rigorista de Rodríguez tiene bastante sentido si volvemos sobre dos aspectos de su formación: la indicación que hace Jovellanos sobre su reconocimiento de la historia arquitectónica *in situ* en sus viajes, destacando la austeridad y fortificación de las obras anteriores a la invasión árabe a principios del siglo VIII; y segundo, la idea de contruir para el Ejército un edificio destinado a la cirugía militar en un territorio de permanente conflicto, con constante presencia de la guerra. Como ha recalcado la historiadora África Martínez, respecto de las posiciones historiográficas disidentes sobre el destino de la arquitectura ilustrada española, ha visto en la sustitución de Rodríguez por Sabatini una usurpación del aplauso por la intrusión de un cuerpo extraño.

“Sus detractores se apoyaron siempre en aquella crítica clásica de Ponz, Jovellanos, Ceán, etc., vieron siempre en Ventura Rodríguez al restaurador de nuestro arte nacional, que había hecho posible la reconversión de un barroco deleznable en un arte “formal, rigorista y calmado”.(…)”⁶³⁶

Como ha indicado el historiador de la medicina Alfons Zarzoso Orellana en *La Práctica médica a la Catalunya del segle XVIII*, la localización de un centro de enseñanza de la cirugía en Barcelona se debió a su posición estratégica respecto de las guerras debido a su proximidad al territorio francés, derivando en concentración de tropas. Además, como ciudad puerto, era un punto de partida y de llegada en el Mediterráneo, lo que hacía de la ciudad un destino de futuros cirujanos para una nueva escuela, lo que se veía fortalecido por el gran volumen de población civil y militar que recibía el Hospital General de la Santa Creu.⁶³⁷

“(…) El nuevo colegio, fundado en 1760, va a partir del mismo modelo militar que había sido usado en la creación del Colegio de Cirugía de Cádiz, destinado a la formación de cirujanos para la Armada. Pero la escuela de Barcelona, además de graduar cirujanos

2 vols., 1976. El libro en dos volúmenes corresponde a la tesis presentada para obtener el título de Máster en Bellas Artes, en 1973, en la Universidad de Yale. Pero el período de investigación se inició en 1966, y se formalizó como proyecto de tesis en 1968.

⁶³⁵ Reese, op. cit., *volume I*, p.191.

⁶³⁶ Martínez Medina, África, “Francisco Sabatini y sus colaboradores: la transformación de una ciudad”, en: VV.AA., *Francisco Sabatini, 1721-1797. La arquitectura como metáfora de poder*, Madrid: Comunidad de Madrid - Electa España, 1993, p.357.

⁶³⁷ Zarzoso, op. cit., p.65.

para el Ejército, también graduaba cirujanos plenamente capacitados para el ejercicio de cualquier población del Principado.”⁶³⁸

El arquitecto y académico Manuel Baquero i Briz también se refiere a la segunda época de Rodríguez, desde el alejamiento de sus funciones reales en 1759, con la llegada de Carlos III al poder.

“Ya en su segunda etapa, concretamente de 1766 a 1775, fue director de Arquitectura en la Academia de San Fernando, en la que luego sería Director General. Y en esa etapa, es decir, de 1760 hasta su muerte en 1785, es cuando sus obras adquieren una gran simplicidad a la vez que una rigurosa sujeción a la función, algunas de las cuales recuerdan al arte de Juan de Herrera, e incluso, de Lodoli y Blondel.”⁶³⁹

Por otro lado, Ford Reese explica el proceso de arribo de Carlos III al poder y el alejamiento de Rodríguez, indicando que suele pensarse que la dimisión del arquitecto de los trabajos del Palacio tiene relación con una pérdida de poder y de prestigio, así como un cambio en el gusto real, pero eso hubiese implicado un desplazamiento de la escena arquitectónica. “Todos omiten la más obvia explicación para su dimisión”. Según el historiador, no estaba entre las prioridades del monarca invertir más dinero en las obras de un palacio iniciado por sus antepasados veinticinco años antes.

“(…) El palacio además era anticuado estilísticamente y una sangría para las finanzas reales. Carlos III ordenó que los talleres fueran cerrados poco después de su llegada. Muchos perdieron sus empleos como resultado de este ajuste de los cordones de los fondos. Rodríguez fue desamarrado para hacer frente a un mundo nuevo. Él había sido entrenado y había practicado su carrera inicial en un mundo de extravagantes palacios barrocos y costosas comisiones eclesiásticas. Esta clase de comisiones, sin embargo, desempeñaban un papel cada vez menor en el patrocinio europeo de mediados de siglo.”⁶⁴⁰

Por otro lado, Baquero i Briz ha visto una fuerte influencia herreriana que se refleja en un despojo ornamental, preferentemente en las fachadas, siendo los casos más explícitos de este renovado diseño el convento de los Agustinos Filipinos de Valladolid, así como el

⁶³⁸ Ibid., pp.65-66.

⁶³⁹ Baquero i Briz, Manuel, *Dibuix i construcció en l'arquitectura d'en Ventura Rodríguez: Tizón*, memoria cursos 1983-1984 y 1984-1985, Barcelona: Departament d'Expressió Gràfica - ETSAB - UPC, 1985, p.28.

⁶⁴⁰ Reese, op. cit., 197.

Real Colegio de Cirugía de Barcelona. Sin embargo, Baquero agrega que esos nuevos proyectos fueron “tachados por algunos críticos de fríos y desnudos en exceso”.⁶⁴¹

En el sentido de lo herreriano, el historiador José Caveda y Nava, sobre Rodríguez dijo:

“(…) Hubiera adoptado en el siglo XVI, y bajo la influencia de la Corte sombría de Felipe II, la imponente gravedad del arquitecto del Escorial. En el XVIII procuró atenuarla hasta donde se lo permitieron los principios del arte y las imitaciones del antiguo, pagando un justo tributo al gusto y las ideas de la sociedad en que vivía. No fue por eso innovador; no abrió una nueva escuela; restauró la del siglo XVI, allegándola más a la greco-romana, y dándole toda la exornación y galantura que su carácter permitía.”⁶⁴²

En contraposición al biógrafo de Rodríguez, Melchor de Jovellanos, el historiador de la arquitectura española ilustrada Carlos Sambricio ha sido tajante en su evaluación sobre al conciencia de las obras de Rodríguez, actitud que ha considerado de “preocupación formal de puesta a punto” y de “interpretación de un pasado próximo –del barroco romano- desconocido en España”.⁶⁴³ Además agrega:

“Las discusiones y los estudios contemporáneos sobre el mundo romano, sobre el historicismo árabe o egipcio, la imagen de la pirámide o del panteón, es todo absolutamente extraño al pensamiento de Rodríguez, quien sólo se preocupa por estudiar las láminas y dibujos de las iglesias barrocas o de los palacios romanos. En ese sentido, su preocupación arquitectónica se ciñe escrupulosamente a un puro marco filológico, del cual extrae el detalle para una cornisa o la solución para un frontón.(…)”⁶⁴⁴

El historiador, a pesar de la insistencia en la debilidad teórica de Rodríguez, contrapone el valor de sus obras, que situadas en el contexto de la incipiente ilustración española, de su “pensamiento y crítica arquitectónica”, destacan por denotar “un sorprendente desfase” con su entorno, por lo que Sambricio recomienda estudiar sus obras siempre en contexto, para confirmar su “peso específico”, con el cuidado de no asociar su producción con un rol de “innovador de las artes”. Además, apoyado en un escrito del historiador de arquitectura y artes Pedro Navascués Palacio compara la reflexión del abate Marc-Antoine Laugier (1713-1769) con el Colegio de Rodríguez, por su sobriedad; sin embargo, también lo critica, ya que indica que el abate francés no se refería sólo a la

⁶⁴¹ Baquero i Briz, op. cit., p.18.

⁶⁴² Caveda, op. cit., p.127.

⁶⁴³ Sambricio, “La formación teórica de don Ventura Rodríguez”, op. cit., p.157.

⁶⁴⁴ Ibid.

fachada, sino, y fundamentalmente, a la “lógica” de la nueva organización o composición de las plantas.⁶⁴⁵

Por otro lado, Sambricio ha destacado un acontecimiento que protagonizó Rodríguez, y que habría derivado en una transformación de su pensamiento historicista.⁶⁴⁶ En 1759, un enfurecido Ventura Rodríguez y el escultor Felipe de Castro, ordenaron detener y encarcelar a un publicista llamado Graef que se paseaba por la Academia de San Fernando. Pero el detenido tenía antecedentes que lo verificaban como una persona que no merecía ser humillado e insultado de esa forma. Contaba con varias publicaciones de gran éxito editorial, como *Discursos-mercuriales, económicos y políticos*, en 1752; y sobre las costumbres madileñas, *Duende especulativo sobre la vida civil*, en 1761. Graef denuncia el hecho, y la Junta Particular realizada el 18 de octubre de 1759, cuando ya reina Carlos III, priva “a ambos profesores de voz, voto y asiento en todas las Juntas de la Corporación, además de suspenderles el sueldo por medio año”. Como repercusión de lo sucedido, empezó a revelarse un ambiente hostil hacia Rodríguez, así, cuando el Rey toma conocimiento del hecho, no mantuvieron a ninguno de los dos en la docencia, substituyendo a Rodríguez por Diego de Villanueva.⁶⁴⁷ Esto coincide con lo que Melchor de Jovellanos detectó como una gran envidia hacia el arquitecto, manifiesto en el *Elogio*.

Sambricio agrega algunos datos interesantes sobre la polémica, pero incluye otros sobre el pensamiento teórico al interior de la Academia:

“En distintas ocasiones he señalado la existencia de dos frentes culturales –claramente distintos- al interior de la Academia de San Fernando: por una parte se encuentran los aristócratas ilustrados que pretenden desarrollar los esquemas esbozados en la teoría; frente a ellos los escultores, pintores o arquitectos formados en la teoría; frente a ellos los escultores, pintores o arquitectos formados en la tradición del barroco o que –frente a la teoría rigorista- lo más que aceptaban (en caso de los arquitectos) eran los supuestos clasicistas esbozados por Juvara durante el tiempo de su breve estancia en Madrid. No podemos entonces decir que Felipe de Castro o Ventura Rodríguez carecían de formación: pero sí destacar cómo esta es de naturaleza bien distinta de los que defienden y propagan sus adversarios.(...)”⁶⁴⁸

⁶⁴⁵ Ibid., p.158.

⁶⁴⁶ Sambricio, Carlos, “Ventura Rodríguez en Valladolid: el informe de la Catedral y la transformación radical de su pensamiento historicista”, en: Rodríguez Rodríguez, Ventura, *Informe que hizo el arquitecto de S.M. D. Ventura Rodríguez en el año de 1768, de la Santa Iglesia de Valladolid*, Valladolid: Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid, 1987, pp.17-22 [Citado en 2010-04-26]. Disponible en: <<http://oa.upm.es/1639/>>.

⁶⁴⁷ Ibid., p.17.

⁶⁴⁸ Ibid., p.18.

La repercusiones del altercado sigue hasta 1760, cuando se les exige a los detractores que se disculpen ante la Academia no lo hacen, de esa forma se emite un informe al Rey que acusa a Rodríguez de “imponer sus criterios frente al resto de los profesores”, perturbando los estudios reales, “ya que debido a su “genio”, podría alejar del estudio a los jóvenes, y por eso se solicitaba su separación perpetua de la Academia. En vista de la acusación, el Rey destierra a los acusados mientras no pidan perdón, lo que hacen en septiembre de 1760, e inmediatamente el Rey levanta el destierro.⁶⁴⁹

“(…) [Rodríguez] al tomar conciencia de haber perdido predicamento debido a los supuestos teóricos que ha defendido, optará por el cambio: y este cambio se produce entonces en Valladolid, iniciando así Ventura Rodríguez un primer estudio de la historia y situándose en la línea –cree- defendida por sus contrarios.”⁶⁵⁰

Valladolid, así como Barcelona, fueron los escenarios donde Rodríguez consolidó estas nuevas reflexiones, rigoristas o herrerianas. En Valladolid, el convento de los Agustinos Filipinos de 1759, y la Catedral de 1768, son para Sambricio evidencias de la ruptura frente a la crisis. El ambiente conflictivo revelado en la Academia indica que el arquitecto conocía las ideas ilustradas rigoristas, que tal vez en un principio no compartía, pero que acabó experimentando con ellas, como en el Real Colegio de Barcelona, que, además, como programa era coherente con un lenguaje depurado. A esto se suma un nuevo respeto por la historia.⁶⁵¹

A la transformación se suma el pensamiento teórico de su contexto, como el pensamiento de Lodoli, gracias al *Ensayo* de Algarotti, que circuló desde 1757, ya que el libro de Andrea Memmo recién fue publicado en 1786. Y respecto del próximo y recurrente contexto francés, gracias a los Borbones, el libro de Laugier *Ensayo sobre la arquitectura* podría haber sido conocido de Rodríguez, ya que fue publicado en 1752, con una gran difusión e influencia en el contexto europeo. Pero la obra que Rodríguez debe haber conocido fue *L'architecture française* de Jacques-François Blondel, publicado en cuatro volúmenes desde 1752 hasta 1756, ya que es evidente su impronta, en versión rigorista, en el diseño del anfiteatro anatómico del Colegio de Barcelona.

⁶⁴⁹ Ibid., p.19.

⁶⁵⁰ Ibid.

⁶⁵¹ Ibid., pp-19-21.



Fig. 60. Real Colegio de Cirugía de Barcelona, vista hacia el norte desde el acceso norte del Hospital de la Santa Creu. © Claudio Galeno.



Fig. 61. Real Colegio de Cirugía de Barcelona, vista hacia el sur donde se aprecia el acceso norte del Hospital de la Santa Creu. © Claudio Galeno.

Real Colegio de Cirugía de Barcelona, una necesidad militar

El Real Colegio de Cirugía de Barcelona, actualmente la sede de la Reial Acadèmia de Medicina de Catalunya, con su anfiteatro anatómico, corresponde a una arquitectura de un depurado neoclasicismo que enlaza pertinentemente con las ideas ilustradas que movieron el desarrollo del saber del cuerpo, siendo un caso singular de obra arquitectónica en el contexto español, que establece una continuidad con el ideal renacentista de la planta centralizada y el espacio rotunda, conjugado con el racionalismo ilustrado.

El Colegio de Barcelona fue el segundo colegio de cirugía fundado por el cirujano Pere Virgili, después del Colegio de Cádiz, creado en 1748, donde había sido director y cirujano mayor de la Armada. Así, debido a la experiencia de Virgili y al trabajo en Cádiz, en 1760 se logró la aprobación para un colegio en Barcelona, cuyo fin era cubrir la necesidad de cirujanos para el Ejército, que, hasta entonces, provenían del extranjero.

El arquitecto Baquero i Briz ha destacado una interesante coincidencia, el hecho de que tanto el cirujano Pere Virgili como el arquitecto Ventura Rodríguez hayan sido alejados de sus funciones reales por el rey Carlos III en 1759.⁶⁵² De esa forma, ambos quedaron a disposición para nuevos proyectos, que confluyeron y posiblemente potenció la experiencia de Barcelona. Sobre el cambio de poderes e influencias, y de la sustitución de Rodríguez por Sabatini, la historiadora África Martínez Medina explica:

“Cuando Sabatini llega a la Corte, llamado por Carlos III, el ambiente artístico de nuestro país discurre en torno a la figura de Ventura Rodríguez. Ese lugar privilegiado de Rodríguez será ocupado por Sabatini quien, a partir de este momento, se convierte en el arquitecto regio por excelencia, el favorito del Rey, el que recoge todos los honores y el que llevará a buen término todos los encargos del monarca. Sin embargo, aunque V. Rodríguez es apartado del círculo de influencia real se sigue manteniendo como primer arquitecto en el ámbito nacional, como arquitecto del Consejo, lo que les ha validado a muchos el poder calificarlo de “retógrado” asimilando dicho calificativo al carácter conservador del Consejo.”⁶⁵³

⁶⁵² Baquero i Briz, op. cit., p.14.

⁶⁵³ Martínez Medina, op.cit., p.357.

El proyecto para el Colegio fue desarrollado por Rodríguez en un tiempo muy breve, entre el 12 de diciembre de 1760, cuando aprueban la formación del colegio, y julio de 1761, fecha de los planos del edificio. Esta sería una obra única y vanguardista para el panorama español de la época, realizada bajo un desornamentado neoclasicismo concordante con las modernas ideas de la Ilustración.

El Colegio fue ideado durante el reinado de Fernando VI, pero se realizó durante Carlos III, quien encargó a Virgili la organización de los estudios de anatomía.⁶⁵⁴ Como ha indicado Usandizaga, apenas se aprobó el nuevo colegio, Virgili trasladó su residencia a Barcelona, y en 1761 admitía alumnos en el Hospital General (Santa Creu) realizando los primeros exámenes al año siguiente.

“(…) el 12 de diciembre de 1760, se publica una real orden con el *Reglamento* para la formación del nuevo Colegio de Cirugía, en el que en veintidós artículos se dictan las líneas generales por las que se ha de regir el Colegio que se crea.”⁶⁵⁵

El edificio fue construido por el Cuerpo de Ingenieros Militares hasta 1764, data de su inauguración. Rodríguez, siendo uno de los arquitectos españoles más importantes del siglo XVIII, es considerado un barroco, sin embargo, se manifiesta en parte de su producción arquitectónica una depuración que lo hermana a la discusión ilustrada sobre la adopción de clasicismo desde sus búsqueda originaria rigorista, una exploración que formó parte del mundo cultural europeo ilustrado, que se orientaba hacia respuestas más espaciales y funcionales que sólo estéticas.

En 1762 fueron iniciadas la obras por el capitán general de Cataluña, marqués de la Mina, siendo utilizada piedra de las productivas canteras de Montjuic. Virgili dirigió y administró personalmente los trabajos de construcción. El historiador Josep Maria Ainaud de Lasarte se refirió al edificio:

“(…) Las correctas líneas del edificio concuerdan con las fórmulas de la época de Carlos III, y su planta tiene por base el gran anfiteatro central destinado a las prácticas de anatomía y a las enseñanzas académicas. Es una sala abovedada, con una galería circular y una mesa central de mármol, que aún se conserva.(…)”⁶⁵⁶

⁶⁵⁴ Martinell i Brunet, “Las antiguas universidades y colegios españoles como monumento arquitectónico”, op. cit., p.20 (396).

⁶⁵⁵ Usandizaga, op. cit., p.45.

⁶⁵⁶ Ainaud de Lasarte, José Maria, “El arquitecto Ventura Rodríguez y el Real Colegio de Cirugía”, *Divulgación Histórica de Barcelona*, tomo X, Barcelona: Instituto Municipal de Historia, 1959, p.322.

Por mucho tiempo la autoría del edificio se había atribuido al ingeniero militar Pedro Martín Cermeño, según lo menciona Martinell en un artículo de 1948, y Usandizaga en su libro relativo a la Juntas Literarias publicado en 1956.

“[Cermeño] Era la persona más influyente en materia artística de Cataluña y quizás de España en aquella época; había proyectado, entre otras obras importantes, la iglesia de San Miguel de la Barceloneta, la nueva catedral de Lérida y, más tarde (1776 y 78), completó la urbanización de la rambla de Barcelona; era autoridad indiscutible en las tendencias clasicistas que impulsaba la Academia de San Fernando y además de todo esto era director de las fortificaciones de Cataluña y pertenecía al Cuerpo de Ingenieros Militares, circunstancia que podía vincular a la obra de este colegio creado principalmente para surtir de cirujanos al Ejército, y cuyo proyecto debía visar el Secretario del Despacho Universal de Guerra. (...)”⁶⁵⁷

Esta atribución, posiblemente se debió al hecho de que estos edificios tradicionalmente eran proyectados por ingenieros militares, como el proyecto para un Hospital Real en Barcelona de Juan Fermín, de 1766. Pero ya, en 1955, se había identificado el autor, gracias a las investigaciones de José María de Azcarate⁶⁵⁸ de la Universidad de Santiago de Compostela, fueron encontrados los planos diseñados por el arquitecto Ventura Rodríguez en el *Archivo Histórico Universitario*.⁶⁵⁹ Según Ainaud, hasta ese momento, de Rodríguez sólo se conocían en Cataluña los trabajos de ampliación del Hospicio de Girona (actual Casa de Cultura) y el Hospicio de Olot (actual Museu Comarcal de la Garrotxa).⁶⁶⁰

“Las obras de Rodríguez ejecutadas entre 1760 y 1766 se caracterizan por su diversidad, pero, no obstante, forman grupos distintos. Algunos, como la fachada de San Francisco el Grande y el Sagrario de la Catedral de Jaén, son conservadores, pero elegante, revival de fórmulas barrocas, mientras que otros, como el convento de los Agustinos de Valladolid, el Colegio de Cirugía en Barcelona, y la fachada de Nuestra Señora del Pilar en Zaragoza, continúan con los importantes experimentos herrerianos de mediado del siglo XVIII en Madrid, Burgo de Osma, y Arenas de San Pedro hasta tal punto que se puede hablar de un revival herreriano o de una moda en España.”⁶⁶¹

⁶⁵⁷ Martinell Brunet, “El Antiguo Colegio de Cirugía de Barcelona”, op. cit., pp.76-77.

⁶⁵⁸ Azcárate Ristori, op. cit., pp.311-324.

⁶⁵⁹ Ainaud de Lasarte, op. cit., p.325.

⁶⁶⁰ Ibid.

⁶⁶¹ Reese, op. cit., p.143.

Además, hemos visto que el neoclasicismo ilustrado de Ventura Rodríguez tuvo como antecedente la depuración ornamental de la arquitectura herreriana. En este caso, el edificio de Barcelona es un claro ejemplo de un revival de lo herreriano coincidente con las búsquedas ilustradas, y en su resolución confluyen una síntesis de la reflexión de la arquitectura española de principios de la segunda mitad del siglo XVIII, cuando la presencia borbónica había producido ciertos cambios.

“(…) En el libro de matrícula del Real Colegio de Cirugía que comienza en 1762 se pueden ver casi un centenar de nombres de alumnos que comienzan sus estudios antes de la inauguración oficial del edificio. Este libro de matrículas alcanza hasta 1774 y son 784 los alumnos que figuran hasta esa fecha. Existe otro libro de matrículas de alumnos que también comienza en 1762, en cuyo lomo pone 'romancistas'.”⁶⁶²

Sin embargo, el edificio del Colegio de Barcelona, recién se termina e inicia sus funciones en 1764. Pero desde que se aprobó la creación, 1760, había sido designado como su director el mismo Pere Virgili. El nuevo edificio diseñado por Rodríguez, fue emplazado vecino al Hospital de la Santa Creu, frente a la Casa de Convalecencia y al lado del *corralet*, el depósito de cadáveres, hacia la calle del Carmen.

Según Ford Reese, el Colegio de Barcelona fue construido por el Ejército para rivalizar con el Colegio de la Marina de Cádiz. A pesar de eso sabemos que en el Colegio participaban cirujanos de ambas instituciones. Por otro lado, Corbella indica que, a pesar de que la función del Colegio era la formación de cirujanos para el Ejército, algunos se dedicaban a la población civil, ya que algunas veces los cirujanos formados excedían los requeridos por las tropas.⁶⁶³

A Reese le sorprende que se haya encargado el proyecto a Rodríguez, no sólo porque usualmente se debería haber encargado al Cuerpo de Ingenieros Militares, sino porque ellos tenían entre sus filas a Jorge Juan, José de Herosilla y Francisco Sabatini, además de numerosos profesionales catalanes. A esto se suma que el encargo a Rodríguez haya sido aprobado por el duque de Losada inmediatamente después de que fuera destituido de los servicios reales.⁶⁶⁴ Según Reese, la situación que podría explicar este encargo es el hecho de que Ricardo Wall y Devreux (1694-1777), Ministro de Guerra de Carlos III entre junio de 1759 y diciembre de 1763, fue quien comisionó la constitución del Real Colegio de Cirugía de Barcelona el 12 de diciembre de 1760. Además, Wall era

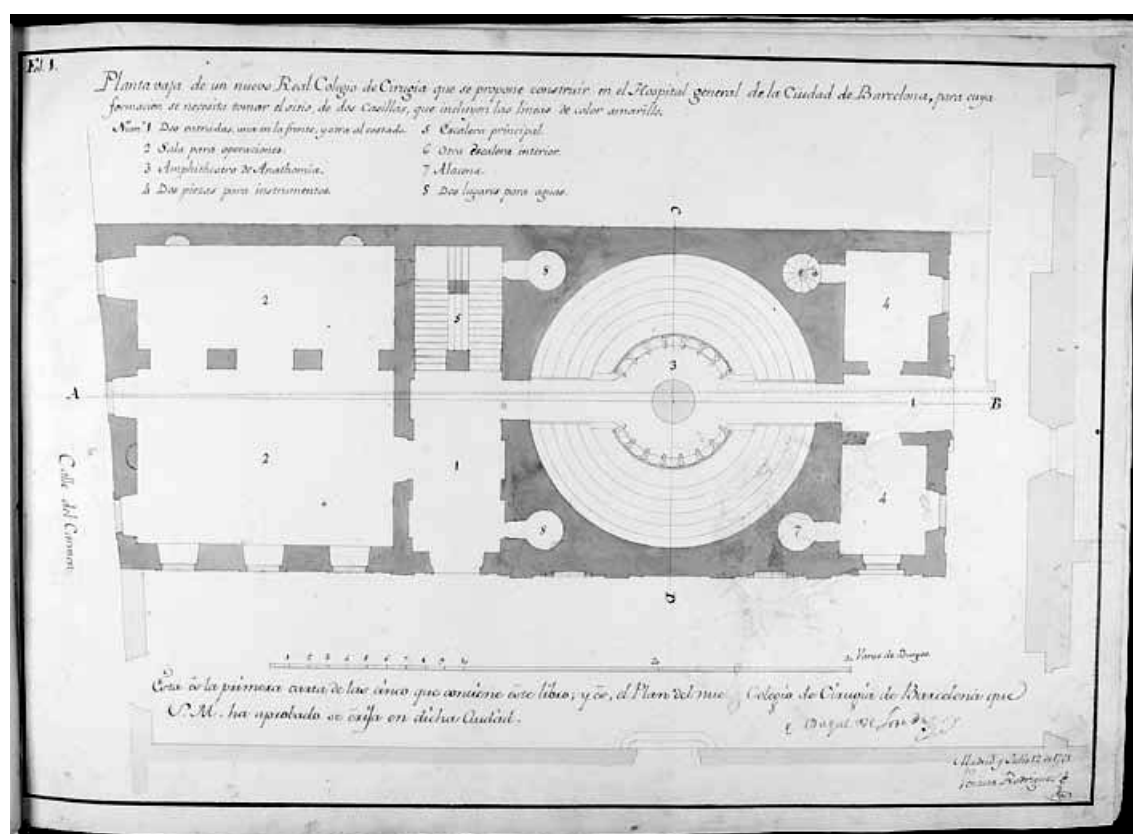
⁶⁶² Usandizaga, op.cit., p.45.

⁶⁶³ Corbella i Corbella, *L'area sanitària de la Santa Creu*, op. cit., p.17.

⁶⁶⁴ Reese, op. cit., pp.158-59.

uno de los protectores de Rodríguez en ese período, encargándole proyectos en Valladolid y Málaga, y, probablemente, también fue el responsable de que fuera elegido para el diseño del Colegio de Cirugía de Barcelona.⁶⁶⁵

Además, habría que notar que José Fernández de Miranda, que tenía el cargo de Sumiller de Corps⁶⁶⁶ y el título de duque de Losada, fue tío político, primo de la madre del escritor Gaspar de Jovellanos,⁶⁶⁷ biógrafo de Ventura Rodríguez.



⁶⁶⁵ Ibid., pp.138-139.

⁶⁶⁶ Burke, Michael E., *The Royal College of San Carlos: surgery and Spanish medical reform in the late eighteenth century*, Durham: Duke University Press, 1977, p.76.

⁶⁶⁷ Álvarez-Valdés y Valdés, Manuel, "La Marquesita de N. y el duque de Losada", *Jovellanos: enigmas y certezas*, prólogo de Gonzalo Anes, Gijón: Fundación Alvar González / Fundación Foro Jovellanos del Principado de Asturias, 2002, p.23 [Citado 2009-02-12]. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=s3b5gGR9_tsC&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

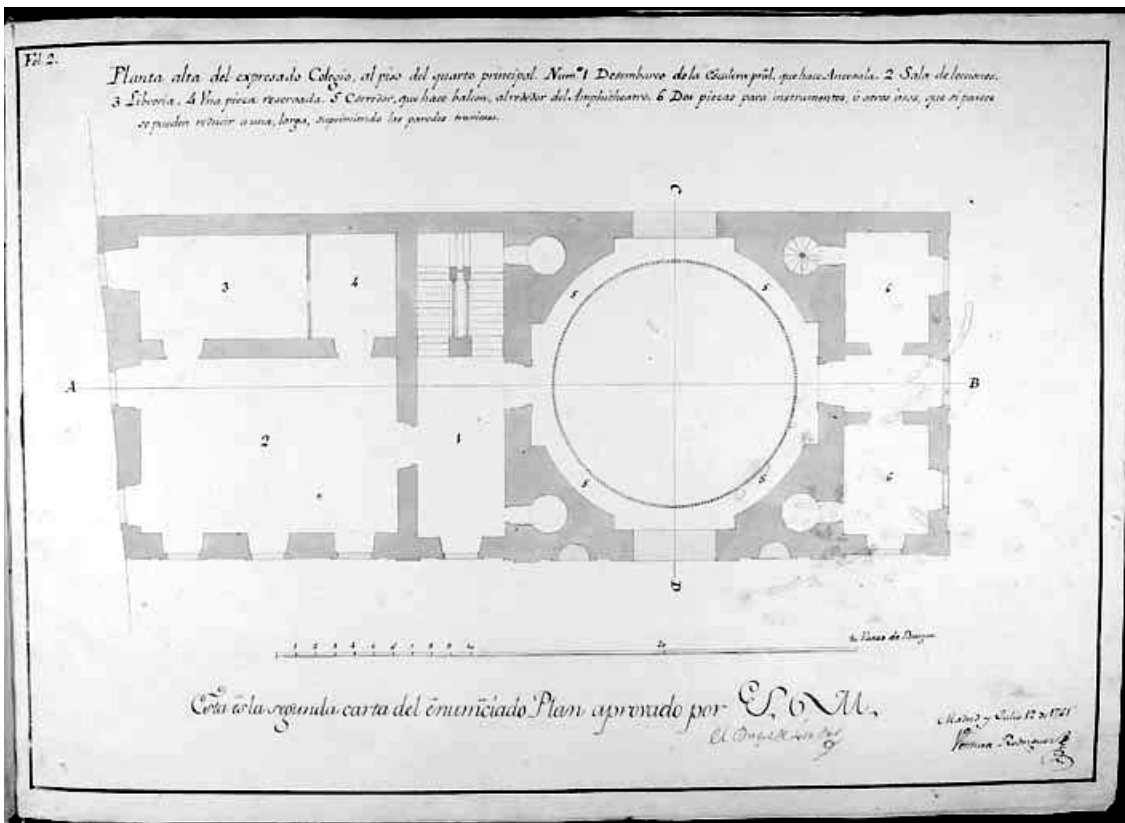


Fig. 63. Real Colegio de Cirugía de Barcelona, planta alta. © Archivo USC.

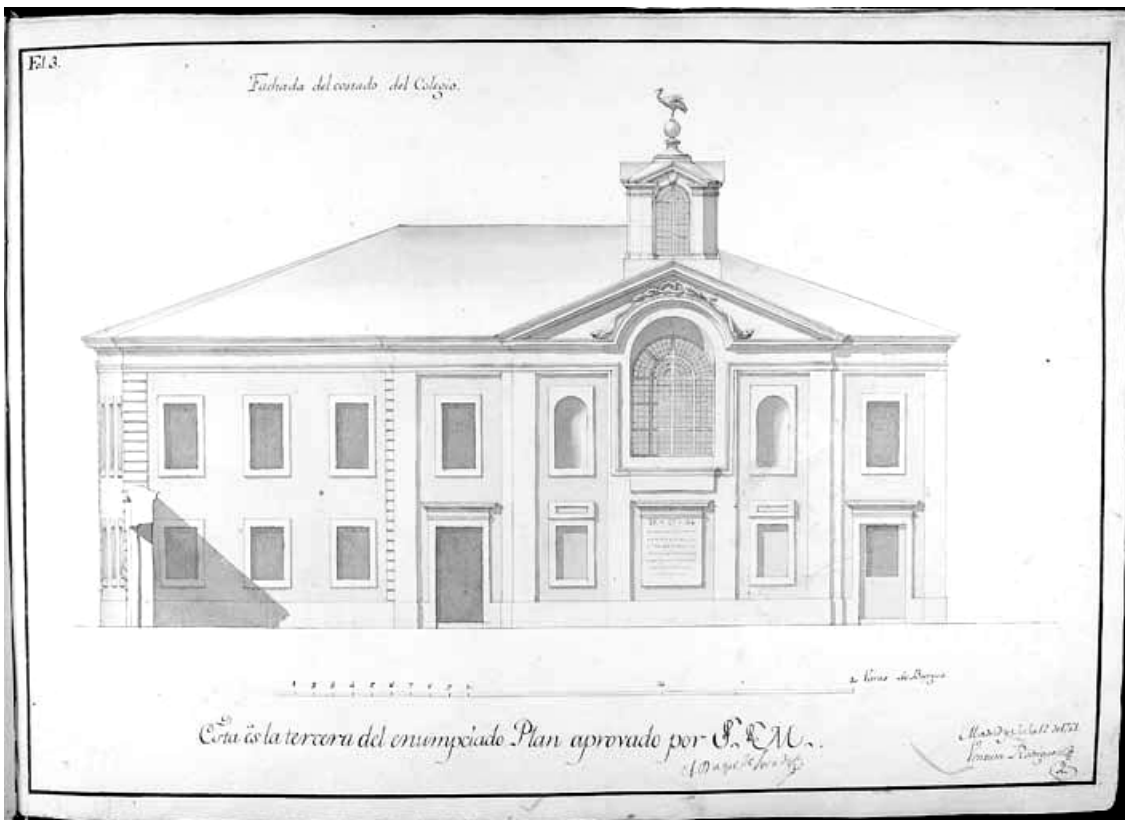


Fig. 64. Real Colegio de Cirugía de Barcelona, elevación fachada suroeste. © Archivo USC.

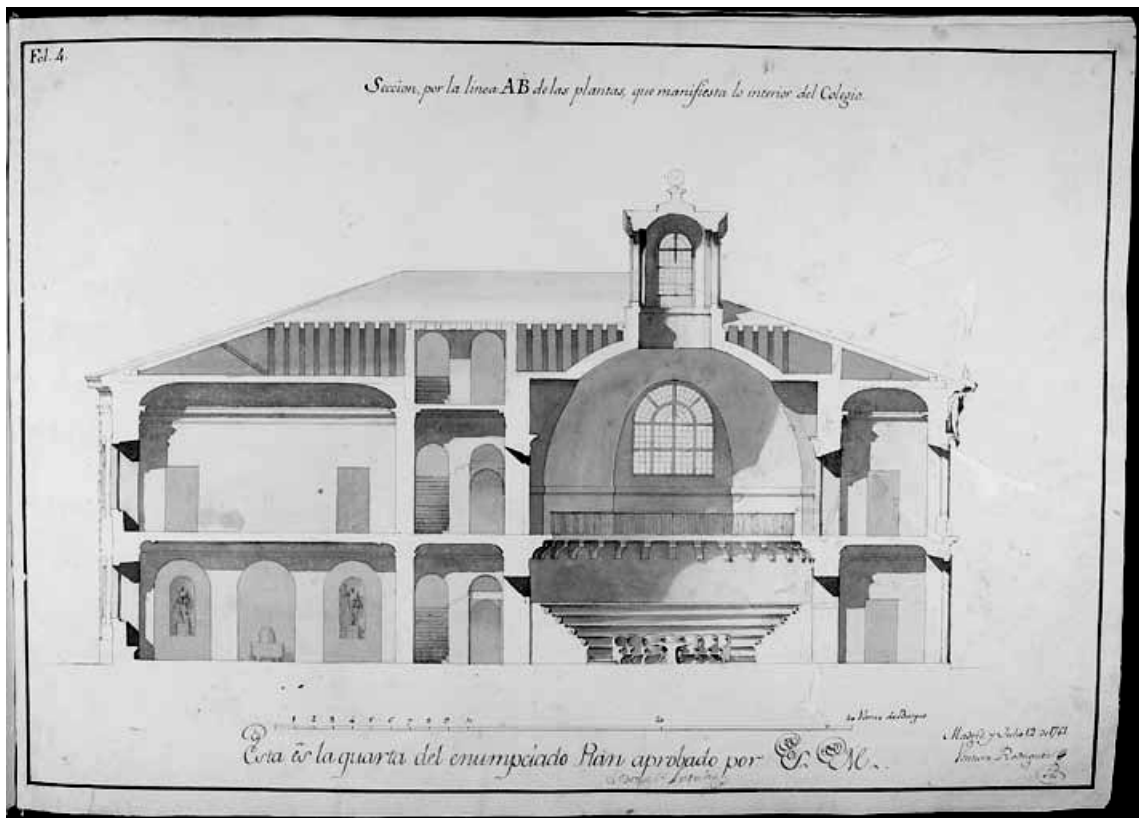


Fig. 65. Real Colegio de Cirugía de Barcelona, sección longitudinal sentido NO-SE. © Archivo USC.

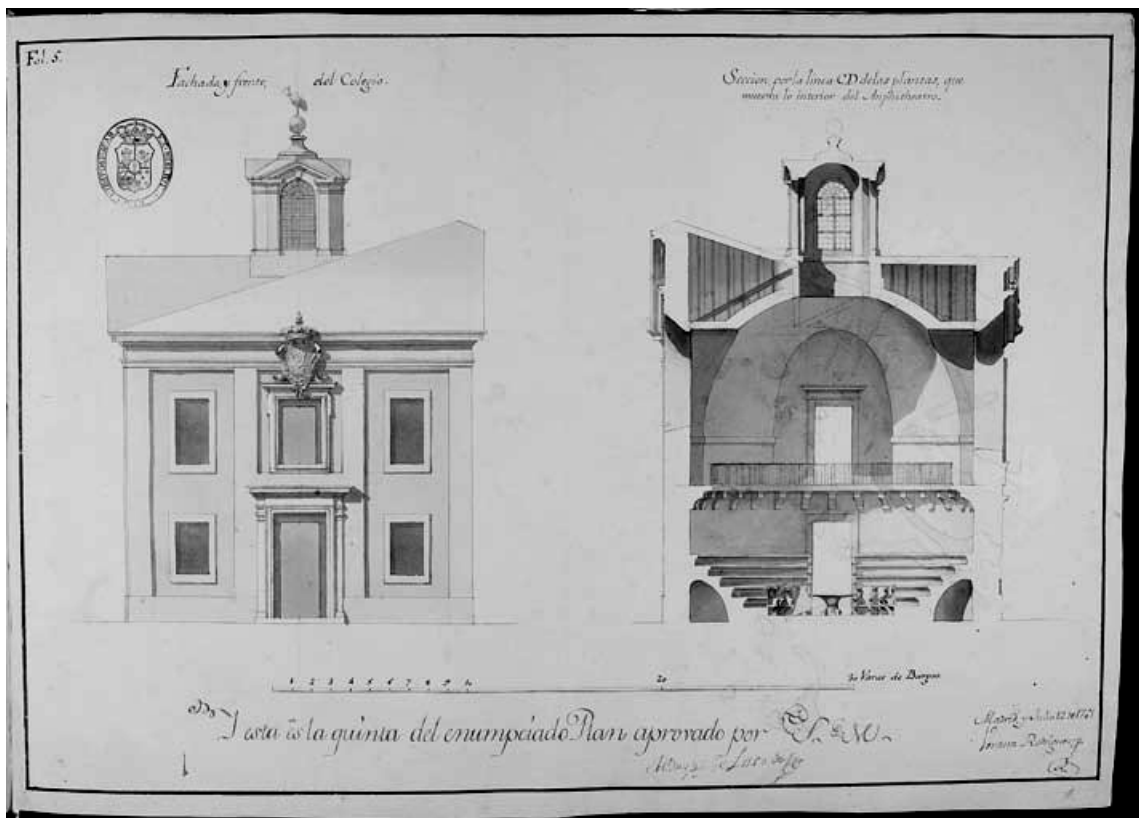


Fig. 66. Real Colegio de Cirugía de Barcelona, elevación fachada sureste y sección transversal por anfiteatro anatómico en el sentido NE-SO. © Archivo USC.

La arquitectura del Real Colegio de Cirugía

Rodríguez, cuando elabora el proyecto del edificio, firma como “académico de la insigne Academia de San Luca de Roma y director de la Real de las tres Nobles Artes de San Fernando”. Los planos están en varas de Burgos, fechados en Madrid el 12 julio de 1761, enviado al Rey y aprobado por el duque de Losada en nombre del Rey. Los trabajos se iniciaron en 1762 bajo la dirección del Cuerpo de Ingenieros Militares y entregado en marzo de 1764.⁶⁶⁸

Al examinar la geometría del edificio proyectado por Rodríguez, se reconoce claramente la incidencia respecto del contexto existente en las proporciones y organización del edificio. Sobre el lugar elegido, el arqui Martinell i Brunet lo ha situado sobre el primitivo teatro anatómico.

“El sitio elegido fue el del antiguo Estudio de Anatomía y Medicina que hemos visto patrocinado por Martín I a principios del siglo XV, donde después existió el *aula de les anatomíes*, que en el siglo XVII se hallaba en obras.(...)”⁶⁶⁹

El volumen del edificio, que actualmente se aprecia aislado, corresponde a un rectángulo de 36 metros de largo por 15 de ancho (30 por 18 varas de Burgos⁶⁷⁰). Posee dos puertas de entrada; la principal, hacia el suroeste, situada en el pasaje que comunica calle del Carmen con el Hospital de la Santa Creu, frente a la Casa de Convalecencia, mediante la cual se ingresa al hall de acceso, donde está situada la escalera principal, y las entradas: a la derecha, el anfiteatro anatómico, y a la izquierda, las salas de operaciones. La mayor, con una capacidad aproximada de cien personas, tiene 11 por 7,52 metros (13 1/6 por 9 varas); y la menor, 11 por 4,40 metros (13 1/6 por 5 ¼ varas). En la planta superior se repiten estas salas destinadas a lecciones y biblioteca.

La entrada secundaria, de servicio, queda hacia el sureste del volumen, y más próxima al *corralet*, mediante la cual se ingresa a las salas de instrumentos donde se preparaban los

⁶⁶⁸ Reese, op. cit., p.158.

⁶⁶⁹ Martinell Brunet, op.cit., p.71.

⁶⁷⁰ La vara castellana o de Burgos fue una unidad de longitud de la España antigua, utilizada desde los primeros intentos de racionalizar los sistemas de medidas llevados a cabo por Felipe II, a mediados del siglo XVI, y proseguido por los Borbones, especialmente bajo Felipe V, que confirmó la vara de Burgos como unidad de longitud oficial. Se considera una vara de Burgos igual a 0,835905 metros, según una medición bastante precisa hecha en 1852. Esa unidad de medida sirve de base para la medición de la manzana que son 100 x 100 varas. Por otro lado, el metro recién se adopta como unidad de medida tras la Revolución Francesa en 1795, como un patrón, y en 1803 ya hay testimonios de haber sido utilizada en España, hasta la adopción definitiva en 1849. El metro correspondía a “la diezmillonésima parte del arco del meridiano que va del Polo Norte al Ecuador”. VV.AA., *Antigüedades siglos XVI - XX* (Catálogo del Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia I.2.4.), coordinado por Jorge Maier Allende, Madrid: Real Academia de la Historia, 2005, pp.50-51 [Citado 2009-02-14]. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=dYqIS6jKmwMC&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

cadáveres, un espacio conocido en otros anfiteatros como el de Padua, al cual llamaban gabinete anatómico o cocina anatómica. Esos espacios de 3,76 metros de ancho (4 ½ varas) se repiten en la planta superior, y sus divisiones eran flexibles, pero en total sumaban 13,10 metros (15 2/3 varas) de largo.

En la fachada principal existe una organización de algunos pocos ornamentos muy sobrios, que son una proyección del anfiteatro en el interior, cuyo eje trasversal, en el plano de Rodríguez, calza, con un pequeño desfase, con la puerta de acceso de la Casa de Convalecencia. Esa proyección del eje del anfiteatro, que está desfasado hacia el sur, se manifiesta exteriormente en el primer nivel en puertas y ventanas ciegas, la principal, coronada por un escudo de Carlos III tallado en mármol de Génova por el escultor Carlos Grau; sin embargo, la actual es una copia del original destruido en la Guerra Civil; el mismo escultor hizo los florones de los canalones de desagüe en las cornisas.⁶⁷¹

Sobre este escudo, en el eje del anfiteatro, en el segundo piso, existen dos vanos con arcos, uno en cada fachada, anterior y posterior, por donde ingresa la iluminación lateralmente en conjunto con la linterna superior que corona el edificio.

La fachada sureste, que actualmente enfrenta la plaza denominada Jardins del Doctor Fleming, anteriormente daba a una serie de estructuras, probablemente de un piso, que ocupaban ese espacio, entre ellos, el corralet, por lo que prácticamente no poseía vanos en ese frontis, a no ser el de la segunda planta del anfiteatro, simétrico al de la fachada principal, como se puede ver en las plantas de 1761 y en el plano de conjunto de 1804. Los vanos existentes, actualmente, deben haber sido abiertos con el pasar del tiempo, así como se retiraron las construcciones que ocupaban la actual plaza. Los vanos de esa fachada posterior, además, no siguen ningún orden o ritmo como en la fachada principal. Por otra parte, un busto con fuente, dedicado a Alexander Fleming, fue incorporado a este frontis bajo la ventana del anfiteatro. Corbella afirma que en esa posición parece que antes se situaba un primitivo teatro de anatomías.⁶⁷²

El espacio interior del anfiteatro anatómico fue concebido de forma perfectamente circular, con un diámetro de 12,60 metros,⁶⁷³ lo que correspondería a unas 15 varas de Burgos, en ambas plantas del edificio. El vacío circular, queda circunscrito al interior de

⁶⁷¹ Usandizaga, op. cit., p.51.

⁶⁷² Corbella i Corbella, op. cit., p.20.

⁶⁷³ Esta dimensión corresponde tanto a los planos de Rodríguez como con el documento emitido por José Domenech y Mansana, arquitecto de construcciones civiles del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, el día 6 de febrero de 1928, en el Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña (Arxiu Històric del COAC), Fons Cèsar Martinell I Brunet, Projecte Facultat de Medicina C. del Carme (Barcelona), Sig SC 32/10.

un volumen cuadrado de 18 x 18 varas de Burgos, o sea, de 15 x 15 metros aproximadamente. El anfiteatro posee una gradería circular en piedra dividida en dos partes, debido a los vacíos de 2 varas para los dos ingresos, el de público y el de servicio (cirujano, cadáveres, equipos, etc.). Las gradas poseen capacidad para 260 personas. Bajo cada gradería existen unos pasillos circulares de baja altura, abovedados, que posiblemente servían como bodegas. En los espacios esquinas, entre el anfiteatro y los muros exteriores, se ubican dos escaleras en caracol, de 2 varas de diámetro, y dos pequeñas cámaras circulares, del mismo diámetro, que se indicaban como lugares para aguas..

Posee al centro una mesa de disección elíptica y giratoria,⁶⁷⁴ de mármol blanco,⁶⁷⁵ aproximadamente de 2,2 varas de Burgos, cuyo pie fue realizado por el escultor Joan Henrich, en cuyo centro posee un ducto para evacuar los líquidos que se generaban durante la disección, los que escurrían hacia una fosa bajo el edificio. Habría que notar que la forma elíptica coincide como figura geométrica adecuada para albergar un cuerpo humano, que había alcanzado su mejor expresión en la configuración en cono elíptico del teatro de Padua. Pero mientras en Padua la mesa ocupaba una posición fija, sin variaciones de luminosidad, y con una posición vertical dramatizada en los espectadores, en Barcelona la mesa giraba, lo que permitía que la configuración envolvente fuera perfectamente circular, tanto para orientar mejor el cadáver hacia el público asistente, como para adecuarse a la mejor luminosidad natural según su forma de ingreso.

Como dijo el ilustrado pintor, historiador y crítico Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829) en su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, varios tomos publicados en 1800, Juan Henrich fue un “escultor acreditado en Barcelona, y académico de mérito en la de S. Fernando”. Su producción, en Barcelona, incluye el sepulcro del marqués de Meca, con dos estatuas alegóricas y el retrato del marqués, en el Convento de los Carmelitas Calzados; así como los apóstoles de la fachada del Monasterio de Monserrat; el sepulcro del marqués de la Mina, en la iglesia de San Miguel en la Barceloneta, entre otros; pero se ha escrito que su mejor obra está en el cementerio del Hospital General de Barcelona, “con tres bajo-relieves que representan el purgatorio y la muerte de Alexandro y de Aristóteles”. Estudió la Antigüedad, algún tiempo en Roma, y en Barcelona estuvo muy vinculado a la investigación anatómica.⁶⁷⁶ Ceán Bermúdez, explica:

⁶⁷⁴ Martinell Brunet, op.cit., p.71.

⁶⁷⁵ Según Usundizaga, Virgili habría pagado el mármol.

⁶⁷⁶ Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, tomo segundo, D-J, prólogo de Miguel Morán Turina, Madrid: Real Academia de San Fernando - Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, pp.257-258 [Citado en 2009-05-09]. Disponible en: <books.google.com/books?id=L8IAAAAYAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

“En Barcelona se dedicó con demasía al estudio de la anatomía, trabajando sobre los cadáveres del colegio de cirugía: de aquí procede la afectación de esta ciencia que se observa en sus obras, y, por consiguiente, la dureza y sequedad. ¡Cuanta prudencia necesitan los pintores y escultores en este estudio! *Tanto che basta*, decía Carlo Maratta⁶⁷⁷.(...)”⁶⁷⁸

Rodeaban la mesa del anfiteatro del Real Colegio, asientos barrocos tallados en nogal sin dorar, realizados por Lorenzo Roselló, que eran ocupados por “el vice-director y demás catedráticos de número y supernumerarios, ocupando sus asientos por el orden de su respectiva antigüedad”.⁶⁷⁹ Seguía una grada de circulación y, a continuación, la gradería con cinco escaños de piedra para los asistentes. En los planos iniciales no se contemplaban las hornacinas con los bustos de Virgilio, Carlos III y Alfonso XIII (esta última desaparecida en 1936), las que se deben haber agregado con posterioridad. Actualmente, al lado de la mesa de disección las dos primeras hileras poseen asientos de madera, con lo cual una de las gradas de público pasó a ser un espacio de circulación.

“(…) Las gradas de piedra eran ocupadas por los alumnos, que tenían obligación de asistir, 'y por toda persona decente que quisiera hacerlo', dicen las ordenanzas, ya que el acto era público, aunque había asientos de distinción ocupados por los profesores de cámara, propietarios y honorarios, catedráticos de otros colegios y 'demás personas condecoradas que quisieran asistir'.(...)”⁶⁸⁰

Posee una galería-balcón con barandillas de hierro forjado en la segunda planta, a la cual se accede desde la escalera principal situada en el hall de acceso, o mediante una pequeña escalera interior en caracol desde el recinto posterior para instrumentales y preparación de las clases. Es muy probable que esa galería haya sido diseñada para que determinadas personas asistieran en forma privada a las disecciones, así como tradicionalmente ocurría en las disecciones públicas de Padua o Bologna. En los dibujos de Rodríguez, esa galería está graficada e indicada solamente como un “corredor que hace balcón alrededor del anfiteatro”, pero los cuatro volúmenes de celosías articulables coronadas, que existen, actualmente en madera tallada de forma barroca, deben haber sido añadidas tempranamente como tribunas para ocultar a las personas que observaban

⁶⁷⁷ Carlo Maratta (1625-1713), pintor y escultor italiano.

⁶⁷⁸ Ceán Bermúdez, op. cit., p.258.

⁶⁷⁹ Usandizaga, *Juntas literarias del Real Colegio de Cirugía de Barcelona*, op. cit., p.44.

⁶⁸⁰ Ibid.

de forma reservada el espectáculo. La autoría de estas celosías, así como de los sillones de madera, ha sido atribuida a Roselló.⁶⁸¹

“(…) A conveniente altura de este piso arranca la bóveda esférica, penetrada por cuatro grandes lunetos, dos de los cuales opuestos, dan lugar a sendos ventanales con vidrieras de color, y los otros dos cobijan puertas de comunicación con el resto del edificio adornados con abundante talla barroca. La parte alta de la bóveda está perforada por un cupulín con cuatro ventanales.”⁶⁸²

El espacio centralizado culmina con una cúpula, y al centro una linterna, por donde ingresa luz natural y por donde podían salir los aires impuros, y desde donde pende una gran lámpara de velas que se podía subir y bajar, que aún está en su lugar, y que era movida mediante un mecanismo activado manualmente desde la buhardilla, sobre la segunda planta.

Ese espacio rotunda ha sido descrito y analizado por Baquero i Briz, que ha visto relaciones entre el cadáver, el centro de la actividad disectiva y la abertura superior.

“Este espacio, geométricamente es un cilindro coronado por una semiesfera y rematado, a su vez, por un cilindro y otra semiesfera de menor dimensión; y desde cualquiera que sea el punto que se la mire, siempre tiene la misma forma; pero los grandes ventanales son planos y verticales, lo que es suficiente para que los escorzos nos marquen una doble dirección y, por lo tanto, un centro formal sin posible perspectiva ilusoria, lo que nos lleva a comprender que ese juego de la perspectiva nos introduce de nuevo en la cúpula para encontrar su foco óptico en la mesa de disección; por otro lado, obra del insigne escultor Juan Henrich.”⁶⁸³

Según el historiador Thomas Ford Reese, el teatro anatómico de Barcelona ha sufrido diversas alteraciones realizadas por otros arquitectos. Esto, además, se puede verificar gracias a los detallados planos de Rodríguez. De hecho, muchas descripciones, realizadas en escritos sobre la historia del edificio, han destacado elementos que no dejan de tener interés, pero que se han agregado al proyecto inicial, como la descripción que hace Ameigeiras Villaverde de las “cuatro primorosas celosías de madera tallada y dorada, cuyo intrincado dibujo y bien trabajada moldura realzan la belleza del armonioso conjunto”.⁶⁸⁴ Además, en el Archivo del Colegio de Arquitectos, existe documentación

⁶⁸¹ Usandizaga, *Historia del Real Colegio de Cirugía de Barcelona*, op. cit., p.51.

⁶⁸² Martinell Brunet, op.cit., p.72.

⁶⁸³ Baquero i Briz, op. cit., p.21.

⁶⁸⁴ Ameigeiras Villaverde, J., “Una sala de anatomía del siglo XVIII”, *Separata de la Revista de Información Terapéutica*, 32, 38, 1959.

acerca de la iniciativa para realizar una profunda transformación en el teatro anatómico ordenada por el Director de la Escuela Normal de Maestros José Juncal, entre el año 1913 y 1915, con el fin de instalar ahí un Museo Pedagógico, que afortunadamente no se llevó a cabo, ya que incluía quitar las gradas de piedra, nivelar el primer nivel y abrir nuevas puertas en la fachada.

Incluso, cuando Martinell i Brunet describió el edificio, mencionó el diámetro interior del teatro de 12,25 metros, siendo 12,60 metros la medida aproximada de los planos de Rodríguez. Esa reducción, seguramente, se debe a la serie de hornacinas con bustos que se fueron agregando con el tiempo en el perímetro interior del anfiteatro. El primero a ser instalado fue el de Virgili, colocado en 1778, cuando muere el cirujano, iniciándose el proceso de ornamentación interior.⁶⁸⁵ Sobre las intervenciones en el edificio, y la reivindicación del diseño de Rodríguez, se refiere con mucha lucidez Usandizaga:

“Desde 1929 está instalada en el mismo la Real Academia de Medicina –la tradicional enemiga de los cirujanos–, que restauró el edificio de manera noble, pero tal vez excesiva, por lo menos en lo que se refiere al anfiteatro anatómico. Confesamos que añoramos el que se hubiese respetado más la primitiva decoración, en toda su sencilla austeridad, sin vidrieras de colores, ni lámpara veneciana, ni pinturas en las paredes, ni doradas excesivos, todo ello superfluo en uno de los más bellos y mejor conservados anfiteatros de anatomía que actualmente existen en el mundo.”⁶⁸⁶

La actividad anatómica del Colegio

En el Real Colegio de Barcelona, desde un principio, se celebraban las Juntas Literarias. Según los Estatutos de 1764, estaban orientadas a que los maestros registraran todas las observaciones de los casos relevantes que aportaran a la enseñanza, las que después se deberían leer por turnos en forma de disertación, y estableciendo relaciones con los casos similares que se encontrasen en los libros.

También en Francia se realizaban actividades parecidas. Se usaba que en cada clase “un alumno distinguido recogiese cada día el contenido de la lección pública y la redactase en forma de extracto”, leyéndose al día siguiente, “después de la conferencia magistral, ante el segundo cirujano de la clínica”. El fisiólogo francés Xavier Bichat (1771-1802), por ejemplo, siendo estudiante en París en 1793, inicia su importante trayectoria,

⁶⁸⁵ Martinell i Brunet, “Las antiguas universidades y colegios españoles como monumento arquitectónico”, op. cit., p.20.

⁶⁸⁶ Usandizaga, op. cit., p.52.

anotando las lecciones de su maestro, el anatomista Pierre Joseph Desault (1744-1795), y realizando impactantes resúmenes en el espacio arquitectónico del anfiteatro anatómico, sin duda, en la Escuela de Cirugía de Gondoin. Como ha escrito Laín Entralgo: “La precisión de conceptos, la pureza de estilo y la exactitud del apuntamiento dejan ver con evidencia un maestro próximo en aquel alumno (...).”⁶⁸⁷

En Barcelona, estas disertaciones se leían los sábados de cada semana, según los primeros Estatutos, pero en los de 1795, se indica que deberían ser los días jueves. A estas sesiones debían asistir “todos los maestros del Colegio, los cirujanos de la Armada, o de regimientos que estén de Guarnición en Barcelona, y Cádiz, y los demás cirujanos de ambas ciudades, de buena aplicación y zelo que quieran asistir; pero de ningún modo faltarán a esta lectura los discípulos por su gran importancia, y se pondrá cartel a la puerta del Colegio con expresión de asunto que se trata, para la inteligencia del público.”

Al final de estas lecturas se nombraban dos maestros, para que las examinasen e hiciesen observaciones sobre las disertaciones presentadas, que se anotaban a continuación y se leían en la sesión de la semana siguiente; allí todos los maestros evaluaban tanto la disertación como las observaciones, y se tomaba una determinación al respecto, la que quedaba expresada por el secretario en el Libro de Observaciones, como una forma de consolidar un cuerpo de información que serviría a los futuros maestros.⁶⁸⁸

Además, en los Estatutos de 1795 se agregó que estas serían públicas, y que la sala dedicada a la Junta debería estar abierta media hora antes “para permitir la entrada a cualquiera persona decente, aunque no sea facultativo”. A continuación se procedía sin muchos cambios respecto de los primeros Estatutos, con la diferencia de que al terminar la lectura se podrían leer –si eran dignos– disertaciones, observaciones, papeles consultivos o discursos remitidos por cirujanos residentes en el Principado de Cataluña, del Ejército y Armada, otros del Reino, y aún de países extranjeros.⁶⁸⁹

El interés y el objetivo principal de las Juntas era sociabilizar las investigaciones que se realizaban sobre el cuerpo humano, tanto para los cirujanos, pero con mayor interés por el hecho de que se permitía la participación de un público no especializado. Además, las disertaciones o memorias de las Juntas se debían publicar.⁶⁹⁰ Estas obras eran

⁶⁸⁷ Laín Entralgo, Pedro, “Vida y obra de Fr. Xavier Bichat”, en: Bichat, Xavier, *Bichat*, selección, notas y estudio preliminar de Pedro Laín Entralgo, Madrid: Ediciones El Centauro, 1946, p.8.

⁶⁸⁸ Usandizaga, Manuel, *Juntas literarias del Real Colegio de Cirugía de Barcelona*, op. cit., p.12.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p.13.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p.14.

equivalentes a las influyentes e históricas *Mémoires de l'Académie Royale de chirurgie* de Francia, editadas entre 1743 y 1774, en las cuales Virgili había colaborado con un artículo en 1743.⁶⁹¹

Lo cierto es que el médico historiador Manuel Usandizaga Soraluze (1898-1982), en su investigación sobre las Juntas Literarias de Barcelona, se encontró con información bastante dispersa, no con la continuidad de textos que uno se podría imaginar con tan rigurosos estatutos. Por ejemplo, en una Memoria de 1798, se dice que en el anfiteatro del Colegio se leyeron, entre 1782 y 1785, sólo dos Memorias, con sus respectivas observaciones o censuras. Mientras que de 1793 se conservan sólo dos, leídas en enero y marzo. Él atribuye esta escasez de disertaciones a la guerra contra la Convención (1793-1795), “lo cual determinó verosímilmente que todos los profesores del Colegio de Barcelona, cirujanos militares en casi su totalidad, se unieran al Ejército”.⁶⁹²

Por otro lado, se ha destacado el conflictivo ambiente que mantenían los cirujanos con los médicos, con constantes provocaciones y problemas de diversos tipos, que dificultaban la fluidez del desarrollo de la cirugía en ese Colegio.⁶⁹³ Con respecto de las Memorias, Usandizaga se refiere a su valor:

“La verdad es que significaron un laudable esfuerzo de perfeccionamiento y aunque no aportaban grandes novedades, eran expresión de un ejercicio normal y correcto de la cirugía, tal como se ejercía entonces donde mejor se practicase en todo el mundo, sin que tengamos que avergonzarnos de ellas. Las Juntas Literarias exteriorizan un hecho indiscutible, los esfuerzos llevados a cabo por los cirujanos de Barcelona para terminar una época lamentable y alcanzar el mismo nivel que en el resto de Europa.”⁶⁹⁴

Gimbernat, el empirismo y la escena británica

También enseñó y lideró el Colegio de Barcelona, el relevante cirujano y anatomista Antoni de Gimbernat o Antonio Gimbernat (1734-1816), discípulo de Virgili, formado en el Colegio de Cádiz. El historiador catalán Felix Torres Amat (1772-1847) indica que fue “primer cirujano de cámara, fundador del Real Colegio de Cirugía de San Carlos, presidente de la Real Junta Gubernativa de los reales colegios de cirugía”.⁶⁹⁵ A lo que se

⁶⁹¹ Ferrer, p.41.

⁶⁹² Usandizaga, op. cit., p.15.

⁶⁹³ Ibid., p.42.

⁶⁹⁴ Ibid., pp.42-43.

⁶⁹⁵ Torres Amat, Félix, *Memorias para ayudar a formar un diccionario crítico de los escritores catalanes y dar alguna idea de la antigua y moderna literatura de Cataluña*, Barcelona: Imprenta de J. Verdager, 1836, p.287 [Citado en 2008-05-16]. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=4ukYAAAAYAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

agregan los cargos “ayudante mayor de los Ejércitos de Su Magestad, cirujano mayor del Hospital Real, y general y profesor de dicho Colegio [de Barcelona]”, estos últimos títulos expuestos en el frontispicio de su *Oración inaugural que para la abertura de los estudios, celebrada en el Real Colegio de Cirugía de Barcelona*, dictado el 5 de octubre de 1773.⁶⁹⁶

Gimbernat, nació en villa de Cambrils, Tarragona, estudió latinidad en Riudoms y filosofía en Cervera, trasladándose a Cádiz con veintidós años, siendo admitido en el nuevo Real Colegio de Cirugía en 1756, donde se graduó en 1762.

Cuando Gimbernat se desplazó a Barcelona, se desarrollaron algunas situaciones polémicas entre el cirujano y el Hospital de la Santa Creu, hechos que han sido estudiados por la investigadora Nuria Pérez Pérez.⁶⁹⁷ Gimbernat, con la aprobación de Virgili, enseñó como profesor de anatomía en Barcelona, en un principio mientras se construía el edificio en una aula improvisada en el Hospital. Apenas se graduó en 1762, Virgili trató que lo nombraran profesor del Colegio, pero recién en 1763 obtuvo la plaza de maestro honorario. En 1765 fallece el cirujano mayor del Hospital Joseph Pahissa, con lo cual se indicó que Gimbernat ocupara su lugar mediante una Orden Real de 10 de julio de 1765. Esto produjo una controversia de poderes con la *Molt Illustre Administració* del Hospital, que ya había nombrado a Manuel Capdevila, anticipándose a la designación real, ante lo cual la admibistración argumentó que “el cirujano mayor era un cargo del Hospital que, automáticamente, tenía adscrito una cátedra en la escuela de cirugía”. El proceso siguió con la presentación de un recurso por la administración del Hospital ante el marqués de Esquilache, reclamando que la situación atentaba en contra de sus facultades. A pesar del reclamo, en enero de 1766, el Marqués da la razón al Colegio y confirma a Gimbernat, quedando el cirujano “en posesión de los cargos de maestro del Colegio y de cirujano mayor del Hospital de la Santa Creu”.⁶⁹⁸

A esta disputa, siguió un enfrentamiento por el suministro de cadáveres al Colegio, ese mismo año. Comprendamos que el éxito de la enseñanza en el Colegio de Cirugía dependía de la disponibilidad de cuerpos para ser disectados, pero el Hospital quiso restringir la cantidad a uno o dos por semana, a pesar de que había una orden de que se entregasen cuantos fuesen solicitados. Nuria Pérez ha destacado que un año antes, en la correspondencia de otro maestro cirujano del hospital, Francisco Puig, ya se había

⁶⁹⁶ Gimbernat, Antonio, *Oración inaugural que para la abertura de los estudios, celebrada en el Real Colegio de Cirugía de Barcelona*, Barcelona: Impresor Francisco Suriá, y Burgada, 1773.

⁶⁹⁷ Pérez Pérez, Nuria, “El Hospital de la Santa Creu frente al Real Colegio de Cirugía de Barcelona: La controversia surgida en torno al suministro de cadáveres para el anfiteatro anatómico de Gimbernat”, *Medicina & Historia*, revista de estudios históricos de las ciencias médicas, n°1, 2004, cuarta época, Barcelona: Uriach [Citado en 2010-05-06]. Disponible en:

<www.fu1838.org/esp/publicacions_med.php>.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, pp.8-9.

manifestado a Virgili su desacuerdo con la cantidad de cadáveres que entregaba el hospital. Los reclamos de Puig continuarán hasta 1766, cuando, en una nueva carta a Virgili, indicaba que “persisten los administradores en su actitud de negar los cadáveres al Colegio, argumentando que en el colegio los destrozan, que se contraviene la voluntad del papa Benedicto XIII, y en la vulgaridad del pueblo”.⁶⁹⁹

Finalmente, la discusión radica en el desmembramiento de los cuerpos, en la acumulación excesiva de cuerpos en el anfiteatro anatómico, y del tráfico de partes entre los estudiantes. Como menciona Nuria Pérez, sobre el recurso enviado por la administración el 31 de diciembre de 1766, el Colegio abusaba de la tolerancia del Hospital, tomando no sólo los cadáveres necesarios para las disecciones, sino que “pasando los límites de la humana piedad y cristiana religión, hacían increíble destrozo hallándose en la sala práctica diez y ocho o veinte cadáveres, fueron cortando los mancebos o colegiales a medida de su gusto y llevándose algunos a sus casas miembros para disecar clandestinamente, sirviendo tal vez de pasto a perros sus desperdicios”.⁷⁰⁰

La Administración continuó con su argumentación, reivindicando para los muertos un destino digno de acuerdo al Cristianismo, y refiriéndose al control sobre la entrega de cadáveres en otros centros de enseñanza anatómica en Europa. A esa situación sumaron la contaminación ambiental, con los olores emanados de los cuerpos, que junto con el corralet, no ayudarían en la recuperación de los convalecientes en el edificio frente al Colegio.⁷⁰¹ Pero el Colegio, que tenía bastante autonomía, y que, además, incrementó su labor cuando se suprimió la cátedra de anatomía de Cervera, debe haber zanjado el problema, ya que continuó sus operaciones, como podemos comprobar en la serie de documentos que nos ha legado la enseñanza de ese colegio, como los discursos inaugurales de inicio del período de clases, como el de Diego Velasco en 1771,⁷⁰² de Gimbernat en 1773, de Francisco Puig en 1783,⁷⁰³ y en 1833 los de Ramón Frau⁷⁰⁴ y Félix Janer.⁷⁰⁵

⁶⁹⁹ Ibid., p.12.

⁷⁰⁰ Ibid., p.13.

⁷⁰¹ Ibid., p.16.

⁷⁰² Velasco, Diego, *Oración inaugural que, para la renovación de los estudios celebrada en el Real Colegio de Cirugía de Barcelona, día 7 de octubre de 1771*, Barcelona: Thomas Piferrer Impresor, 1771 [Citado en 2010-05-12]. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=ZDokQ1bFkYkC&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

⁷⁰³ Puig, Francisco, *Oración que para desvanecer la infundada preocupación del vulgo y animar a la juventud para la aplicación de los sólido y verdadero, en la anual abertura de los Estudios del Real Colegio de Cirugía de esta ciudad de Barcelona el día siete de octubre del presente año 1783*, Barcelona: Imprenta de Eulalia Piferrer Viuda, 1783 [Citado en 2010-05-12]. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=P9qoa0f8rdMC&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

⁷⁰⁴ Frau, Ramón, *Discurso inaugural que en la abertura de clases del Real Colegio de Medicina y Cirugía de Barcelona leyó el doctor D. Ramón Frau, el día 2 de octubre de 1832*, Barcelona: Imprenta de la Viuda e Hijos de D. Antonio Brusi, 1833 [Citado en 2010-05-12]. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=JKp1vjeOpzkC&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

⁷⁰⁵ Janer, Félix, *Del buen gusto en medicina y de los medios de adquirirlo y perfeccionarlo, Discurso inaugural que en la apertura de estudios del Real Colegio de Medicina y Cirugía de Barcelona leyó el doctor Don Félix Janer, el día 2 de octubre de 1833*, Barcelona: Imprenta de Bergnes y Compañía, 1833 [Citado 2010-05-12]. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=S0Uuerx3YK0C&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

Para entender con profundidad el pensamiento y madurez de Gimbernat, podemos revisar su *Oración Inaugural* de 1773, donde denota su conocimiento y desarrollo científico vinculado al empirismo británico, iniciado con John Locke (1632-1704)⁷⁰⁶ y continuado con David Hume (1711-1776),⁷⁰⁷ sobre las ideas sobre el entendimiento humano. Gimbernat, como preámbulo, se refiere a las cualidades físicas necesarias para el estudio y desarrollo del saber, indicando que es necesario que el cuerpo esté “perfectamente organizado en todos sus miembros”, con agilidad, robustez y firmeza, además, debe ser joven con buen temperamento y nada enfermizo, para poder “llevar con toda tranquilidad y sufrimiento los disgustos, los infortunios y contratiempos de los enfermos”. Pero continúa con el discurso empirista sobre el entendimiento, y dice:

“Debe igualmente concurrir en cada uno de vosotros un entendimiento claro, un discurso perspicaz, una memoria feliz, y una aplicación grande. Vuestros sentidos externos deben hallarse todos al último grado de perfección. Mucha perspicuidad en la vista, extensión bastante en el olfato, agudeza notable en el oído, exquisitez en el gusto, y grande sutileza, y delicadez en el tacto; (...) La imperfección en los sentidos externos produce gravísimos impedimentos para muchas funciones que se ofrecen a un cirujano; sin perspicuidad grande en la vista se hace imposible el conocimiento de muchas enfermedades, y evidente la imposibilidad en la ejecución de las operaciones; sin extensión en el olfato se hace impracticable el discernimiento de varios indicativos necesarios para la curación de ciertas enfermedades; sin agudeza en los oídos no es factible el conocimiento de varias fracturas, y otras dolencias; sin exquisitez en el gusto es incierta la elección de muchos medicamentos; sin sutileza y delicadeza grande en el tacto se hace inasequible el pulso, el hallazgo de varias venas, el examen, y conocimiento de varias enfermedades, y el operar con ligereza y suavidad; y aún es necesario al cirujano firmeza y estabilidad en las manos, sin que jamás le tiemblen, que tenga tan diestra, ágil y segura la izquierda como la derecha, así lo dice con mucha razón Celso, y Galeno encarga que el cirujano cuando obre lleve siempre el ojo derecho con la mano derecha, y el izquierdo con la izquierda.”⁷⁰⁸

Más adelante, en el mismo discurso, manifestó la necesidad de la disección:

⁷⁰⁶ Locke, John, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, primera edición en inglés: 1690, selección, traducción, prólogo y notas de Luis Rodríguez Aranda, Buenos Aires: Aguilar, 7ª edición, 1977.

⁷⁰⁷ Hume, David, *Investigación sobre el conocimiento [entendimiento] humano*, primera edición en inglés: 1748, Madrid: Alianza, 2007.

⁷⁰⁸ Gimbernat, op. cit., pp.V-VII.

“Sobre los cadáveres debéis obrar con frecuencia para adquirir agilidad y destreza en vuestras manos, pues siendo unos cuerpos insensibles, se obra sin temor, se examina con cuidado, y se reflexiona sobre lo ejecutado.”⁷⁰⁹

Agrega la importancia de la experiencia en los recintos de curación, en la idea de la clínica:

“Frecuentad los hospitales, que acostumbraréis insensiblemente vuestros oídos a los tristes clamores, y lamentos de los enfermos, familiarizándose de tal modo con ellos, que aunque hagan impresión en vuestro ánimo, ya no conmoverán vuestro espíritu, ni alterarán vuestra tranquilidad, ni vuestro corazón se enternecerá, sino para el alivio y remedio de aquellos míseros pacientes, lo que sólo puede quitar el horror de ver derramar sangre, el fastidio de las materias purulentas, y la aversión en cortar miembros; y al paso que vuestros ojos se habitúan de este modo, también vuestro tacto se agiliza en tocar con ligereza y suavidad, habituándose en discernir un tumor adiposo de un absceso, un scirrhus de un carcinoma, etc. (...) Es en los hospitales que os acostumbraréis a conocer bien las enfermedades, a tomar las ajustadas indicaciones, a pronosticar fundadamente; y en fin es aquí que veréis por hábiles profesores reducidos vuestros principios teóricos a una práctica racional. (...)”⁷¹⁰

Gimbernat, cuando se refiere a la anatomía, evidencia la necesidad del saber del cuerpo y su vinculación con diversas disciplinas, entre ellas, el arte de la pintura y el arte de la escultura:

“Entre los pintores, y estatuarios ninguno se mira perfecto en su arte hasta llegar al conocimiento exterior, y aún interior, del cuerpo humano, para conocer a fondo la proporción, aptitud, posición y superficies de las partes, para ser verdadero imitador de la naturaleza, a cuyo conocimiento podemos llamar anatomía proporcional.”⁷¹¹

Nuria Pérez alude que el discurso de Gimbernat de 1773, contiene muchas referencias a la importancia de los hospitales, debido a su rol como cirujano mayor del hospital y a la disputa de poderes que había existido.

“En la Ilustración la anatomía es la ciencia que ordena los conocimientos positivos adquiridos más allá de la mera descripción anatómica iniciada por Vesalio, y se orienta

⁷⁰⁹ Ibid., p.XI.

⁷¹⁰ Ibid., p.XI-XII.

⁷¹¹ Ibid., p.XXII.

hacia una anatomía topográfica basada en el concepto de la región al servicio de la cirugía. Hasta el siglo XVIII, la cirugía se había apoyado en el saber anatómico de modo limitado o impreciso. En cambio, en el siglo XVIII, importantes figuras quirúrgicas como Antoine Petit, Antonio Gimbernat o Antonio Scarpa, reordenaron la anatomía descriptiva de acuerdo a sus necesidades, introduciendo el criterio topográfico en la conceptualización de las partes, es decir, la noción de *región anatómica topográfica* que ordena por aparatos y sistemas el cuerpo humano.(...)”⁷¹²

Además, destaca el pensamiento ilustrado del cirujano, vinculado al pensamiento localista, relacionando lesión y enfermedad, que había sido desarrollado por Morgagni en 1761.⁷¹³

Según Torres Amat, en 1774, Carlos III envió Gimbernat a París en compañía de Mariano Rivas, cirujano de la Real Armada y catedrático del Real Colegio de Cádiz, para observar “detenidamente la práctica y método que se seguían por los profesores de aquella capital, en las operaciones y curaciones de los enfermos en las clases de cirugía, y después verificase lo mismo en Londres, Edimburgo y en Holanda”. Se estima que estuvo en París durante 1774, en las clases de la Escuela de Cirugía en el edificio de Jacques Gondoin, posterior al gran incendio del Hotel Dieu ocurrido en 1772, y puede haber asistido a las clases de Desault, antes de su ida a Londres, obviamente el centro de su interés. Cuando fue elegido para ese viaje de estudio, llevaba hecha 32 disecciones.

“(…) Habiendo salido de España para su viaje científico, mereció el distinguido aprecio de los hábiles profesores extranjeros, a quienes dio las más convincentes pruebas de que la buena cirugía no se hallaba en España tan atrasada como tal vez ellos se imaginaban.(…)”

De esa forma, así como Virgili se vinculó a la experiencia francesa, fue mediante Gimbernat que ésta se actualizó desde su formación en diversos centros europeos entre 1774 y 1778. Sobre sus estadías, se sabe que estuvo en París entre 1774 y 1777 en el Hôpital de la Charité y en el Hôtel Dieu, aunque este último debe haber estado en unas condiciones de precariedad absoluta, ya que había sufrido un gran incendio en 1772, lo que se sumaba a los anteriores incendios y su nefastas condiciones ambientales y arquitectónicas. Mientras que, entre 1776 y 1777, estuvo en Londres y posteriormente, en 1778, siguió a Edimburgo y Leyden.

⁷¹² Pérez Pérez, op. cit., p.9.

⁷¹³ Ibid., p.10.

Entre esos ámbitos del saber destaca la escena británica por su desarrollo en torno al empirismo. En ese contexto asistió e intervino en las clases del destacado cirujano escocés, anatomista y coleccionista de rarezas de *cabinet*, John Hunter (1728-1793), que, como ha dicho Usandizaga, incidió fuertemente en la cirugía española a través de Gimbernat.⁷¹⁴

"(...) Escribió un cuaderno que tituló: *Notas prácticas*, en Londres, en 1776 y 1777, de las operaciones de cirugía en los hospitales de S. Tomás de Guy y de S. Bartolomé."⁷¹⁵

El ambiente anatómico de Londres, uno de los edificios más significativos en el ámbito de la enseñanza de la cirugía británica, fue el *Barber-Surgeons Hall* con el *anatomical theatre*. La reconstrucción del edificio, y el anfiteatro anatómico anexo, fueron diseñados por el afamado arquitecto palladiano Inigo Jones para la *London Company of Barber-Surgeons*.⁷¹⁶ Sobre la fecha del encargo y de su construcción, se sabe que el encargo fue hecho en 1636, pero algunos autores como Charles Knight indican que la resolución para levantar el anfiteatro data de 1635.⁷¹⁷ También es conocido que luego de la muerte de Jones, en 1652, siguió John Webb a cargo del proyecto, siendo inaugurado el anfiteatro en 1653. Las fechas de la desaparición del edificio son diversas, pero hay coincidencia en que fue afectado por el Gran Incendio de Londres en 1666 y luego rehabilitado. Archibald Sloan afirma que el teatro anatómico fue lo único que sobrevivió del incendio de 1666.⁷¹⁸ También se sabe que finalmente fue demolido, pero diversos autores indican diversas fechas, por ejemplo Kevin Flude y Paul Herbert han indicado que fue el año de 1754, mientras que Fiona Haslan indicó que el anfiteatro dejó de ser utilizado en 1745 cuando se disolvió la unión entre cirujanos y barberos, siendo demolido en 1784.⁷¹⁹ Mientras que Peter Cunningham en la biografía de Jones afirma que fue al final de la segunda mitad del siglo XVIII.⁷²⁰ Uno de los mejores argumentos es de Natalie Cohen, quien explicó que el área fue afectada por el incendio de 1666, pero sólo la cubierta del anfiteatro anatómico habría sido afectada, siendo luego reconstruida. Luego, el edificio se mantuvo hasta 1784, cuando fue demolido para construir viviendas.⁷²¹ Sobre la influencia renacentista en el diseño de Jones, indica Hillary Nunn:

⁷¹⁴ Usandizaga, op. cit., p.38.

⁷¹⁵ Torres Amat, op. cit., p.288.

⁷¹⁶ Flude; Herbert, op. cit., s.n.

⁷¹⁷ Knight, Charles, *London*, volume III, London: Henry G. Bohn, 1851, p.186 [Citado en 2010-02-15]. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=WqMMAAAIAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

⁷¹⁸ Sloan, Archibald W., *English medicine in the seventeenth century*, Durham Academic Press, 1996, p.108.

⁷¹⁹ Haslan, Fiona, *From Hogarth to Rowlandson: medicine in art in eighteenth-century Britain*, Liverpool: Liverpool University Press, 1996, p.257.

⁷²⁰ Cunningham, Peter, "Life of Inigo Jones", en: VV.AA., *Inigo Jones: a life of the architect*, London: Shakespeare Society, 1848, p.36 [Citado en 2010-02-05]. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=JveapQWgUnUC&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

⁷²¹ Cohen, Nathalie, "The Hall of Barber Surgeons", *London Archaeologist* 8 (6), Autumn 1997, pp.162-167 [Citado 2010-02-06]. Disponible en: <<http://ads.ahds.ac.uk/catalogue/ARCHway/toc.cfm?rcn=1047&vol=8-06>>.

"(...) Inigo Jones, después de todo, aterrizó sus planos para el Cockpit y el teatro anatómico de los *Barbers Surgeons* sobre tratados de arquitectura continental que consideraban el propio cuerpo humano como la medida más apropiada para la construcción de teatros y otros edificios públicos. Durante su estancia en Italia de 1613-1614, Jones adquirió tratados de Marco Vitruvio Polión y Sebastiano Serlio, en los cuales apuntó abundantes notas, reflejando su fascinación por sus diseños. Para Vitruvio, las proporciones ideales del cuerpo humano sirvieron como la base para todos los diseños de la buena arquitectura, comprobándose más vital para la construcción de grandes edificios como los templos. Su tratado sobre la simetría describe cuidadosamente las relaciones entre las partes del cuerpo, teniendo en cuenta, por ejemplo, que un compás centrado en el ombligo describe un círculo perfecto alrededor del cuerpo desde la cabeza y que los brazos extendidos obtienen un cuadrado perfecto. Serlio expandió los principios de Vitruvio, en su influyente tratado sobre la construcción de un teatro, *Architettura* (...). Serlio no solo basa sus planos en las proporciones del cuerpo humano del perfecto círculo dentro de un cuadrado, pero también afirma que el diseño del teatro podría ser dibujado para acomodar los cuerpos de aquellos que realmente asistían a las presentaciones. Como consecuencia, sus diseños dieron espacio individual para el cuerpo de cada espectador -dieciocho pulgadas [45,72 cm.]- como la unidad base de medida en la construcción de un teatro."⁷²²

Los barberos y cirujanos ingleses estaban unidos desde 1540, gracias a la incidencia del cirujano del rey Henry VIII, Thomas Vicary.⁷²³ Esa unión significó que se acordó un principio de especificidad, que los barberos no realizarían más cirugías y los cirujanos no harían de barberos. Pero su separación definitiva ocurrió recién en 1745, cuando los cirujanos rompieron con los barberos para formar la Company of Surgeons, que tuvo su propio edificio. En 1797, los cirujanos se trasladaron de la City hacia Lincoln's Inn Fields, lo que coincidió con la entrega, en manos de la Compañía, de los escritos y colección científica de John Hunter.

Después de participar activamente en el desarrollo del Colegio de Barcelona, Gimbernat, por encargo del rey Carlos III, junto con Mariano Ribas, catedrático del Real Colegio de Cirugía de Cádiz, presentaron un informe para la creación del Real Colegio de Cirugía de San Carlos de Madrid, en 1780, el cual recién en 1787 inició sus funciones.

⁷²² Nunn, Hillary M., *Staging anatomies: dissection and spectacle in early Stuart tragedy*, Aldershot: Ashgate, 2005, pp.118-119.

⁷²³ Ibid.

“Vuelto a Madrid, trabajó por real orden junto con su compañero D. Mariano Ribas un plan que fue aprobado por real decreto de junio de 1783 para el establecimiento de un colegio de cirugía-médica en Madrid: y además *la ordenanza* para el régimen y gobierno económico, y escolástico de este nuevo colegio. Se verificó su abertura el 1º de octubre de 1787 con la denominación de Real Colegio de Cirugía de San Carlos y bajo la inmediata protección del Real y Supremo Consejo de Castilla. (...)”⁷²⁴

Por último, habría que mencionar el plan de Gimbernat para mejora la asistencia militar. En 1787, presentó al Rey un informe sobre la mala administración en el hospital militar, donde “hace una circunstancia relación de los funestos abusos que había en aquel hospital; y presenta un nuevo proyecto en beneficio de los enfermos con utilidad de la real hacienda.” Así presenta *el plan* que reformaría las “tres facultades del arte de curar”, un “nuevo plan de enseñanza en beneficio de la salud pública, y para verificar la reunión de la facultad”. En este plan, Gimbernat establece a los “perjudiciales”, es decir, los cirujanos denominados romancistas, proponiendo, además, cinco escuelas primarias: Madrid, Cádiz, Barcelona, Santiago, y Burgos o Pamplona, y una estrategia para suplir la enseñanza en otros centros.

“(…) En las capitales de las provincias en que no se pona escuela primaria, propone se establezca una escuela más reducida o secundaria, a cargo de los profesores del hospital de la respectiva capital. (...)”

Una planta centralizada vista por Martinell i Brunet

Sobre la moderna valoración patrimonial del Real Colegio de Cirugía de Barcelona, el arquitecto Cèsar Martinell i Brunet estuvo constantemente preocupado del edificio, destacando su importancia en diversos escritos que fueron publicados en varias revistas de mediados del siglo XX. Sobre su labor habría que hacer notar que cuando escribe sobre el edificio, no había visto los planos originales y desconocía la autoría de Rodríguez.

Asimismo, destaca sus líneas neoclásicas de avanzada, como el primer edificio en Barcelona con ese estilo, en tiempos que en España predominaba más bien el barroco.⁷²⁵ Pero debido a esa necesidad de barroquismo, catorce años después de su construcción,

⁷²⁴ Torres Amat, op. cit., p.288.

⁷²⁵ Según Martinell i Brunet el barroco no sería desplazado por el neoclasicismo sino hasta las innovaciones de Juan de Villanueva.

cuando muere Virgili en 1778, se ornamenta el interior con significativos elementos en ese estilo, como la hornacina barroca donde se situó el busto del cirujano.⁷²⁶

Martinell i Brunet, en 1948, especula sobre la autoría del edificio. Sabía que Carlos III había encargado a Virgili el planeamiento del colegio, “para la realización del cual se auxiliaría de técnicos capacitados en materia constructiva y artística.” Por otra parte, hace algunas especulaciones sobre etapas de construcción de esta obra que refuerzan la idea del "edificio rotonda":



Fig. 67. Real Colegio de Cirugía, visto desde una segunda planta, sobre calle del Carmen, hacia el sur. Fondo Martinell i Brunet / Arxiu MAS © Arxiu Històric COAC.

“La parte planeada por Virgili, construida desde 1762 al 64, consta de una rotonda-anfiteatro en su parte central,(...) a ambos lados de esta rotonda se construyeron algunas dependencias, que más tarde fueron ampliadas por una doble crujía que ocupó el espacio de la antigua fachada y la calle del Carmen.”⁷²⁷

Las investigaciones de Martinell I Brunet lo llevaron a glorificar el Colegio de Cirugía como una obra de vanguardia, y sobre su origen elaboró dos hipótesis:

⁷²⁶ Martinell i Brunet, op. cit., p.20.

⁷²⁷ Ibid.

La primera es la atribución al propio Virgili del proyecto de arquitectura del edificio. Resulta coherente pensar que el cirujano fue el artífice de la organización de la obra, y de su programa, debido a la anterior experiencia en Cádiz, y sus estudios en Montpellier y París. Asimismo, sabemos que el edificio había “sido atribuido al ingeniero militar Pedro Cermaño hasta que Azcárate descubrió una serie de dibujos originales firmados por Rodríguez en la biblioteca de la Universidad de Santiago.”⁷²⁸

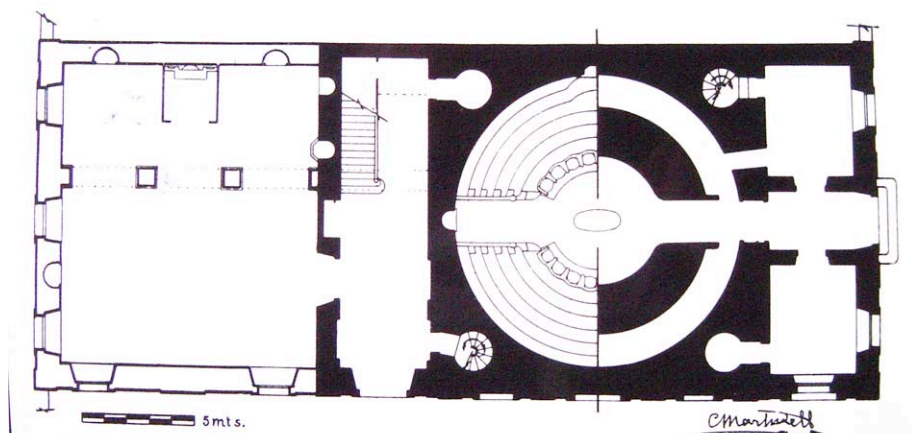


Fig. 68. Planta del Real Colegio de Cirugía redibujada por Martinell i Brunet, destacando la planta centralizada. © Arxiu Històric COAC.

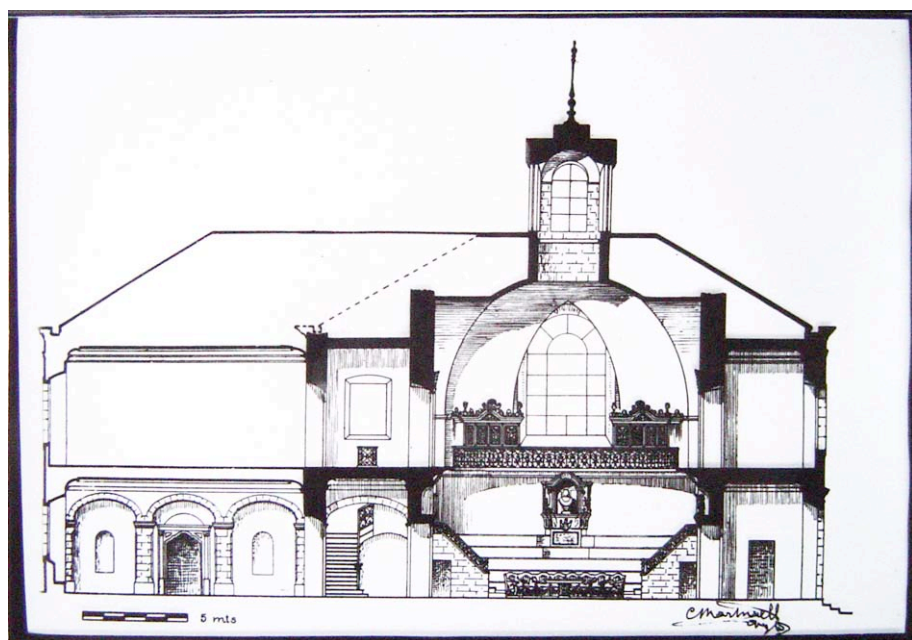


Fig. 69. Sección longitudinal del Real Colegio de Cirugía, redibujada por Martinell i Brunet destacando el área del anfiteatro y su espacios colindantes como una planta centralizada. © Arxiu Històric COAC.

La segunda hipótesis sería la de un concentrado edificio rotonda, de planta rectangular, pero simétrico en ambos, con el centro en el anfiteatro, que posteriormente habría sido ampliado hasta alcanzar el largo actual. Esta idea, Martinell i Brunet la desarrolló

⁷²⁸ Reese, op. cit., p.158.

extensamente en el artículo “El antiguo Colegio de Cirugía de Barcelona. ¿obra arquitectónica de un cirujano?”, publicado en *Anuario de la Arquitectura*, también de 1948. Uno de sus argumentos, tanto para la atribución a Virgili como a la idea del edificio centralizado fue el busto en tierra cocida dedicado al cirujano, el cual lleva en sus manos un plano desplegado del edificio que muestra específicamente el área del anfiteatro y los recintos colindantes: hall de acceso y salas de instrumentales.⁷²⁹ Además, cuando expone los planos: un corte longitudinal y una planta, destaca en negro el supuesto proyecto original, como “cuerpo construido por Virgili”. Los argumentos de Martinell son interesantes, pero si se observan los planos de Ventura Rodríguez,⁷³⁰ vemos que el plan original muestra un edificio similar en rasgos geométricos con la fisonomía que posee hoy en día, como un todo. Esto no pretende anular la hipótesis de las dos etapas, sólo que eso no significa dos proyectos: un primitivo centralizado y otro con una extensión lateral resultando en planta rectangular. Lo interesante de la observación de Martinell es que si se observa la piedra de lo que podrían ser las dos etapas, en realidad, se puede visualizar un sutil cambio de tono en lo que sería la extensión hacia calle del Carmen.

“(…) Tal como vinieron encauzadas las cosas, es admisible que Virgili diseñara personalmente unos planos en los que se especificara disposición y dimensiones de todas las dependencias; pero, por diestro que fuese en cuestiones constructivas, absorbido como estuvo toda su vida en la práctica y estudio de la cirugía, no creemos inferirle agravio dudando de su preparación técnica para prever en unos planos la estructura total del edificio, con su bóveda esférica penetrada por lunetos y lucernarios, con una galería pétreo en voladizo, lo cual, aunque no de difícil cálculo, requiere experiencia y seguridad de persona entendida en la materia. Y si de la estructura pasamos a las fachadas, las vemos resueltas con acierto y sin vacilaciones en una modalidad artística, nueva entonces en Barcelona y de una difícil simplicidad que revelan la pericia de un profesional.”⁷³¹

No es difícil imaginar un primer estado de la obra bajo las leyes de la planta centralizada de los modelos ideales del Renacimiento, más bien, desde el punto de vista conceptual, resulta muy coherente con la propia organización de la planta, a la que si se le extirpa la supuesta segunda etapa se convierte inmediatamente en el ideal de la perfección de la rotunda, la metáfora del ojo que contiene el cuerpo en su interior, al anfiteatro como el espacio de observación y penetración empírica sobre el cuerpo, configuraciones

⁷²⁹ Martinell Brunet, “El antiguo Colegio de Cirugía de Barcelona”, op. cit., pp.70-71.

⁷³⁰ El plano de la planta baja dice así: “Planta baja de un nuevo Real Colegio de Cirugía que se propone construir en el Hospital General de la ciudad de Barcelona, para cuya formación se necesita tomar el sitio, de dos casillas, que incluyen las líneas de color amarillo: Num. 1.- Dos entradas, una en la frente, y otra al costado. 2.- Sala para operaciones. 3.- Anfiteatro de anatomía. 4.- Dos piezas para instrumentos. 5.- Escalera principal. 6.- Otra escalera interior. 7.- Alacena. 8.- Dos lugares para aguas.” Reese, op. cit., p.433.

⁷³¹ Martinell Brunet, op. cit., p.75.

arquitectónicas de la escena en un desarrollo coherente con la emergencia del positivismo ilustrado.

Asimismo, en la sección longitudinal del plano de Ventura Rodríguez podemos observar la ausencia de ornamento en el interior de todo el edificio, y principalmente en el anfiteatro, lo que significa, que lo planteado por Martinell sobre la inclusión posterior de ornamentación barroca concuerda con el dibujo.

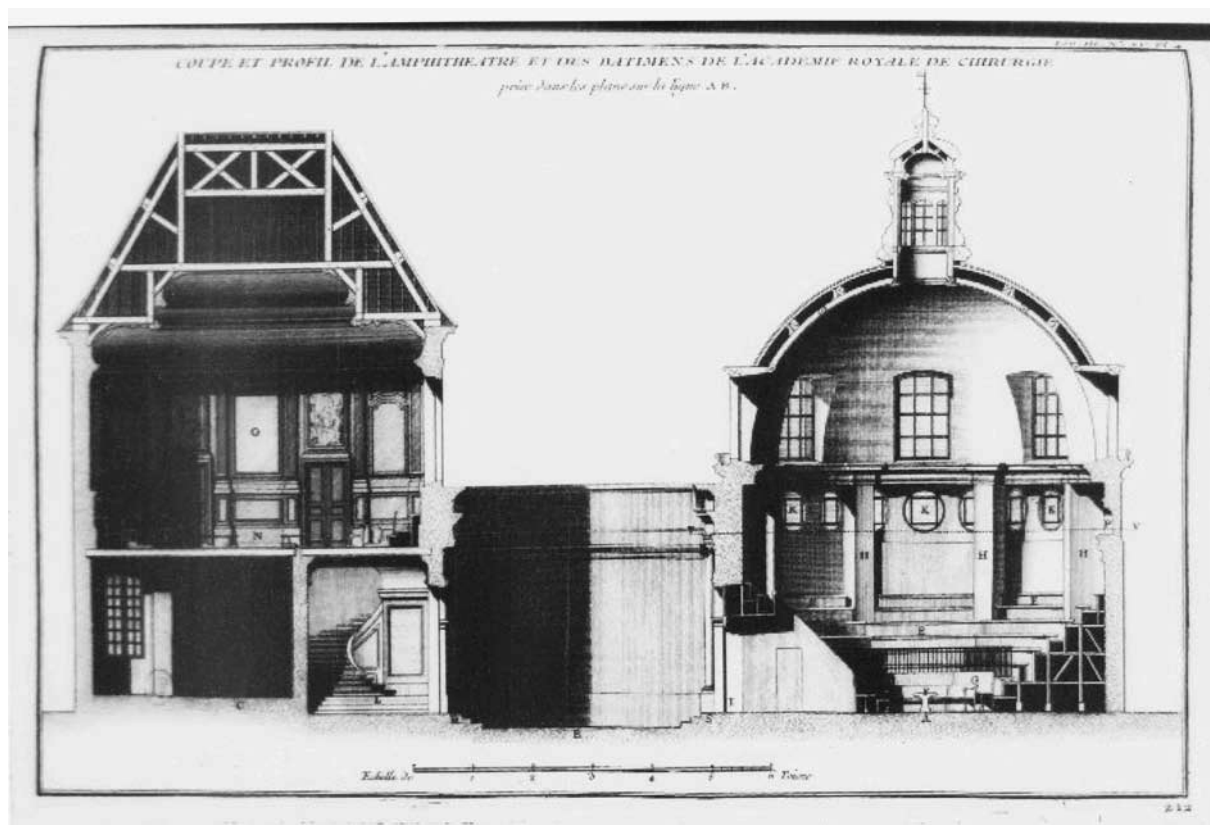


Fig. 70. Sección longitudinal de l'Académie Royale de Chirurgie de Saint Côme, con el anfiteatro de los arquitectos Charles Joubert & Louis Joubert de 1695 a la derecha; el patio al centro; y a la izquierda, el edificio levantado posteriormente, entre 1707 y 1711, según la *Architecture Française* de Blondel.

La referencia parisina, la Académie Royale de Chirurgie de St. Côme

Para el historiador Reese, el Colegio de Cirugía fue el punto cúlmine de los experimentos que había realizado Rodríguez, “con la articulación de masas geométricas para expresar máximo orden y claridad con medios arquitectónicos limitados a convertirse en relieve plano.(...)”⁷³²

⁷³² Reese, op. cit., pp.159.

Asimismo, Reese identificó un modelo o una referencia para el proyecto de Rodríguez, tal vez basado en el análisis histórico de 1969 escrito por el arquitecto Juan Torras Trías denominado “Visión arquitectónica de la Real Academia de Medicina de Barcelona”⁷³³:

“El modelo de Rodríguez fue el anfiteatro de la parisina *Académie Royale de Chirurgie* de 1706 [1691-95], una obra publicada en *Architecture Française* de Jacques-François Blondel,⁷³⁴ y un modelo que el cirujano jefe, Pedro Virgili, había probado en Montpellier y París, y que quizás recomendó.”⁷³⁵

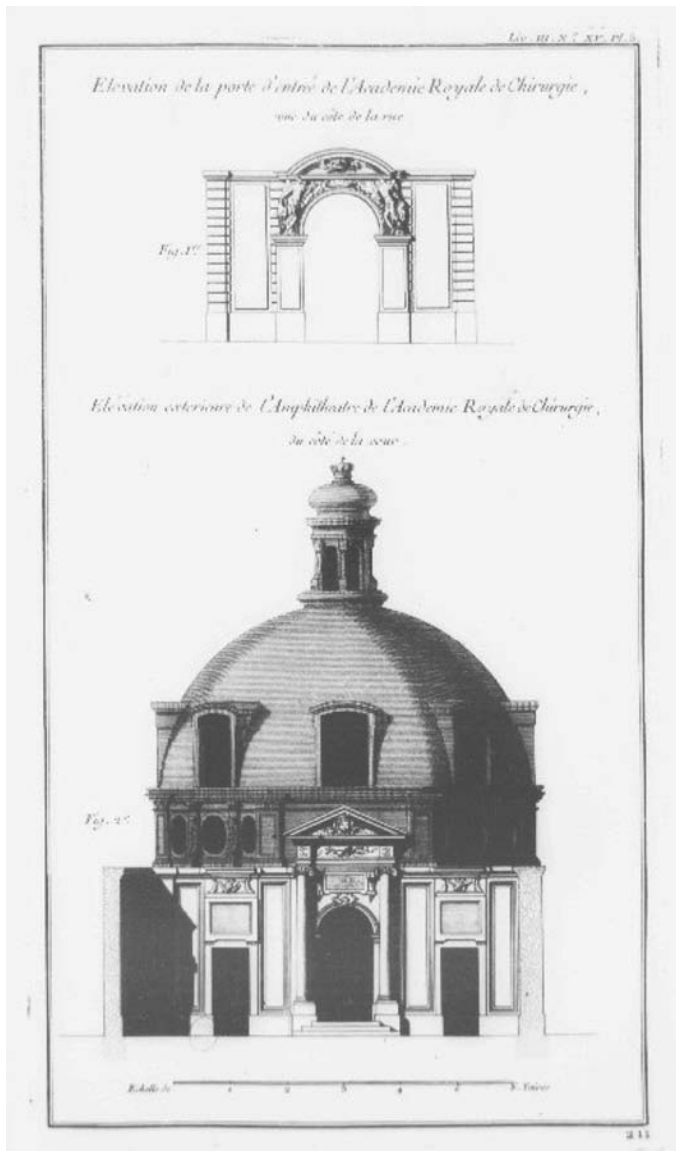


Fig. 71. Elevación de la entrada y elevación exterior, hacia el patio del Anfiteatro de l'Académie Royale de Chirurgie de Saint Côme, arquitectos Charles Joubert & Louis Joubert, según la *Architecture Française* de Blondel.

⁷³³ Torras Trías, op. cit., pp.432-433.

⁷³⁴ Blondel, Jacques-François, *Architecture Française ou Recueil des plans, elevations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels & édifices les plus considérables de Paris, ainsi que des châteaux & maisons de plaisance situés aux environs de cette ville, ou en d'autres endroits de la France, bâtis par les plus célèbres architectes, & mesurés exactement sur les lieux*, tome second, Paris: Chez Charles-Antoine Jombert, 1752. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108034x.r=blondel.langES>>.

⁷³⁵ Reese, op. cit., p.159.

De esa forma, a través de la obra la *Architecture Française* del influyente arquitecto y teórico Blondel (1705-1774), publicada entre 1752 y 1756, en 4 volúmenes, podemos conocer los detalles e historia de los edificios para los cirujanos-barberos de Saint Côme.

El 2 de agosto de 1691 se coloca la primera piedra de la construcción del antiguo *Amphitheatre de l'Académie Royale de Chirurgie de Saint Côme*, en un sitio muy ajustado, limitado, por un lado, por la Iglesia Parroquial de Saint Côme y, por el otro, por los jardines y dependencias del Convento de los *Grands-Cordeliers* (Franciscanos). Además, el sitio colinda con el espacio que ocupaba el teatro de *Lutecia*, la ciudad romana precedente de París. Ese edificio de 240 pies romanos se situaba hacia el sur, y su posición se reveló gracias a excavaciones hechas en los siglos XIX y XX.

Los arquitectos del anfiteatro de Saint Côme fueron Charles Joubert (1640-1721) & Louis Joubert (1676-1756), padre e hijo respectivamente. En un comienzo, la obra fue construida para albergar a la *Communauté des Maîtres Chirurugiens* (Comunidad de Maestros Cirujanos) de la ciudad de París, siendo terminado en 1695.⁷³⁶ Luego, entre 1707 y 1711 se construyó el edificio situado al frente del anfiteatro, “en el lugar de la vieja casa donde la cofradía de los cirujanos celebraban sus asambleas para la visita de los pacientes que necesitan la ayuda gratuita de la cirugía.”⁷³⁷

⁷³⁶ Blondel, op. cit., p.84.

⁷³⁷ Ibid.

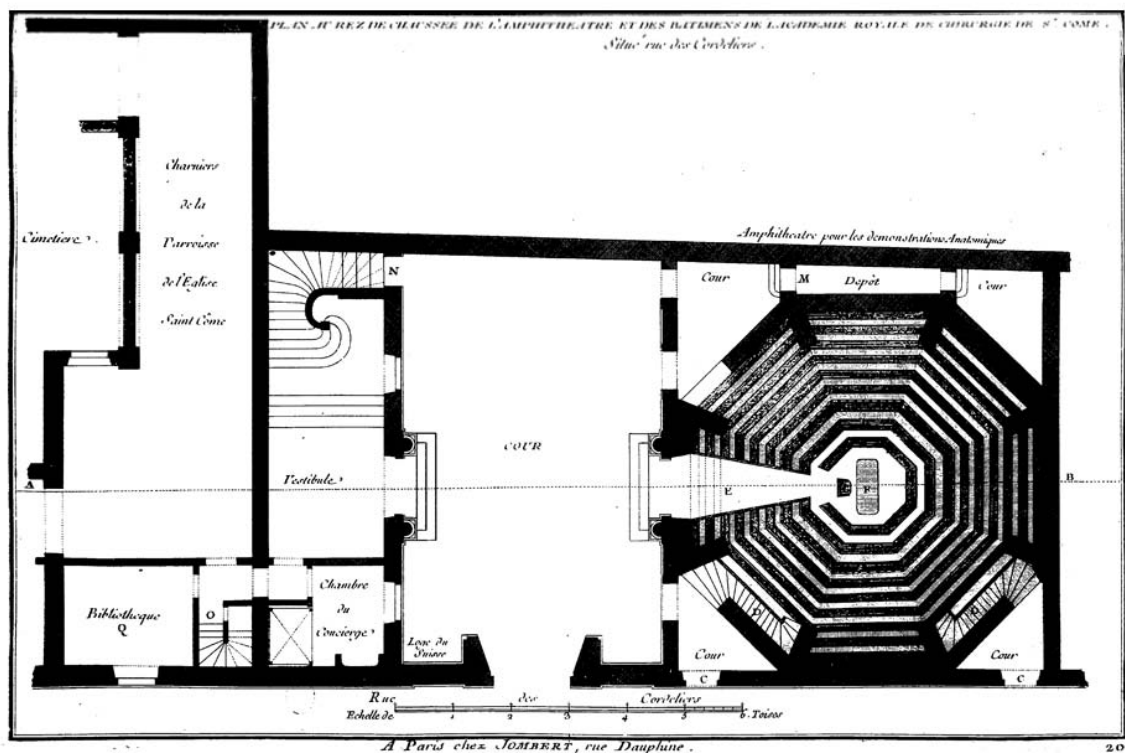


Fig. 72. Planta baja del Anfiteatro de l'Académie Royale de Chirurgie de Saint Côme, de los arquitectos Charles Joubert & Louis Joubert, según la *Architecture Française* de Blondel.

El modelo al que hace referencia Reese fue publicado en 1752, en el segundo tomo de la *Architecture Française*, con planos, elevaciones y secciones, respecto de lo cual Blondel fija su proceso de construcción entre 1707 y 1711. Aunque la relación que establece es coherente, posee grandes diferencias. Seguramente la similitud que vio Reese y Torras Trías trata de la organización de los recintos, dividida en forma secuencial por una sala de asambleas, un patio y el anfiteatro. Esta organización, en grandes rasgos, como programa se mantiene, pese a que en la obra de Rodríguez el anfiteatro de anatomía cobra una relevancia primordial, mientras que el patio se convierte en un hall de acceso y distribución, cerrado. La obra parisina se organiza en un sitio rectangular dividido en tres partes equivalentes, donde las dos construcciones están laterales a un patio, mientras que en Barcelona todos los recintos conforman un sólo cuerpo, con una geometría que se debe más a los ideales renacentistas o rigoristas que al barroco francés. En París, el anfiteatro es un octógono acomodado en un cuadrado irregular, en tanto en Barcelona es un círculo contenido en un cuadrado perfecto.⁷³⁸

⁷³⁸ Los comentarios no tratan de inhabilitar la referencia a este modelo, sino plantear una merecida evolución hacia un trazado experto.

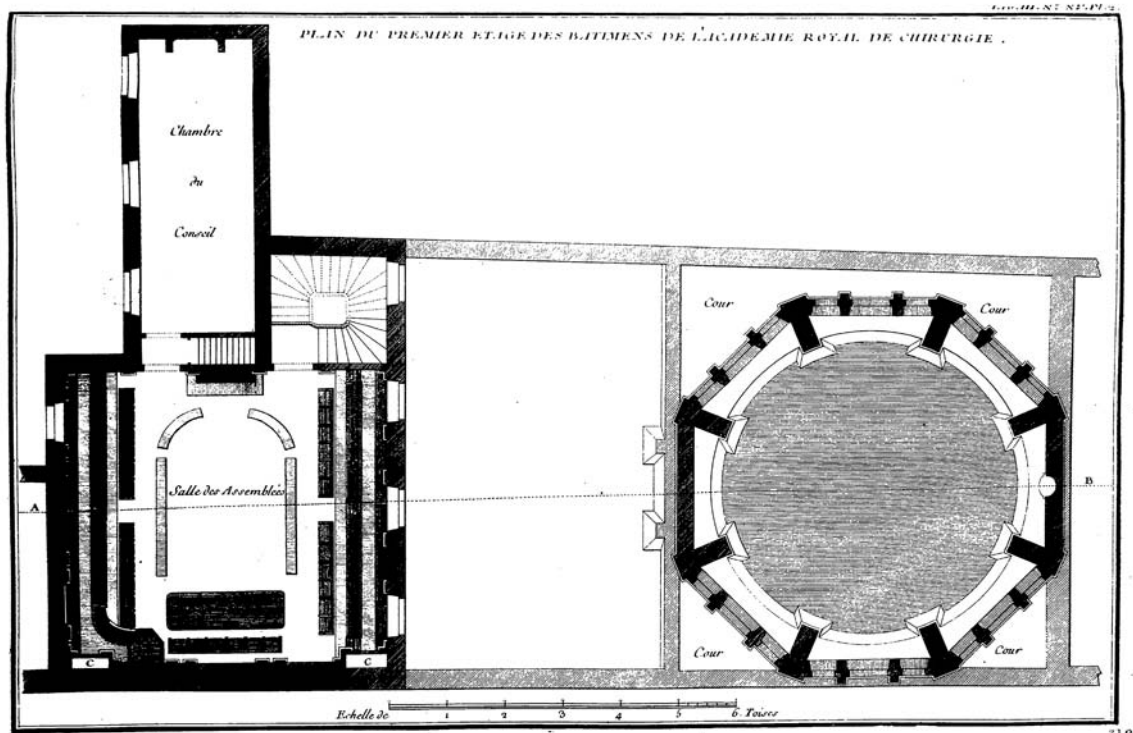


Fig. 73. Planta superior del Anfiteatro de l'Académie Royale de Chirurgie de Saint Côme, de los arquitectos Charles Joubert & Louis Joubert, según la *Architecture Française* de Blondel.

CONCIENCIA: REALISMO IMPERFECTO

Un proyecto de hospital militar, 1766

Hubo un proyecto para construir un Hospital Real de carácter militar en Barcelona, realizado por el ingeniero militar Juan Fermín,⁷³⁹ con fecha 15 de octubre de 1766, información que se encuentra en el Archivo General de Simancas (AGS).⁷⁴⁰ El proyecto no construido, era de gran envergadura si se compara con otras propuestas de hospitales militares españoles de ese mismo siglo, y, aunque no se concretó, estaba en el mismo espíritu de consolidar la actividad sanitaria, así como el teatro anatómico, como afirman los planos: "(...) un Hospital Real con todas sus conveniencias, sin que falte cosa alguna para la mejor asistencia de los enfermos militares".⁷⁴¹

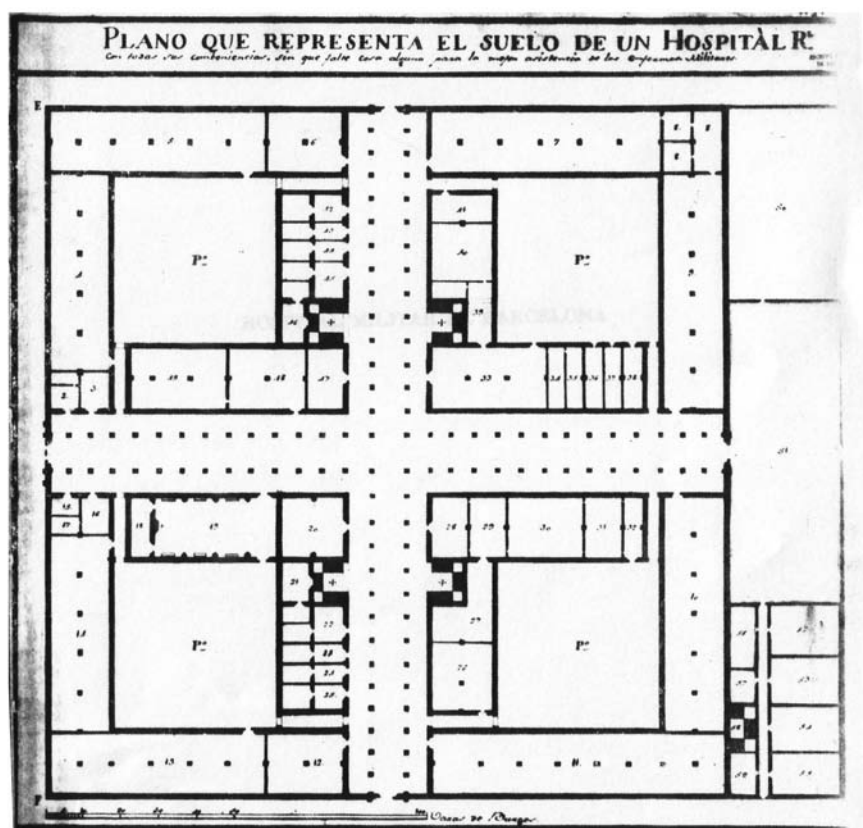


Fig. 74. Hospital Real o Militar para Barcelona, de Juan Fermín, 1766. © Riera / Archivo General de Simancas.

⁷³⁹ VV.AA., *Los ingenieros militares en España, siglo XVIII. Repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial*, Horacio Capel, et al., Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona - Càtedra de Geografia Humana, Universitat de Barcelona, 1983 p.178.

⁷⁴⁰ Riera, Juan, *Planos de hospitales españoles del siglo XVIII existentes en el Archivo General de Simancas (inventario primero)*, Valladolid: Universidad de Valladolid / Ediciones del Seminario de Historia de la Medicina, 1975, pp.27-31.

⁷⁴¹ *Ibid.*, pp.30-31.

La arquitectura propuesta se puede apreciar en su planimetría. Comprendía un edificio con dos plantas, más mansarda, escasamente ornamentado, exceptuando el acceso principal. La planta general está organizada como un crucero delimitado por un anillo perimetral. La planta es un cuadrado de aproximadamente 152 x 150,3 metros, con un anexo lateral que le añade 25,2 metros a la última medida. Su arquitectura forma un anillo periférico con varios recintos que delimitan el terreno, el cual se conecta a un crucero central donde cada eje poseía de vacío interior alrededor de 17 metros (cerca de 20 varas de Burgos) de ancho, logrado mediante dos hileras paralelas de columnas en cada eje del crucero, que definen una profunda espacialidad continua, espacio entorno a los que se disponían otros recintos menores. Esa intersección de dos estructuras generaba cuatro patios interiores que permitirían ventilar e iluminar el conjunto.

La planta en forma de cruz, o crucero, aplicada a hospitales, aquí utilizada de forma tardía, se empleó desde el siglo XVI, como en los casos del Hospital Real de Santiago de Compostela, construido entre los años 1501 y 1511; el hospital de la Santa Cruz de Toledo, edificado entre 1504 y 1514; y el hospital Real de Granada, que inició sus lentas obras en 1504. Todos ellos fueron diseñados por el arquitecto renacentista Enrique Egas (c.1455-1534). Asimismo, se utilizó la planta en cruz en los hospitales de Valencia y Sevilla, los que se iniciaron en 1546; y en la América española, como en el caso de Ciudad de México, en 1524;⁷⁴² y en Santiago de Chile, en 1553.⁷⁴³

Al proyecto no edificado se sobrepuso la insuficiencia, y debido a la necesidad de contar con un centro de curación para los militares, que hasta el momento se trataban en el hospital civil, el gobierno dispuso para el Cuerpo de Sanidad Militar de Cataluña⁷⁴⁴ la edificación del suprimido convento de Junqueras, que funcionaba, hasta ese momento como fábrica de cigarrillos. La nueva instalación hospitalaria comenzó a funcionar en 1842 cuando fueron trasladados los enfermos al recinto. El nuevo espacio acomodado como hospital estaba “dividido en salas para señores oficiales y para tropas, en donde están asistidos esmeradamente.”⁷⁴⁵

⁷⁴² Pevsner, Nikolaus, *Historia de las tipologías arquitectónicas*, prólogo de Oriol Bohigas, traducido por Anna Maria Pujol i Puigvehí y Esteve Rimbau i Saurí, edición original en inglés: 1976, Barcelona: Gustavo Gili, 1979, p.170.

⁷⁴³ Cruz-Coke Madrid, Ricardo, *Historia de la medicina chilena*, Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1995, p.94. Ver también: González Ginouves, Ignacio, *La evolución de la arquitectura hospitalaria en Chile*, asesor: Fernando Devilat Rocca, Santiago de Chile: Asociación Chilena de Asistencia Social, 1944.

⁷⁴⁴ Pi y Arimon, Andrés Avelino, “Cuerpo de Sanidad Militar de Cataluña”, *Barcelona antigua y moderna, Descripción e historia de esta ciudad desde su fundación hasta nuestros días, tomo I*, Barcelona: Imprenta y Librería de Tomás Gorchs, 1854, p.657 [Citado en 2010-03-10]. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=1_krvTzTe34C&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

⁷⁴⁵ Sauri; Matas, op. cit., p.136.

La conciencia del cuerpo y la guerra en Goya

Si para Cádiz los viajes y las colonias en América fueron los motivos principales de la necesaria creación del Hospital Real y el Colegio de Cirugía de la Armada, por otro lado, en Barcelona, las periódicas guerras, con un especial énfasis científico al principio y final del siglo XVIII, forjaron argumentos suficientes como para consolidar el centro del saber del cuerpo y la cirugía, que se había desarrollado con altos y bajos desde el siglo XV. Si en el ámbito español se generan nuevas arquitecturas, a propósito de las guerras, su impacto en la pintura deviene su representación, acaecida principalmente a fines del siglo XVIII y durante el siglo XIX, cuando ya las ideas ilustradas se habían difundido y asimilado en la Península Ibérica. Pero lo representado dista de ser épico, sino más bien reúne la debilidad humana, en un cierta voluntad realista que lo aproxima a los naturalistas en sus expediciones científicas o al escrutinio de los enciclopedistas.

“La guerra fue, como es lógico, la causa más habitual para la existencia de heridos. En toda escena guerrera hay alusiones, con mayor o menor relevancia visual en el conjunto de la imagen, a combatientes que caen, no sabemos siempre con certeza si heridos o muertos, como consecuencia de las vicisitudes de la batalla. No obstante, la crudeza de sus consecuencias invitó, más bien, como en Goya, a presentar la masacre y la muerte en lugar de la relativa esperanza que suponía aludir a los heridos, cuya humana debilidad los hacía, por otra parte, poco heroicos, cuando, precisamente, de lo que se trataba era de elevar al mayor grado de paroxismo la tensión por una causa que se asumía como irrenunciable, fuera cual fuera el resultado final.”⁷⁴⁶

En la Academia de San Fernando, bajo el reinado de Carlos IV, y con Manuel Godoy (1767-1851) como primer ministro, se incentivó el proceso ilustrado. Cavedas, en 1867, destacó la aficción de los profesores al consultar las obras de Vasari, Alberti, Perrault y Blondel, entre varios autores influyentes.⁷⁴⁷

En el marco del arte conciente del cuerpo, y considerado inaugural con respecto del arte moderno, el pintor español Francisco de Goya (1746-1828) produjo un arte crítico, con fuerte acento social, donde ciertamente destaca su cruda serie de grabados “Los desastres de la guerra”, realizada entre 1808 y 1815, a propósito de la experiencia de la Guerra de la Independencia.

⁷⁴⁶ Revero, Carlos, *La belleza imperfecta. Discapacitados en la vigilia del arte moderno*, Madrid: Siruela, 2005, p.35.

⁷⁴⁷ Caveda, op. cit., p.288.

Tradicionalmente, la pintura realista de Goya retrataba el cuerpo humano, con escasos desnudos, por el contrario, los cuerpos son encubiertos por sus vestimentas y opacados por la atmósfera, haciendo énfasis en rostros con gran carácter. El vestuario que oculta el cuerpo está orientado, más bien, hacia lo pintoresco, el que junto a los rostros componen una pintura cuya mayor virtud es la de conformar retratos “verdaderos”, o naturalistas, por los detalles “característicos” que presenta, ciertamente un “realismo imperfecto”⁷⁴⁸.

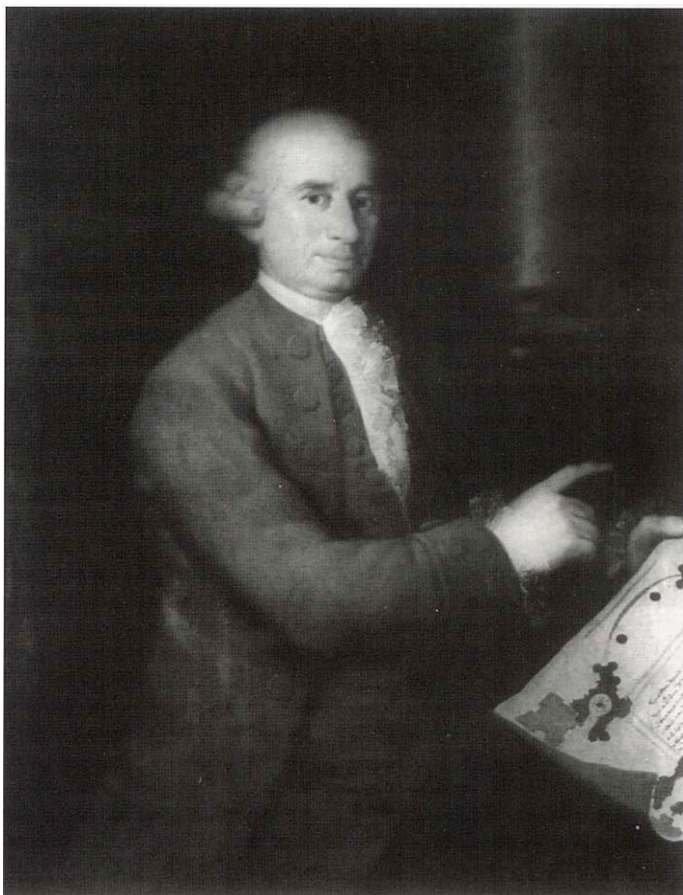


Fig. 75. Ventura Rodríguez, retratado por Francisco de Goya en 1784.

Estos retratos los podríamos ejemplificar con las pinturas que hizo de algunos arquitectos, como Ventura Rodríguez, realizada tempranamente en 1784; Isidro González Velázquez, en 1801; y Juan de Villanueva, hecha alrededor de 1800-1805.

El retrato de Rodríguez corresponde a una imagen del arquitecto con 67 años, pintado el año anterior a su muerte. Esa pintura denota que se ha considerado al arquitecto como responsable de vincular a Goya con el infante don Luis de Borbón (1727-1785), ya que Rodríguez, siendo su arquitecto, le había construido el palacio de Boadilla del Monte, en Madrid. El retrato, de carácter realista, presenta una figura de gran volumen, a medio cuerpo, con un rostro sonrosado y leve sonrisa, vistiendo casaca y chaleco verde, camisa

⁷⁴⁸ A propósito del libro de Carlos Reyero: *La belleza imperfecta*.

blanca con chorreras, y puños de encaje a la moda de la época. En su mano sostiene un plano símbolo de su opulencia. El ambiente oscuro contrasta y resalta el cuerpo del retratado, y al fondo, sumida en la penumbra, se percibe la base de una columna clásica. La orientación realista de Goya es clara en su acentuación volumétrica, lograda con la técnica del claro-oscuro, que ayuda a resaltar el cuerpo.

Pero a estos arquitectos se suma una serie de otros retratos referidos al mundo cultural, entre literatos, artistas y actores, situados en diversas clases sociales.

“(…) Los Bayeu, lo mismo que Zapater, son de una familia infanzona; el arquitecto Juan de Villanueva, nacido en 1739, es hijo de un escultor, y de origen hidalgo por lo tanto; Isidro González Velázquez, arquitecto, nacido en 1765, descendía también de una familia de artistas. Asensio Juliá Alvarachi, en cambio, nacido en Valencia en 1760, llevaba el sobrenombre de “el Pescadoret” precisamente por ser hijo de pescadores y tener un origen más bien humilde. En los retratos de éstos, Goya realza la categoría de Villanueva mediante el uniforme; viste a Bayeu con opulenta chaqueta; y pinta a Isidro González Velázquez en elegante atuendo. Pero a Asensio Juliá, en cambio, le saca en una especie de blusa de trabajo, con los aperos y brochas de su oficio: preparando el enlucido o los colores probablemente como ayudante de Goya cuando pintaba los frescos de San Antonio de la Florida.(…)”⁷⁴⁹

La mejor síntesis de esta forma crítica del arte de Goya es la serie satírica de grabados *Los Caprichos*, que refleja a la sociedad española, con nobles y el clero, de fines del siglo XVIII. El cuerpo en la ilustración deviene un ente social, y es a través de él donde se reconoce la naturaleza de la sociedad, por cierto, en el afán naturalista que se introduce en los nuevos mundos, pero que ciertamente re-observa el antiguo, con una nueva conciencia de la mirada científica, reveladora de la verdad, no necesariamente bella, en la mayoría de los casos, desgarradoramente grotesca y dolorosa. Sobre la nueva tecnología asociada al arte, se refiere Glendinning:

“Había por otra parte, máquinas nuevas que ayudaban al artista a reproducir la realidad con exactitud. A las invenciones de siglos anteriores como la cámara oscura, el siglo XVIII añadió el fisionotrazo o fisionotipo que servían lo mismo que el pantógrafo, para hacer la réplica de un diseño (a distinto tamaño) o para copiar el perfil de una cabeza con todo detalle. Varios aristócratas, pintados por Goya, se hicieron sacar fisionotrazos, y éstos nos permiten en cierto modo justipreciar el parecido en algunos de sus retratos.

⁷⁴⁹ Glendinning, Nigel, *Goya, la década de los caprichos: retratos 1792-1804*, Madrid: Real Academia de San Fernando, 1992, pp.144-145.

Otro avance científico de la época fue el estudio de la fisionomía o fisiognómica y la investigación de supuestas correlaciones entre las facciones, los temperamentos y las cualidades morales. Julio Caro Baroja ha demostrado que las raíces de esta ciencia son muy antiguas, pero las publicaciones de Charles Le Brun en el siglo XVII y de John Caspar Lavater en la segunda mitad del siglo XVIII proporcionaron, a los pintores y retratistas sobre todo, una nueva pauta de imágenes detalladas de las facciones, un estudio de la expresión de las pasiones humanas y una teoría acerca de la índole de las caras prototípicas, en cierto sentido, de la personalidad. (...)”⁷⁵⁰

La obra crítica de Goya se ha situado en la transición hacia el Romanticismo decimonónico. Como ha indicado Carlos Reyero, se desarrolla, no sólo en Goya, un “desplazamiento del centro de interés narrativo-visual desde los vencedores hacia las víctimas”, tanto heridos como enfermos. Asimismo, afirma la dificultad en ver representaciones “descarnadas del cuerpo”. Reclama una falta de verdad, una deformación de los significados hacia la indolencia, en obras emblemáticas, como *La balsa de la Medusa*, de Gericault, de 1819, o en *Las matanzas de Quíos*, de Delacroix, de 1824, donde los afectados o supervivientes, en su nefasta realidad, exhiben cuerpos más bien atléticos.⁷⁵¹

La relación siniestra del Romanticismo con el cuerpo, Reyero la sitúa en el contexto de un arte intimista, más próximo al cuerpo del enfermo, que al acontecimiento épico.

“(…) Frente a los esfuerzos ilustrados por aplicar soluciones racionales a los males inevitables, el movimiento romántico tendió a interpretar estas desgracias como prueba de la extrema fragilidad de los seres, que se sitúan ante ellas en una absoluta incompreensión, que afecta a todos por igual.(…)”⁷⁵²

En *Los desastres de la guerra*, la estampa 57, denominada “Sanos y enfermos”, representa ese Romanticismo siniestro, “donde los enfermos doloridos también se amontonan bajo una bóveda oscura, mientras los sanos, dos figuras veladas y contritas, atraviesan una zona de luz. Sin embargo, para unos y otros “se extiende el mismo velo de amargura”. La enfermedad no es el mal que acecha a unos pocos, sino que amenaza a todos.(…)”⁷⁵³

⁷⁵⁰ Ibid., pp.97-98.

⁷⁵¹ Reyero, op. cit., p.21.

⁷⁵² Ibid.

⁷⁵³ Ibid., p.22.

Un nuevo teatro anatómico para Salamanca

A partir de la segunda mitad de siglo XVIII, Salamanca tuvo un nuevo impulso, y requirió ampliar sus Escuelas Mayores, entre ellas, medicina. Ese proceso fue estudiado por el historiador de arte Eduardo Azofra Agustín, y publicado en el artículo “De la Ilustración al historicismo: la ampliación de las Escuelas Mayores de la Universidad de Salamanca”,⁷⁵⁴ donde indica que desde principio del siglo XVIII, “el interés por la enseñanza de la anatomía se había ido incrementando de forma gradual”, pero es durante el curso desarrollado entre 1766 y 1767, cuando la Escuela de Medicina elaboró un nuevo plan de enseñanza, que habría potenciado la anatomía y la botánica, y con ello un nuevo teatro anatómico y un jardín botánico.

“(…) Estos estudios recibirán su impulso definitivo con la Reforma del Plan de Estudios de 1771 y la Real Provisión de 1772, que mandaba dotar a medicina, la ciencia más práctica del momento, de una mejor y más completa biblioteca, y de instalaciones complementarias como un teatro anatómico, un museo de simples y un jardín botánico.”⁷⁵⁵

De esta forma se observa que la necesidad de contar con nuevos espacios adecuados para el conocimiento de la anatomía, como el edificio que había ejecutado Ventura Rodríguez para Barcelona, o el de Jacques Gondoin para París, revelan el interés mayor por la disección, lo que se vio aún más favorecido hacia finales del siglo XVIII cuando el proceso de enseñanza de la medicina se vio complementado con la necesaria clínica realizada en los hospitales. Como revela Azofra, en la Real Provisión de 1772, se indicaban algunos objetivos.

“Así, no sólo se instaba al Estudio salmantino a facilitar al catedrático los libros, tablas, estampas y los instrumentos necesarios para las inspecciones y demostraciones anatómicas, “governándose para esto por los que hay y se usan en los teatros anatómicos de esta Corte, Cádiz y Barcelona”, sino que, además, se obligaba a los hospitales de la ciudad a que le entregasen sin dilación “los cadáveres que necesite para las disecciones, guardándose toda la decencia así en la ejecución como en la conducción de los cadáveres hasta el Teatro”. ”⁷⁵⁶

⁷⁵⁴ Azofra Agustín, Eduardo, artículo “De la Ilustración al historicismo: la ampliación de las Escuelas Mayores de la Universidad de Salamanca”, Goya: revista de arte, nº 325, octubre-diciembre 2008, pp.279-298.

⁷⁵⁵ Ibid., p.279.

⁷⁵⁶ Ibid., pp.279-280.

El progreso de la iniciativa culminó con la necesidad de que el *Estudio* ampliara las Escuelas Mayores, para albergar las diversas necesidades de espacio que habían surgido, lo que se solucionaría añadiendo un segundo piso a una serie de cruja existentes, donde se incluía “una sala para instrumentos anatómicos y otra para los de física experimental”. Los responsables, en 1775, de la primera propuesta fueron Jerónimo García de Quiñones y Simón Gabilán Tomé, pero esa proposición fue desechada, y se encarga el proyecto al arquitecto Juan de Sagarbinaga, hacia fines de 1775.⁷⁵⁷ Sin embargo, estos proyectos no se ejecutaron, y ya, en 1776, se discutía acerca de los mejores sitios para situar el teatro anatómico y físico.⁷⁵⁸

“(…) Y a pesar de que hasta entonces el Estudio había manifestado de forma reiterada su deseo de que las dos estancias se hicieran una junto a la otra, fue en ese momento cuando la Universidad comenzó a pensar en una nueva opción, plantear dos proyectos independientes en sitios separados. Ambos edificios, Anfiteatro Anatómico y Teatro Físico, fueron ideados por Juan de Sagarbinaga, que también asumió su dirección. El primero se realizó entre 1776 y 1778, lejos de las Escuelas Mayores, del centro de la llamada Ciudad del Saber, junto al Hospital General de la Santísima Trinidad y la iglesia de San Román.(…)”⁷⁵⁹

Vicisitudes del teatro anatómico de Madrid

La presencia de un primer teatro anatómico para Madrid tiene una de sus más ineludibles referencias en un representación del espacio del “Amphitheatrum matritense”, hecha por el fraile y grabador Matías de Irala para el frontispicio de la obra *Anatomía completa del hombre* del anatomista español Martín Martínez (1684-1734), publicada en 1728. Así se destaca un espacio del saber del cuerpo, vinculado al Hospital General que estaba vigente en esa fecha entre lo varios intentos de reorganización.⁷⁶⁰

A pesar de que esa sea la primera representación de ese espacio, en 1997 los historiadores de la medicina española, José Pardo Tomás y Álvaro Martínez Vidal, han identificado el origen de la enseñanza de la anatomía en Madrid en 1689, parte de la renovación científica iniciada en el final del reinado de Carlos II, rectificando la creencia general de que las disecciones anatómicas con fines educativos habían principiado bajo el gobierno de Felipe V, en 1703.⁷⁶¹

⁷⁵⁷ Ibid., pp.280-281.

⁷⁵⁸ Ibid, p.283.

⁷⁵⁹ Ibid. pp.283-284.

⁷⁶⁰ El el pie del grabado de Irala dice: “Naturae ingenium dissecta cadavera pandunt: plus quam vita loquax morstaciturna docet”.

⁷⁶¹ Pardo Tomás; Martínez Vidal, op. cit., pp.5-6.



Fig. 76. Amphitheatrum matritense, por Matías de Irala para el frontispicio de *Anatomía completa del hombre*, de Martín Martínez, 1728.

Los antecedentes expuestos por Pardo Tomás y Martínez Vidal, investigados en un expediente del Archivo General del Palacio en Madrid,⁷⁶² tienen uno de sus principales argumentos en el hecho de que en 1689 se haya nombrado al médico catalán Francesc Feu como catedrático de anatomía en Madrid. Según la información biográfica expuesta por los historiadores, Feu había estudiado en la Facultad de Artes del *Estudi General* de Barcelona, en 1665, luego siguió medicina, graduándose en 1672. Trabajó en el Principado de Cataluña por doce años, como examinador de cirujanos y médico de “limosna” en las cárceles reales; posteriormente desarrolló una carrera militar, que tuvo como precedente que su padre había servido como soldado y artillero. Así sirvió como médico de las campañas de los virreyes duque de San Germán y duque de Sessa, desplazándose a la plaza fuerte de Pálamos, “como oficial del Protomédico del Ejército de Cataluña”. Además, Feu había tenido pretensiones académicas en Medicina, al haberse presentado oposiciones en varias ocasiones al *Estudi*. Han identificado, por lo

⁷⁶² AGP, Sección Administrativa, caja 145, expediente 21.

menos, seis oposiciones entre 1675 y 1683, de las cuales dos fueron para la cátedra de anatomía.⁷⁶³

“(…) Antes de presentarse a la primera de estas oposiciones, como era preceptivo en el *Estudi* barcelonés, al menos desde 1598, el aspirante Feu tuvo que demostrar su pericia práctica en la disección ante un tribunal formado por tres médicos examinadores, y ante un público compuesto por otros doctores en medicina y los estudiantes de la Facultad, realizando tres “anatomías particulares” en tres días consecutivos.”⁷⁶⁴

Como revelan Pardo Tomás y Martínez Vidal, la vinculación de Feu es con el origen de la cátedra de anatomía de Madrid. De hecho, “en 1684 se propuso el establecimiento de la enseñanza anatómica en el Hospital General a cargo de un médico”, lo que fue aprobado por la Corona y el Protomedicato, para lo cual convocaron a Feu. Pero la imposibilidad de cubrir el pago de honorarios que habían sido ordenados por el Rey, el sueldo de médico más gajes extraordinarios por su enseñanza anatómica, como lo hizo ver Antonio Monsalve, el Protector de los Reales Hospitales, postergó la incorporación del médico catalán. Así, algunos años después, nuevamente en 1689, Feu se presentó ante el Rey, siendo designado médico de familia por la Casa de Borgoña, con la condición de que además, realizase la enseñanza anatómica. De esa forma, habría sido esa la alternativa que encontraron debido a la escasez de fondos del Hospital, es decir costear su presencia desde la casa real, sumándolo a los doce médicos más antiguos de la Casa de Borgoña. Desde entonces, Feu debía realizar demostraciones anatómicas entorno a los meses comprendidos desde octubre hasta abril, los meses más fríos, para la mejor conservación de los cadáveres, realizándose, probablemente, una disección semanal. Asistían médicos, cirujanos y todo aquel interesado en la anatomía del cuerpo humano, así como se acostumbraba en otros teatros europeos.⁷⁶⁵

Luego, en 1693, el médico presentó una oposición para una plaza de médico del Hospital General, la que obtuvo. Su paso siguiente era lograr una de los dos plazas de examinador del Protomedicato, para el período 1696-1697, pero fallece en 1697, quedando así truncada su aspiración.⁷⁶⁶

“La presencia durante ocho años de un médico catalán en el Madrid de Carlos II no debía resultar insólita, aunque no fuera demasiado habitual. De hecho pueden apuntarse algunas razones dentro del mundo médico, tanto en el estricto marco del cultivo de la

⁷⁶³ Pardo Tomás; Martínez Vidal, op. cit., p.10.

⁷⁶⁴ Ibid., p.11.

⁷⁶⁵ Ibid., pp.11-12.

⁷⁶⁶ Ibid., p.14.

anatomía en los reinos hispánicos como en el grupo de los médicos reales, como tendremos ocasión de ver en el siguiente apartado. Sin embargo, parece conveniente recordar que en esos mismos años otros catalanes habían sido llamados también a la corte madrileña con vistas a impulsar algunos proyectos de modernización o mejora en diversos ámbitos sociales y culturales, especialmente en el campo de la tecnología vinculada a la producción textil, con proyectos directa o indirectamente vinculados a la Junta de Comercio.(...)⁷⁶⁷

Luego de la muerte de Feu en 1697, surgió una disputa por el cargo de disector del Hospital General, cargo inaugurado por el catalán. El catedrático de Alcalá, formado en anatomía en Valencia, Roque Buendía y Ávila fue quien, después de cierta confusión administrativa, logró ocupar el cargo de “médico de familia, aneja a la de médico anatómico”.⁷⁶⁸ Pese a su rol, con la muerte del Rey y el advenimiento del cambio, Buendía se alejó, partiendo a Nueva España en 1702.

Este desenlace, que pudo haber tenido como escena de las disecciones, tanto teatros anatómicos temporales como permanentes, tuvo, como testimonio el magnífico grabado de Matías de Irala. Pardo Tomás y Martínez Vidal describieron la conocida imagen, pero hicieron un alcance sobre el hecho de que el grabado indica de forma escrita que es un anfiteatro y no un teatro, lo que es de gran interés bajo el punto de vista de la perspectiva, pues la observación de la disección se organizaba por personas situadas en todo el perímetro, como un anfiteatro, y no sólo desde un costado, como un teatro.

“(...) A través del arco sobre el que se lee la inscripción *Amphitheatrum Matritense*, puede verse una estancia cuadrangular de techo alto con un gran ventanal, aunque por él no entra ninguna luz, en la pared del fondo. En la parte superior de la pared de la izquierda, sin embargo, parece abrirse una ventana por la que entra la luz que ilumina la escena. En la parte superior de la pared de la derecha se asoma una figura femenina desde un balcón o palco, al que se accede desde el exterior de la sala. Los espectadores se distribuyen por las gradas en tres lados de la estancia, en dos y tres alturas, formando un animado grupo de casi una veintena de personas, aunque el lugar parece poder albergar bastantes más. Una figura situada a la izquierda de la imagen, que podría ser el propio Matías de Irala, dibuja sobre un tablero, orientando su atención a la mirada del observador. (...)”⁷⁶⁹

⁷⁶⁷ Ibid., p.15.

⁷⁶⁸ Ibid., p.25.

⁷⁶⁹ Ibid., p.32.

En realidad, la imagen revela varias cosas de importancia, por ejemplo, que el recinto contaba con una ventana hacia el exterior, al fondo, además, tenía dos balcones desde los cuales se podía acceder desde un segundo nivel. Y la forma cuadrada podría indicar que fue un espacio adaptado a tal uso, ya que la referencia para todos siempre fue el espacio de Padua, un “anfiteatro” de planta elíptica. Asimismo, si vemos el grabado de Manuel de Porras en la edición de 1733 de *Anatomía Galénico Moderna*, la primera data de 1716, vemos un anfiteatro con similitudes al de Irala, donde se vería el acceso similar al espacio, pero sin duda genérico, y un segundo nivel con una ventana que se asoma. En este caso, la imagen está hecha desde el público y muestra cómo se le corta un brazo a San Francisco Javier, la antigua práctica desmembratoria de los santos.

En *España Sagrada, teatro geographico-histórico de la Iglesia en España*, escrita por el fraile Henrique Flórez en 1764, se explica un procedimiento llevado a cabo en 1614:

“Parecióle cosa muy sensible, que habiendo gozado su Iglesia la honra de que la gobernase S. Rosendo, careciese de una insigne Reliquia. Unióse con el Cabildo y Ciudad, para pedirla en nombre de todos a la Sagrada Congregación de S. Benito, y al Abad y Monasterio de Celanova, presidido por el Rmo., P. M. Fr. Alonso Barrantes, General, y por el R. P. Fr. Álvaro de Sotomayor, abad de Celanova: los quales conociendo el justo motivo, y viendo quitada por breve la prohibición de desmembrar los Cuerpos Santos, entregaron en forma auténtica solemne la canilla de un brazo del Santo, que tiene de largo *un palmo y quatro dedos*, como expresa el Instrumento de la entrega, impreso en el Tomo 5, de Yepes fol. 432, fecho en 12 de Octubre del año 1614. Recibieron las Sagrada Reliquia los Diputados de la Santa Iglesia y Ciudad de Mondoñedo (...)”⁷⁷⁰

Pardo Tomás y Martínez Vidal conjeturan sobre la edificación del espacio matritense, y creen que la cátedra de anatomía del Hospital General podría haber contado desde un inicio con un espacio para la disección. Dentro de sus argumentos, declaran que en abril de 1689, antes de que se resolviera la contratación de Feu, el Tribunal del Protomedicato emitió un informe en el cual indicaba dónde debería efectuarse la enseñanza de la anatomía, en un sitio cómodo para médicos, cirujanos y demás personas.⁷⁷¹

⁷⁷⁰ Flórez, Henrique (R. P. Mtro. Fr.), *España Sagrada, teatro geographico-histórico de la Iglesia en España. Origen, divisiones, y límites de todas sus provincias. Antigüedad, traslaciones, y estado antiguo y presente de sus sillas, con varias disertaciones críticas, tomo XVIII, De las iglesias britoniense, y dumiense, incluidas en la actual de Mondoñedo*, Madrid: Oficina de Antonio Marín, 1764, p.258 [Citado en 2010-05-11]. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=1ic2AAAAMAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

⁷⁷¹ Pardo Tomás; Martínez Vidal, op. cit., pp.33-34.

A pesar de que critican la jactancia del médico anatomista Vicente Gilabert, cuando indica, en su *Escrutinio* de 1729, que se habría labrado el teatro anatómico bajo su dirección, ya que hay evidencia consistente de que se realizaban disecciones desde antes de que existiese un espacio adecuado. Al respecto, es interesante destacar que entre el grabado de Irala en el libro de Martínez, de 1728, y el testimonio de Gilabert, de 1729, hay sólo un año. En realidad más que atribuirse la construcción de un espacio en torno a la instauración de la cátedra de anatomía del Hospital General de Madrid, Gilabert se refería al espacio de la anatomía enseñado en el libro de Martínez con las palabras “que hoy hay”, aludiendo al teatro anatómico que existía en ese momento.

Entre las atribuciones de los médicos en período de crisis política, anexemos los antecedentes de los arquitectos que siguieron en el proceso de consolidación del Colegio de Madrid, y llegamos a Francisco Sabatini (1722-1797). Según Jörg Garms, el arquitecto italiano se dio a conocer en 1750, en Roma, en el concurso de la Academia, al salir como vencedor entre los recién graduados. Siendo llamado a la Corte de Madrid en 1760 cuando aún tenía muy pocas obras. Parte de esa conexión se ha atribuido a su relación con Luigi Vanvitelli (1700-1773), considerado el arquitecto italiano más importante en su época, lo que le permitió tener contacto con alumnos en varias cortes europeas.⁷⁷²

El destacado proyecto del concurso clementino de San Luca, cuyo tema era un “magnífico colegio” en el cual se pudiera enseñar de forma separada matemática y las bellas artes de la pintura, escultura y arquitectura, se han conservado sólo dos plantas, en las cuales los investigadores Juan José Fernández Martín y Carlos Montes Serrano, han visto “algunas pautas formales y recursos compositivos que serán permanentes en la obra que desarrollará Sabatini en España en años posteriores”, refiriéndose al diseño de una arquitectura en torno a ejes y crujías que definen patios interiores, y a la clásica planta centralizada, en este caso, utilizada en la la iglesia propuesta.

“De hecho, si pudiéramos prescindir idealmente de la iglesia y sus dependencias, nos encontramos con un edificio palaciego de gran simplicidad, en el que los espacios destinados para la docencia se disponen en torno a tres patios, con cuerpos pasantes en la planta baja, ejes visuales perspectivos, ordenadas circulaciones, funcionalidad y claridad compositiva. Se trata, en definitiva, de todo un conjunto de recursos que volvemos a encontrar en proyectos posteriores, como en la Real Fábrica de Armas de la Torre Annunziata, en el Cuartel de Caballería del Puente de la Magdalena –ambas en Nápoles-, en el edificio de la Aduana y Hospital General de Madrid, en sus ampliaciones

⁷⁷² Garms, Jörg, “Sabatini, Vanvitelli, Fuga y Roma”, en: VV.AA., *Francisco Sabatini, 1721-1797. La arquitectura como metáfora de poder*, Madrid: Comunidad de Madrid - Electa España, 1993. p.61.

de palacios, y en el amplio conjunto de cuarteles y conventos que proyectó y erigió por todo el país.⁷⁷³

Así, la idea de la planta centralizada la traslada al proyecto para el Hospital General de Madrid, específicamente a la iglesia posicionada al centro, en planta de cruz griega, en la confluencia de varias crujías que conforman seis patios, justamente en la gran parte no construida del edificio. Habría que indicar, que la parte que se construyó, hoy alberga el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Según los planos, en la biaxialidad de ese diseño destacaba la verticalidad de la iglesia, que emergía por sobre todo el conjunto, “acentuado por la potente cúpula”, por donde ingresaría la luz, así como por tres aberturas en las fachadas laterales. “De hecho, cabe señalar que el diseño del tambor y de la cúpula está literalmente copiado del primer proyecto de Ferdinando Fuga para el Albergo dei Poveri.” En el diseño no ejecutado de Ferdinando Fuga (1699-1781) para la iglesia, el espacio centralizado puede ser accedido desde las distintas plantas del hospital, mediante cinco galerías, y revisando una obra de Ventura Rodríguez, el Hospicio de Oviedo, incluye una iglesia de planta “octogonal con amplios palcos para los enfermos a los que se accede independientemente desde cada uno de los tres pisos”.⁷⁷⁴ Fernández Martín y Montes Serrano evaluaron el diseño:

“El resultado final es poco afortunado. La iglesia, encajada en el complejo edificio, presenta un lógica funcional cerrada en sí misma e independiente del resto del edificio. Las tribunas sólo permiten el acceso desde el piso primero, y son pequeñas y estrechas; los piso elevados del Hospital no tienen, por tanto, acceso directo a la iglesia. En definitiva, Sabatini adapta la tipología de iglesia centralizada a un hospital, sin proponerse la tarea de idear una iglesia para unos nuevos fines.”⁷⁷⁵

Es un hecho reconocido que el proyecto de Sabatini para el Hospital General de Atocha, hecho sobre un proyecto de Hermosilla construido parcialmente, está basado en el influyente diseño para el Albergo dei Poveri, 1751-1819,⁷⁷⁶ como se puede ver en los planos de la fachada principal no construida, que según Carlos Sambricio solucionaba el complicado desnivel del terreno, con el volumen horizontal sobre un basamento que articulaba el terreno, organizado en el centro por un cuerpo de acceso con una escalinata doble en paralelo a la fachada, así como el edificio de Fuga.

⁷⁷³ Fernández Martín, Juan José; Montes Serrano, Carlos, “La planta centralizada en Francisco Sabatini”, en: VV.AA., *Francisco Sabatini, 1721-1797. La arquitectura como metáfora de poder*, Madrid: Comunidad de Madrid - Electa España, 1993, p.291.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p.297.

⁷⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁷⁶ Martínez Medina, op. cit., p.362.

“En realidad ese tomar de acá y allá de unos y otros artistas –Vanvitelli y Fuga- nos lleva a pensar que Sabatini trabaja con elementos prefabricados que él los reestructura, funde y los convierte en proyectos propios para resaltar el tema edilicio, desde este punto de vista quizás es menos importante que discutamos únicamente si copia a Fuga o a Godoin [sic] – en el proyecto del Colegio de Cirugía-, sino que para nosotros lo realmente importante es que en Madrid están surgiendo los nuevos edificios como definidores de una nueva forma de pensar y por lo tanto conformadores de una nueva cultura y de un nuevo tipo de ciudad.(...) En definitiva, está retomando las ideas de Blondel, el cual es el primero que en sus “Cursos” está planteando una clasificación programática de la arquitectura (...).”⁷⁷⁷

La idea de hacer ciudad, que se le ha asignado a Sabatini, incluiría obras higienistas, como el Hospital General de Madrid, 1769-1797, analizado por Juan Calatrava,⁷⁷⁸ pero también comprendería otros proyectos mucho más mundanos, que recuerdan la reivindicación de Piranesi, un contemporáneo de Sabatini, sobre los valores de las obras romanas, en el caso de Sabatini es la “instrucción para el nuevo empedrado y limpieza de Madrid” de 1761, que ha sido revisado por África Martínez.⁷⁷⁹ Otro caso sería el proyecto para Laboratorio Químico, de 1783-1785, estudiado por Delfín Rodríguez.⁷⁸⁰ Y en el proyecto, parcialmente hecho, para el nuevo Jardín Botánico, de 1776-1778, estudiado por José Luis Sancho.⁷⁸¹

A estos diseños se suma el proyecto de 1786 para el Colegio de Cirugía de Madrid, proyectado como una transformación de la fábrica del Hospital de la Pasión. Los antecedentes legados por Sabatini dicen: “Planos y alzados del Colegio de Cirugía proyectado en el Hospital de la Pasión en Madrid, aprovechando esta casa cuando se transfiera a las enfermas al nuevo Hospital General”.⁷⁸² Sabatini proyectó el Colegio en un hospital que sería trasladado al Hospital General, donde se reunirían todas las instituciones, pero que llevaba años tratando de resolverse. Este diseño siguió el espíritu de renovación de la cirugía militar que había impulsado Pere Virgili.

“Siguiendo el modelo ordenancista de los colegios de cirugía de la Marina, en Cádiz, creado en 1748 y activo en edificio propio desde 1750, y del Ejército, en Barcelona,

⁷⁷⁷ Ibid.

⁷⁷⁸ Calatrava, Juan, “Hospital General de Madrid, 1769-1797”, en: VV.AA., *Francisco Sabatini, 1721-1797. La arquitectura como metáfora de poder*, Madrid: Comunidad de Madrid - Electa España, 1993, pp.395-408.

⁷⁷⁹ Martínez Medina, África, “Instrucciones para el nuevo empedrado y limpieza de Madrid”, en: VV.AA., *Francisco Sabatini, 1721-1797. La arquitectura como metáfora de poder*, Madrid: Comunidad de Madrid - Electa España, 1993, pp.391-394.

⁷⁸⁰ Rodríguez, Delfín, “Laboratorio Químico”, en: VV.AA., *Francisco Sabatini, 1721-1797. La arquitectura como metáfora de poder*, Madrid: Comunidad de Madrid - Electa España, 1993, pp.422-423.

⁷⁸¹ Sancho, José Luis, “Proyecto para el nuevo Jardín Botánico”, en: VV.AA., *Francisco Sabatini, 1721-1797. La arquitectura como metáfora de poder*, Madrid: Comunidad de Madrid - Electa España, 1993, pp.423-424.

⁷⁸² Moleón, Pedro, “Colegio de Cirugía proyectado en el Hospital de la Pasión”, en: VV.AA., *Francisco Sabatini, 1721-1797. La arquitectura como metáfora de poder*, Madrid: Comunidad de Madrid - Electa España, 1993, op. cit., p.409.

creado en 1760, y para el cual el arquitecto Ventura Rodríguez (1717-1785) redacta el proyecto que firma en julio del año siguiente, Carlos III, a propuesta del duque de Losada, quiso crear en Madrid el primer centro de carácter civil para la enseñanza pública de la cirugía, bajo la protección del Consejo e independiente de la Junta de Hospitales y del influjo y la rivalidad gremial del Protomedicato.⁷⁸³

De esa forma, el teatro anatómico fue parte del Hospital General hasta que se decidió hacer una nueva versión diseñada por Francisco Sabatini.

“El Hospital de la Pasión, al que alude el texto de la portada de este proyecto de Sabatini, era uno de los establecimientos hospitalarios erigidos en la calle de Atocha, entre la plazuela de Antón Martín y la Puerta de Atocha, creando el conjunto un eje de equipamiento predominantemente asistencial en el Madrid de 1780 en que se proyecta el Colegio de Cirugía. Aquel eje lo iniciaban el Hospital San Juan de Dios, el más antiguo, dedicado al tratamiento de enfermedades contagiosas, y el Hospital de Montserrat o de la Corona de Aragón, en la calle de Atocha esquina a Amor del Dios, dedicado inicialmente a la atención de enfermos aragoneses y catalanes, dando ambos fachada a la propia plaza de Antón Martín. Bajando la calle se encontraba el pequeño Hospital de Convalecientes de unciones, en la calle de Atocha esquina de San Eugenio, vinculado al mencionado de San Juan, y, enfrente, el Hospital de Nuestra Señora del Carmen, en la calle de Atocha esquina a la costanilla de los Desamparados, dedicado a la asistencia a niños huérfanos o de la inclusa. Se encontraba después, en este recorrido descendente que estamos siguiendo, el Hospital de la Pasión y, al final de la calle, en contacto con la puerta de Atocha, el antiguo Hospital General, coexistiendo junto a la obra con la que Sabatini continuaba la construcción del gran edificio de nueva planta iniciado por José de Hermosilla.”⁷⁸⁴

Así se decreta en 1780 y ratifica en 1783, que se costearía la edificación del colegio de cirugía con fondos reales. La remodelación del edificio del Hospital de la Pasión para hacer esa nueva obra, significaba que quedaría al lado del nuevo Hospital General.

⁷⁸³ Ibid., pp.409-410.

⁷⁸⁴ Moleón, op. cit., p.409.

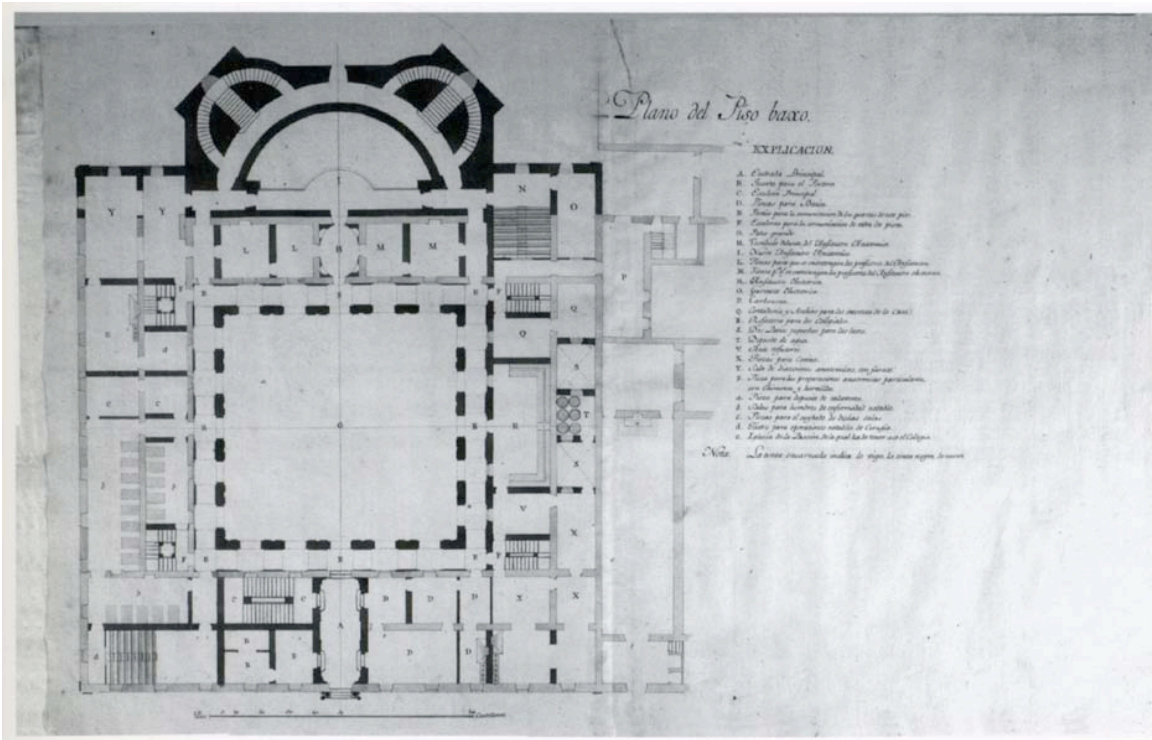


Fig. 77. Plano del piso bajo del Colegio de Cirugía de Madrid, de 1786, proyectado por Francisco Sabatini rehabilitando el preexistente Hospital de la Pasión. © Moleón - Comunidad de Madrid - Electa.

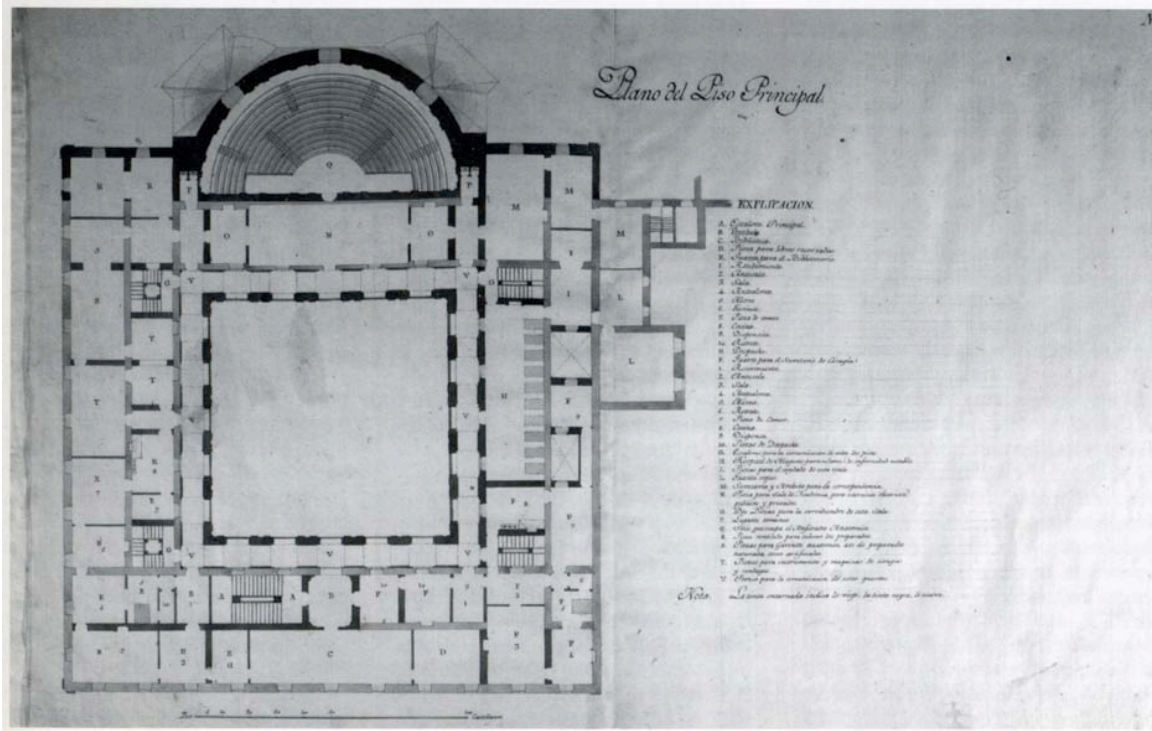


Fig. 78. Plano del piso principal del Colegio de Cirugía de Madrid. © Moleón - Comunidad de Madrid - Electa.

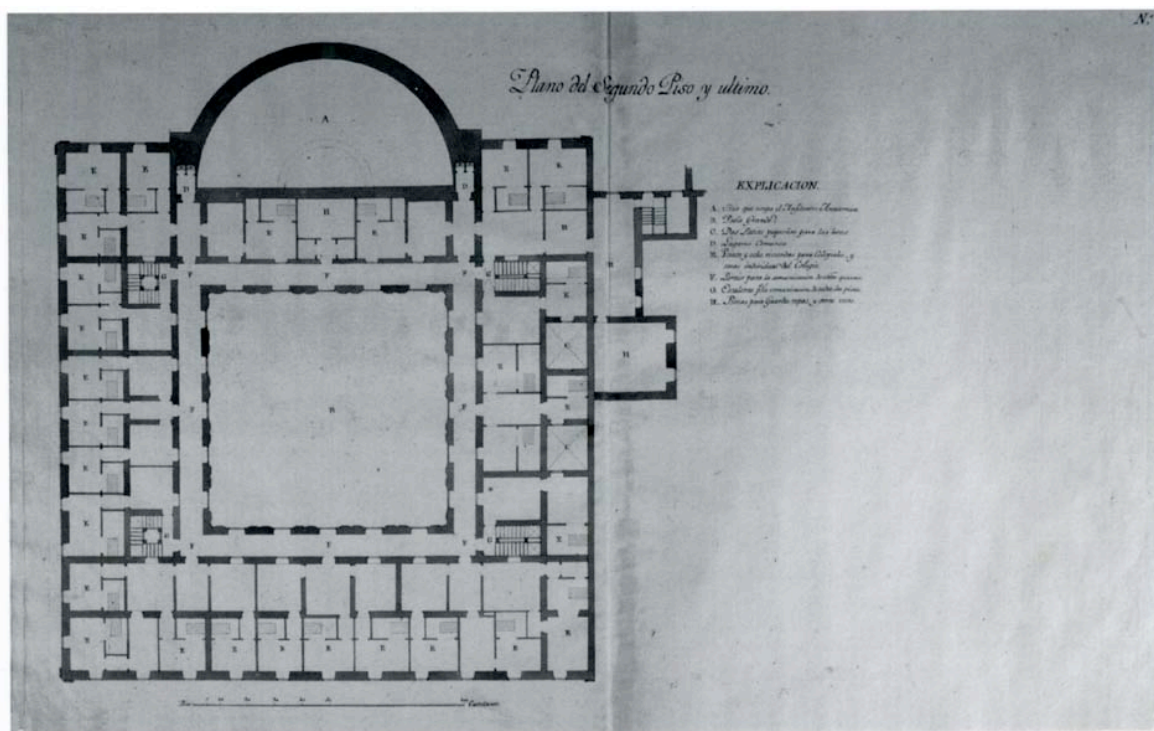


Fig. 79. Plano del segundo piso y último del Colegio de Cirugía de Madrid. © Moleón - Comunidad de Madrid - Electa.

Al observar el proyecto de Sabatini es evidente la referencia a la *École* de Jacques Gondoin en París. Si la referencia en el Hospital General era un homenaje al *Real Albergó* de Fuga, en el futuro Colegio de Cirugía de San Carlos el proyecto es una imitación deficiente, basada en la planta, sin preocuparse de los aspectos conceptuales explícitamente presentados por Gondoin en su *Description des Écoles de Chirurgie* de 1780.⁷⁸⁵ Si embargo, habría que reconocer que la tarea no era fácil, ya que se estaba adaptando el antiguo Hospital de Mujeres, el de la Pasión, para acoger el programa de enseñanza.

El proyecto de Sabatini parte de la planta cuadrangular del antiguo hospital, con un patio central. Sólo en este punto ya hay varias diferencias con Gondoin, como por ejemplo que en Madrid sea un edificio con tres fachadas libres, mientras que en París está contenido entre medianeros, y, de esa forma, Gondoin trata de crear un regularidad en lo irregular del terreno, definiendo un orden con una cuidadosa imperfección. Se hace difícil copiar la obra francesa, y Sabatini se limita a mejorar el acceso, a definir un pórtico perimetral al patio, agregar un tercer piso de habitaciones, y anexar el teatro anatómico en la parte posterior.

⁷⁸⁵ Gondoin, Jacques, *Description des Écoles de Chirurgie*, Paris: Cellot et Jombert frères, 1780 [Citado 2010-02-01]. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5688688j>>.

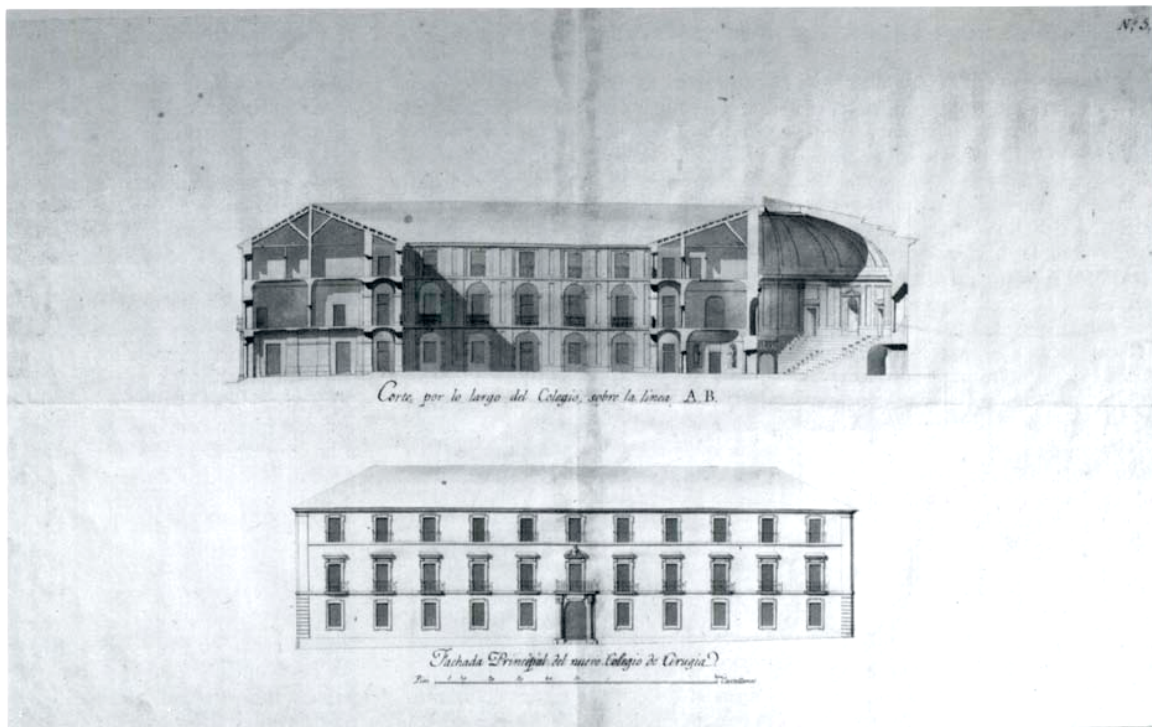


Fig. 80. Corte y fachada principal del Colegio de Cirugía de Madrid. © Moleón - Comunidad de Madrid - Electa.

De esa forma, la adecuación limita cualquier pretensión de liberar el espacio del patio central, así como en París lo hace la importante columnata de la *École*, que invita a todos a ingresar. Además, el vacío queda rodeado de crujías con recintos, y eso, en Gondoin, es menos relevante, para él el patio es el medio para generar la tensión desde la calle a través de la columnata, hasta el pórtico del teatro anatómico.

Donde Sabatini explicita su referencia a Gondoin, es en las medidas de su geometría. El patio interior del proyecto para Madrid, posee alrededor de 87 pies castellanos, cerca de 24,20 metros tanto en su ancho como en su largo, esa es la medida aproximada de la profundidad del patio de la *École*, 24 metros, ó 12,30 *toises*, mientras que en su ancho tiene 30,75 metros, ó 15,77 *toises*, aproximadamente.

Por otro lado, Sabatini innova y hace una operación geométrica de composición duplicando el cuadrado del patio hacia la parte posterior del edificio, donde circunscribe el teatro anatómico, dejando en el centro geométrico de la figura el punto exacto de la mesa de disección. Visto de forma frontal, el ancho de ese cuadrado es utilizado para contener las gradas, mientras que las circulaciones superiores quedan exentas, pero en el sentido transversal el cuadrado contiene la galería o pórtico que rodea al patio, el vestíbulo del teatro, el espacio de la disección (al centro), las gradas, y la circulación superior, dejando exento sólo el muro exterior.

Respecto del cuadrado que define el perímetro exterior del Colegio de San Carlos, este tiene 54,80 metros de ancho, por 56 metros de profundidad, ó 196,70 por 201 pies castellanos, mientras que, si bien el edificio parisino está contenido en un terreno irregular, su principal ancho, según los planos publicados, es de 54,80 metros, ó 28,10 *toises*, a pesar de que Roquefort indica que el ancho de la fachada de la *École* era de 30 toesas, pero que según Gondoin tendría sólo 55,70 metros, ó 28,60 toesas.

El teatro anatómico propuesto por Sabatini es tal vez uno de los diseños más fidedignos a la escuela parisina, incluso con su abertura superior y sus trece gradas. Además, entre el teatro y el patio, cuya resolución es indisoluble en París, queda en la propuesta de Sabatini obstruido por una franja de recintos que no permite que se comuniquen.

El resultado de Sabatini no dista de su producción sostenida en crujías que conforman patios, y el colegio propuesto puede tener mejor funcionalidad, pero no el dramatismo arqueológico ilustrado que veremos más adelante en la obra de Gondoin. Sin duda, pesa mucho el hecho de que Sabatini haya trabajado sobre la transformación del edificio: el antiguo Hospital de la Pasión.

“Es importante para comprender la postura de Sabatini en este proyecto volver a destacar que está trabajando sobre la reforma de un edificio existente para otro uso distinto: de hospital a colegio de cirugía, de edificio asistencia a centro docente y residencial. (...)”⁷⁸⁶

A pesar de que el ambicioso proyecto para el Colegio no se había edificado, en 1787, el rey Carlos III publica una Real Cédula donde oficializa su creación bajo la protección de su Consejo, con “absoluta independencia de la Junta de Hospitales y Protomedicato”. En el documento se declara las intenciones que se tenían para ese edificio, al que denomina San Carlos, además de incorporar las ordenanzas correspondientes. Como directores perpetuos nombra a los cirujanos Antonio Gimbernat y Mariano Rivas, por tener trayectoria en Cádiz y Barcelona, así como perfeccionamiento en Francia, Inglaterra, Escocia y Holanda, y al hecho que hubiesen asesorado el Rey en todo el proceso de creación de esta nueva entidad.

“Por quanto uno de los principales cuidados de mi Real atención es la conservación de la salud de mis amados vasallos, contra la qual son continuas y sensibles a los ojos de todos las fatales consecuencias y perjuicios que se han erguido y siguen cada día por la

⁷⁸⁶ Moleón, op. cit., p.412.

falta de completa instrucción en los que ejercen la facultad quirúrgica en mis Reynos, sin que para evitar del modo posible tantos males haya sido hasta ahora suficiente el sólo establecimiento del Colegio de Cirugía, que con tanto zelo y gastos llevó a efecto en Cádiz mi muy caro hermano el Señor Don Fernando el VI (que Dios haya) no el que yo vine en construir y arreglar en la ciudad de Barcelona en los primeros años de mi Reynado, experimentando que si bien se han logrado útiles efectos, no se consigue aún el bien general de todos mis Vasallos que he anhelado siempre con tantas veras; porque sin embargo de notarse que el primero de aquellos Colegios subministra Cirujanos hábiles para la Marina, que era la primera y más urgente necesidad, y que el Principado de Cataluña, en cuya capital se haya establecido el segundo, logra que sus Pueblos y mi Ejército tengan buenos Cirujanos Latinos, quedan aún casi todos los Pueblos del resto de mis Dominios sin este saludable y necesario socorro, particularmente aquellos que están fuera de las Provincias en que se hallan situadas las referidas ciudades de Cádiz y Barcelona, haciéndose más visible este defecto en los del centro de España.(...)”⁷⁸⁷

Pero el gran proyecto de Sabatini, con más superficie que la *École* de París, y cerca de seis veces mayor que el Colegio de Barcelona, no se ejecutó, lo que no inhibió el inicio del funcionamiento del Real Colegio de Cirugía de San Carlos, un centro de enseñanza destinado a civiles, a diferencia de los otros dos militares. En 1815, en la publicación *Paseo por Madrid, ó Guía del forastero en la corte*, dicen que el Colegio funcionaba en el Hospital General entrando por la calle del Niño Perdido.⁷⁸⁸

“(...) El Señor Don Carlos IV estableció e 1795, en este mismo hospital, la clínica que aun no se ha restablecido. Hay en este colegio un gabinete, llamado de cera, en el qual se ven cuerpos enteros y todas las partes del cuerpo humano representadas con mucha propiedad.”⁷⁸⁹

El Colegio funcionó en los sótanos del Hospital General hasta que, en 1831, Fernando VII le destina, finalmente, el vecino Hospital de la Pasión, con un nuevo proyecto basado en el de Sabatini, a cargo del arquitecto Isidro González Velázquez (1765-1840), discípulo de Juan de Villanueva,⁷⁹⁰ que lo termina en 1840. En 1843, el Colegio cambia a Facultad

⁷⁸⁷ Carlos III, en: Real Colegio de Cirugía de San Carlos, *Real Cédula de S. M. y Señores del Consejo en que se aprueban, y mandan observar las ordenanzas formadas para el gobierno económico y escolástico del Colegio de Cirugía establecido en Madrid con el título de San Carlos*, Madrid: Imprenta de Don Pedro Marin, 1787, s.n. [Citado en 2010-01-15]. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=DlkOrC7nbE8C&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

⁷⁸⁸ *Paseo por Madrid, ó Guía del forastero en la corte*, Madrid: Imprenta de Repullés, 1815, p.III [Citado en 2010-03-12]. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=NokNAQAIAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p.80.

⁷⁹⁰ García Melero, José Enrique, “Isidro González Velázquez”, *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX: en torno a la imagen del pasado*, Madrid: Encuentro Ediciones, 1998, p.158.

de Ciencias Médicas, reuniendo medicina, cirugía y farmacia, pero eso dura hasta 1845, cuando se separan de farmacia, renombrándose Facultad de Medicina.

“(…) De gran interés es su Real Colegio de Medicina y Cirugía de San Carlos (1831) en la madrileña calle de Atocha, para el que ya había trabajado Sabatini. Su planta es rectangular con cuatro crujías alrededor de un patio, a través del cual se penetra en el anfiteatro, la parte principal. En su larga fachada almohadillada, rematada por Tiburcio Pérez Cuervo y Mariátegui, destaca la portada con su pórtico tetrástilo, que cita al Museo del Prado de su maestro.”⁷⁹¹

⁷⁹¹ Ibid.

Académie Royale de Chirurgie, entre cirujanos y médicos

A pesar de los importantes cambios que ocurrieron durante el siglo XVIII, médicos y cirujanos eran profesionales que rivalizaban en cuanto privilegios y ejercicio. Los médicos no querían renunciar a los privilegios que los hacían superiores a los cirujanos, mientras que los cirujanos querían libertad quirúrgica y ampliar su campo de acción para ejercer también la medicina. Este proceso de revalorización culminó con la fusión de ambas disciplinas. El historiador Roy Porter menciona el caso de París:

“A partir del siglo XVI la cirugía empezó a ser más sistemática. Ambroise Paré, una figura extraordinaria tradujo al francés algunos fragmentos de la obra de Vesalio *De humani corporis fabrica* (1543) para integrarlos en su *Anatomie universelle du corps humain* [Anatomía universal del cuerpo humano] (1561) y poner a disposición de los cirujanos barberos que carecían de estudios superiores las nuevas enseñanzas anatómicas. Paré nació en 1510 en el norte de Francia y fue aprendiz de un cirujano-barbero antes de servir en el Ejército durante mucho tiempo.(...)”⁷⁹²

En Francia, el proceso se inicia en 1567 cuando los barberos se empiezan a denominar maestros barberos-cirujanos. En 1656, Louis XIV homologó el contrato de unión entre cirujanos de toga larga y cirujanos-barberos. Y en 1660 nace la Comunidad de Barberos-Cirujanos de Saint Côme en París.

En 1731, esa comunidad se convierte en la Academia Real de Cirugía, gracias a François Lapeyrone, manteniéndose en los destacados edificios construidos por los arquitectos Joubert a fines del siglo XVII e inicio del XVIII. Como relata Jean-Baptiste de Roquefort en su *Dictionnaire historique et descriptif des monumens*, La Peyrone hizo un proyecto de reglamento para una academia que se establecería bajo la protección del Rey, compuesta por un director y vice director, un secretario, un comisario para la correspondencia, de ocho consejeros veteranos, de cuarenta consejeros del comité, de veinte adjuntos, de doce asociados regnícolas, y de dieciséis asociados extranjeros.⁷⁹³

⁷⁹² Porter, op. cit., p.180.

⁷⁹³ Roquefort, Jean-Baptiste, *Dictionnaire historique et descriptif des monumens religieux, civils et militaires de la Ville de Paris*, Paris: Ferra Jeune Librairie, 1826, p.17 [Citado en 2010-02-18]. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=Hy1FAAAAYAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

De esa forma, la creación en París de la *Académie Royal de Chirurgie*, realizada el 18 de diciembre de 1731, fue un importante hecho para el progreso de la cirugía y el proceso de conjunción de disciplinas. La *Académie* fue formada por Georges Mareschal (1658-1736), primer cirujano del rey Louis XV (1710-1774)⁷⁹⁴ y cirujano mayor del *Hôpital de la Charité*, y por Lapeyronie,⁷⁹⁵ que se había recibido de cirujano-barbero en Montpellier, y luego continuó estudios en París, siendo entonces discípulo de Mareschal, quien después lo designó como su sucesor junto al Rey.

La nueva institución despertó interés por toda Europa y ganó gran prestigio, lo que provocó, con el tiempo, la llegada de alumnos de todo el mundo, y enfermos para operarse con los profesores, siendo su centro de operaciones el anfiteatro de Saint Côme, de los arquitectos Joubert.

Posteriormente, se convertirían en *École de Chirurgie*, trasladándose al edificio proyectado por el arquitecto Jacques Gondoin, muy próximo del anfiteatro de los arquitectos Joubert. Actualmente el antiguo edificio de la Academia de Cirugía, el conjunto de Saint Côme en la actual *rue de l'École de Médecine*, es ocupado por la Escuela de Lenguas de la Sorbonne.

En 1793, debido a las reestructuraciones institucionales derivadas de la Revolución Francesa, las academias fueron disueltas por el Convenio, siendo ésta revivida en 1843 como *Société de Chirurgie* de París, hasta que en 1935 se convirtió en *Académie Nationale de Chirurgie*.⁷⁹⁶ Usandizaga reflexionó sobre el proceso:

“(…) Este grave error de la Revolución, que pretendía llegar a la nivelación de todos los órdenes de la vida, pronto tuvieron que reconocerlo por las graves consecuencias que se produjeron, especialmente apreciables en la asistencia médica y quirúrgica en los ejércitos, viéndose obligados a dar a ésta una nueva organización, después de haber intentado destruir la existente.”⁷⁹⁷

Louis XV, el Bien Amado, dio un significativo apoyo para el perfeccionamiento de la *Académie*, al negarse a exigirles a los cirujanos el juramento que estimaban perjudicial para su prestigio, que los obligaba a obedecer al decano de la Facultad de Medicina, “en

⁷⁹⁴ Rey de Francia y de Navarra entre los años 1715 y 1774.

⁷⁹⁵ Usandizaga, op. cit., p.37.

⁷⁹⁶ Académie Nationale de Chirurgie, Histoire de la Société [Citado 2009-03-08]. Disponible en: <<http://www.bium.univ-Paris5.fr/acad-chirurgie/debut.htm>>

⁷⁹⁷ Usandizaga, op. cit., p.38.

todas las cosas lícitas y decentes, y a honrar y reverenciar a los doctores de la misma Facultad”, situación que correspondía a los estudiantes de medicina.⁷⁹⁸ Esa renovación, respaldada por Luis XV, está en el espíritu de las reformas que realizaron los Borbones en España, iniciada por su sobrino, el rey Felipe V.

“(…) Cuando el mismo Louis consiguió que se equiparase la Academia de Cirugía a la Facultad (1743) a los efectos de la enseñanza quirúrgica, se dió un gran paso adelante en un camino que culminó cuando el mismo cirujano consiguió ser nombrado doctor en cirugía con una tesis sobre *De Vulneribus capitis*.(…)”⁷⁹⁹

Mientras los cirujanos querían ser reconocidos, emancipándose de los médicos, también perseguían separarse de los barberos, “por estimarlos compañeros poco gratos”. Usandizaga agrega:

“(…) Cirujanos y barberos habían estado siempre unidos y al progresar los primeros en su categoría social y científica, querían desligarse de los últimos, de condición más humilde y servil. Los incidentes entre los cirujanos de toga larga y los de corta, fue fértil en incidentes, muy pintorescos algunos de ellos, pero los primeros terminaron por conseguir la separación.”⁸⁰⁰

La *Encyclopédie*: encadenamiento, desplazamientos y entendimiento

Al proceso positivista de consolidación y reforma sanitaria de la Ilustración francesa,⁸⁰¹ también contribuyó la propagada *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, liderada por el novelista, dramaturgo, crítico y filósofo Denis Diderot (1713-1784). La obra en su primera etapa fue dirigida en conjunto con el matemático y filósofo Jean Le Rond d’Alembert (1717-1783) y contó con muchos colaboradores. Su título es explícito en cuanto el objetivo científico de la publicación ya que el término enciclopedia significa “encadenamiento de ciencias”.⁸⁰² Además con el tiempo ese concepto caracterizó su complejidad historiográfica.

⁷⁹⁸ Ibid., p.37.

⁷⁹⁹ Ibid.

⁸⁰⁰ Ibid.

⁸⁰¹ Esa reforma sanitaria, que si bien se inició sobre los hospitales, después se expandió hacia el espacio urbano, hasta alcanzar reformas a gran escala como la aberturas de los grandes boulevares parisinos efectuadas por el Baron Haussmann, que ventilaron y asolearon la vida urbana modificando los hábitos del cuerpo en la ciudad. Asimismo, esa nueva lectura urbana, desde la imagen de la salud también se puede apreciar en la metáfora urbana de la ciudad entendida con órganos y circulaciones, que fue estudiado por Richard Sennett en el libro *Flesh and Stone: the body and the city in western civilization*, cuya primera edición en inglés data de 1994. Además ver: Galeno Ibaceta, Claudio. “Concepción sanitaria de la arquitectura: La salubridad que marcó el espacio moderno”, *Ciudad y Arquitectura (CA)*, n° 125, junio-julio 2006, Colegio de Arquitectos de Chile, Santiago de Chile, pp. 36-37.

⁸⁰² Diderot, Denis, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, recueilli des meilleurs auteurs et particulièrement des dictionnaires anglois de Chambers, d’Harris, de Dyche, etc. par une société de gens de lettres, Proposés par souscription, [Prospectus de l’Encyclopedie (reproduction typographique)]*, Paris: Le Breton, 1751 [Citado en 2010-04-12]. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5785794x>>.

Dice d'Alembert en el *Discurso preliminar de los editores*, en 1751, en el primer tomo:

“Si se reflexiona un poco sobre la conexión que los descubrimientos tienen entre sí, es evidente que las ciencias y las artes se apoyan mutuamente, y que en consecuencia hay una cadena que los une. Pero, si a menudo es difícil de reducir cada ciencia o arte en particular a un pequeño número de reglas o conceptos generales, no es menos difícil de abarcar la infinita variedad de ramas del conocimiento humano en un verdadero sistema unificado.

El primer paso que debemos dar en nuestra investigación consiste en examinar, si se nos permite usar este término, la genealogía y la filiación de las partes de nuestro conocimiento, las causas que debieron originarlos, y las características que los distinguen; en resumen, tenemos que remontarnos al origen y la generación de nuestras ideas. Más allá del auxilio que obtendremos de esta examinación, para la enumeración enciclopédica de las Ciencias y de las Artes, esto no puede dejar de encabezar una obra como ésta.

Podemos dividir todo nuestro conocimiento en directo y reflexivo. Los directos son aquellos que nosotros recibimos inmediatamente sin ninguna operación de nuestra voluntad, que se encuentra abierta, por así decirlo, todas las puertas de nuestra alma, y entra sin resistencia y sin esfuerzo. Los conocimientos reflexivos son aquellos que el espíritu adquiere sobre los directos, en la unidad y sus combinaciones.”⁸⁰³

La *Encyclopédie* fue publicada entre 1751 y 1772, y estaba destinada a cubrir un amplio espectro de disciplinas. Se organizó mediante “entradas”, como se denomina a “cada una de las palabras o términos que se definen o traducen”.⁸⁰⁴ A la vez cada entrada estaba escrita por algún especialista en el tópico del artículo. Pero además, el teórico Harry Francis Mallgrave ha explicado con detalles el aturdido proceso de fuerte censura del gobierno francés, que sufrieron las diversas ediciones, con momentos críticos como la publicación de las polémicas entradas como “fornicación”, escrita por Voltaire, o “Calvinismo” escrita por el mismo d'Alembert.⁸⁰⁵

Como declaran los mismo autores en el "prospecto" de presentación de la obra así cómo en el subtítulo, el origen del proyecto se remonta a la obra inglesa *Cyclopaedia: or, an*

⁸⁰³ Alembert, Jean Le Rond D', "Discours préliminaire des éditeurs", en: Diderot, Denis; Alembert, Jean Le Rond D', *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Tome Premier [A-Azyme]*, Paris: Briasson, 1751, pp.I-II [Citado en 2009-11-12]. Disponible en <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50533b>>.

⁸⁰⁴ Real Academia Española, Entrada [artículo enmendado], en: *Diccionario de la lengua española* (avance de la 23ª edición), sin fecha [Citado 2009-11-14]. Disponible en: <http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=entrada>.

⁸⁰⁵ Mallgrave, Harry Francis; Alembert, Jean Le Rond D', "Jean Le Rond d'Alembert from "Preliminary discourse of the editors" (1751)", en: VV.AA., *Architectural theory, volume I, an anthology from Vitruvius to 1870*, op. cit., p.135.

*universal dictionary of arts and sciences*⁸⁰⁶ en dos volúmenes de Ephraim Chambers (1680-1740) en 1728, y a los diccionarios ingleses de Harris y Dyche. Sobre estos dos últimos, se supone que el primero se refiere al escritor John Harris (c.1666-1719) y su obra en dos volúmenes *Lexicon Technicum: or, An universal english dictionary of arts and sciences* de 1705-1710, mientras que el segundo autor es Thomas Dyche y su obra póstuma *A new general english dictionary* de 1735. Esa vinculación de la obra francesa con el mundo ilustrado inglés fue investigada tanto por el historiador de arte Richard Yeo,⁸⁰⁷ como por Mallgrave. Éste último reveló que Diderot había sido contratado para hacer una traducción de la *Cyclopaedia* en 1743, pero en 1745 convenció al editor francés de abandonar ese proyecto y embarcarse en uno definitivamente nuevo y actualizado.⁸⁰⁸

La *Cyclopaedia* también abarcó diversas disciplinas y "pretendía ser un curso de antiguo y moderno aprendizaje" mediante una "compilación de los mejores autores, diccionarios, revistas, memorias, transacciones, efemérides, etc." con fuentes en diversos idiomas. La entrada sobre anatomía estaba referenciada a la publicación *Bibliotheca Anathomica*⁸⁰⁹ impresa en Ginebra en 1685 y realizada por los médicos suizos Daniel Leclerc (1652-1728)⁸¹⁰ y Jean-Jacques Manget (1652-1742),⁸¹¹ ambos con doctorados obtenidos en Valencia, respectivamente, en 1672 y 1678.

El grabado del frontispicio de la *Cyclopaedia*, hecho por el artista John Sturt, representa

⁸⁰⁶ Chambers, Ephraim, *Cyclopaedia: or, an universal dictionary of arts and sciences; containing the definitions of the terms; and accounts of the things signify'd thereby, in the several arts, both liberal and mechanical, and the several sciences, human and divine: the figures, kinds, properties, productions, preparations, and uses, of things natural and artificial; the rise, progress, and state of things ecclesiastical, civil, military, and commercial: with the several systems, sects, opinions, etc. among philosophers, divines, mathematicians, physicians, antiquaries, critics, etc.: the whole intended as a course of antient and modern learning*, compiled from the best authors, dictionaries, journals, memoirs, transactions, ephemerides, etc. in several languages. In two volumes. By E. Chambers, London: Printed for James and John Knapton [and 19 others], 1728. Disponible en: <<http://uwdc.library.wisc.edu/collections/HistSciTech/Cyclopaedia>>.

⁸⁰⁷ Yeo, Richard R., *Encyclopaedic visions: scientific dictionaries and enlightenment culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, pp.101-102 [Citado en 2010-02-12]. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=8bJYm1N8bqC&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

⁸⁰⁸ Mallgrave; Alembert, op. cit.

⁸⁰⁹ Le Clerc, Daniel; Mangetus, I. Iacobus, *Bibliotheca anatomica, sive, recens in anatomia inventorum thesaurus locupletissimus...*, tomo primero y tomo segundo, Genevae: Sunptibus Juoannis Anthonii Chovet, 1685 [Citados en 2010-10-20]. Disponibles en:

<http://books.google.com/books?id=8lhEAAAACAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

<http://books.google.com/books?id=JYIEAAAACAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

⁸¹⁰ Daniel Leclerc nació en Ginebra, fue médico e historiador de la medicina. Se formó en Montpellier y en París, y obtuvo el doctorado en Valencia en 1672. Después de *Bibliotheca anatomica*, publicó *Cirugía completa*, en París en 1695; *Historia de la medicina*, en Ginebra en 1696; *Historia naturalis & medica*, en Ginebra en 1715. Ver: Eloy, Nicolas François Joseph, *Dictionnaire historique de la médecine ancienne et moderne, ou mémoires disposés en orde alphabétique pour servir a l'histoire de cette science, et a celle des medecin, anatomistes, botanistes, chirurgiens et chymistes de toutes nations*, tome troisieme, Mons: chez H. Hoyois, 1778, pp.36-37 [Citado en 2010-10-20]. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=sn9EAAAACAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

⁸¹¹ Jean-Jacques Manget nació en Ginebra, fue médico y escritor. Inició su formación en teología pero sus estudios lo condujeron a la medicina recibiendo el grado de doctor en Valencia en 1678. En 1699 recibió el título de primer médico del rey de Prussia. Mantuvo correspondencia con los mayores eruditos de su época, y realizó una infatigable labor literaria. Fue conocido también por sus obras alquímicas. Su primera obra se publicó en 1683; luego vino el trabajo con Leclerc; para continuar con *Theatrum anatomicum*, dos volúmenes publicados en 1717 que trata de descripciones del cuerpo humano provenientes de varios autores, edición que no se consideró digna de ser alabada, y donde no había prácticamente nada suyo, a excepción de algunas disecciones. A estos libros siguieron varios otros con temas relativos a enfermedades, cirugía, alquimia y farmacéutica. Una de sus últimos trabajos fue *Bibliotheca scriptorum medicorum veterum et recentiorum* de 1731, sobre vidas de médicos y catálogo de escritos. Ver: Aikin, John; Morgan, Thomas; Johnston, William, *General biography or, lives, critical and historical, of the most eminent persons of all ages, countries, conditions, and professions*, volume the sixth, London: Printed for J. Johnson, 1807, p.521 [Citado en 2009-02-21] Disponible en: <http://books.google.com/books?id=XEUDAAAAYAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

una arquitectura clásica monumental que alberga los espacios públicos donde los diminutos seres humanos intercambian conocimientos e investigan. La expresión de la arquitectura representada evidencia la vigencia del palladianismo en el ámbito británico, que tuvo entre sus principales protagonistas al arquitecto Inigo Jones.



Fig. 81. *Cyclopaedia* de Ephraim Chambers, 1728. Fontispicio grabado por John Sturt (1658-1730). © University of Wisconsin Digital Collections.

Este desplazamiento del imaginario palladiano además se consolidó por algunas publicaciones como las traducciones de clásicos renacentistas al inglés: *Los cuatro libros de la arquitectura* de Andrea Palladio en 1715; y *De re aedificatoria* de León Battista Alberti en 1726; a lo que sumamos la monografía *The designs of Inigo Jones* de 1727. El libro sobre Jones incluye el diseño de 1636 para el anfiteatro anatómico de planta elíptica para el *Barber Surgeons Hall* en Mokwell Street en Londres, cuya configuración en planta alude a la principal referencia para la anatomía, el anfiteatro de la Universidad de Padua.

En el *prospectus* de la *Encyclopédie*, los autores expusieron un diagrama del saber denominado “sistema figurado de los conocimientos humanos” que usarían para el proyecto editorial, dividiendo el “entendimiento” del ser humano en temas y luego en disciplinas que se van especificando, haciéndose cada vez más singulares. Esa

estructura estaba sostenida en la obra de Francis Bacon, *Novum Organum* o *Indicaciones relativas a la interpretación de la naturaleza* de 1620, de hecho los franceses en el *prospectus* citan a menudo a Chancelier Bacon, y al final de la reimpresión de 1751 le atribuyen el sistema de conocimiento humano. El pensamiento de Bacon contribuyó a definir las bases del empirismo.

S Y S T È M E F I G U R É D E S C O N N O I S S A N C E S H U M A I N E S .

E N T E N D E M E N T .

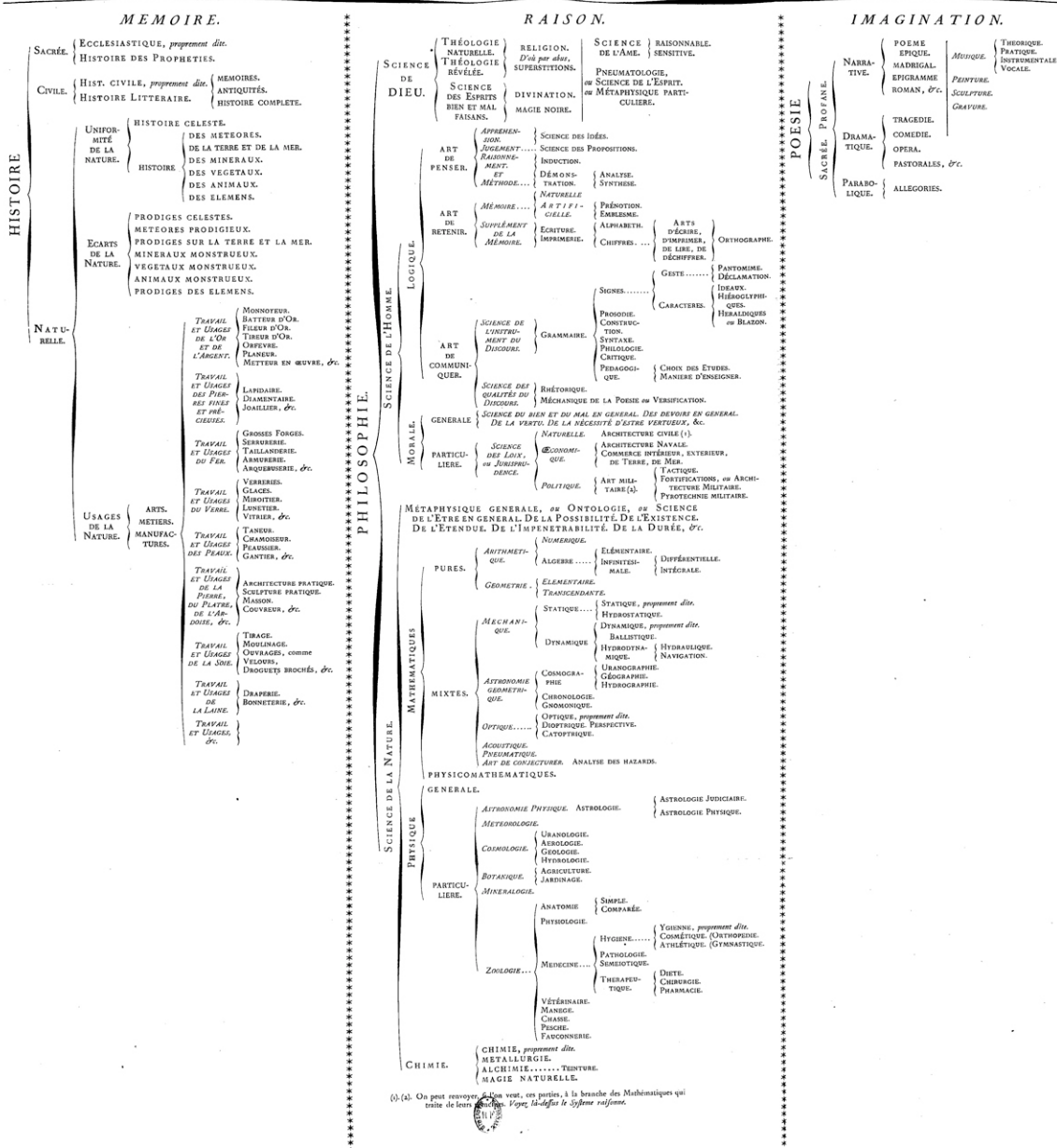


Fig. 82. El entendimiento dividido en memoria, razón e imaginación. Sistema figurado del conocimiento humano según Diderot y D'Alembert en la "proposés par souscription" (prospectus) de la *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1751. © BNF.

Expresó Bacon: "(...) Los signos para la interpretación de la naturaleza comprenden dos

divisiones, la primera se refiere a la obtención o creación de axiomas de la experiencia, el segunda, la deducción o derivación de nuevos experimentos desde los axiomas. El primero admite tres subdivisiones en administraciones. 1. A los sentidos. 2. A la memoria. 3. Para la mente o razón. (...)"⁸¹²

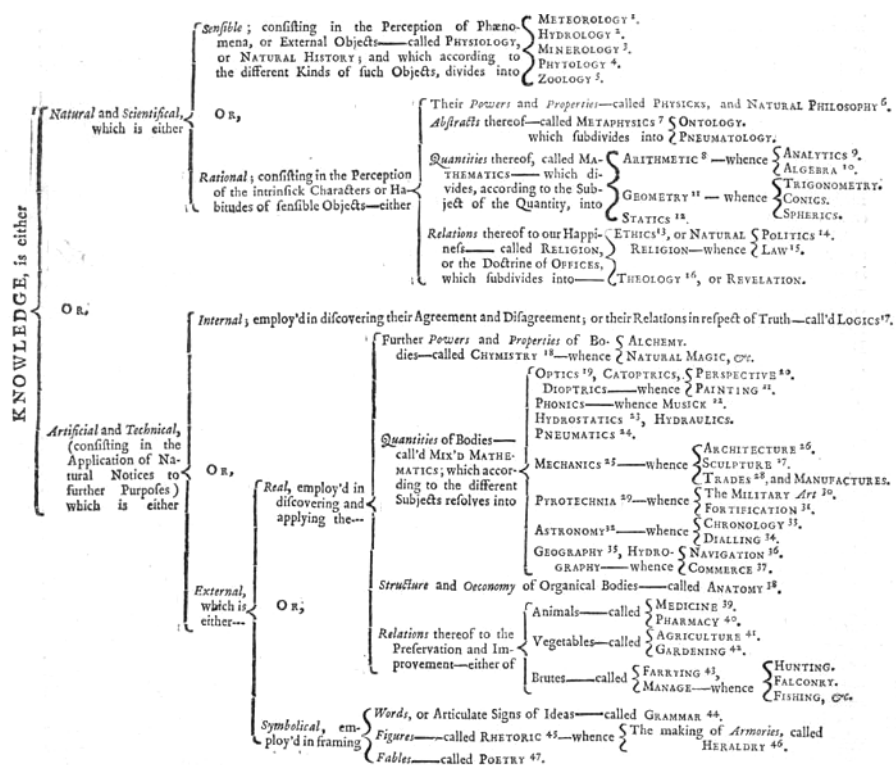


Fig. 83. *Cyclopaedia*, 1728, "vista del conocimiento", miembros y ramificaciones. © University of Wisconsin Digital Collections.

La obra de Chambers, en el prefacio, también contiene un diagrama del conocimiento, sin embargo éste no se refiere al entendimiento, sino que organiza el saber en dos ramas: el conocimiento natural y científico que se divide en sensible y racional; y el artificial y técnico dividido en interno y externo.

La importancia de la organización del diagrama de la *Encyclopédie* se debe a que revela un estado de conciencia del positivismo ilustrado sobre el saber del cuerpo humano y su vinculación con el mundo. Así definen un árbol del conocimiento, que se ramifica en memoria, razón e imaginación. La memoria estaría gobernada por la historia, mientras que la razón lo estaría por la filosofía y la imaginación por la poesía. El sistema deja en manifiesto la dualidad entre fragmentación y unidad del cuerpo del entendimiento.

En las diversas entregas de la *Encyclopédie* se incluyeron entradas referidas al cuerpo humano. En el primer tomo de 1751 se publicó el extenso artículo sobre la anatomía

⁸¹² Bacon, Francis, *Novum organum or True suggestions for the interpretation of nature*, London: William Pickering, 1844, p.131 [Citado en 2009-02-21]. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=t7INAAAQAAJ&dq=bacon&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

realizado por el doctor en medicina Pierre Tarin (1725-1761) (L) referido a láminas provenientes de diversos autores.⁸¹³ La entrada sobre la cirugía escrita por el cirujano Antoine Louis (1723-1792) (Y) no está directamente referida a láminas, pero más adelante, en el segundo tomo de la segunda entrega publicada en 1763, se realizó una edición de grabados para la cirugía que ilustraban múltiples entradas.⁸¹⁴ Como indicó Diderot, las láminas sobre la cirugía se constituyeron por los instrumentos y aparatos, así como sus aplicaciones en las operaciones quirúrgicas. El artículo sobre anatomía posee supuestamente 22 láminas que en realidad corresponden a 33 grabados, ya que algunos temas ocupan dos carillas.

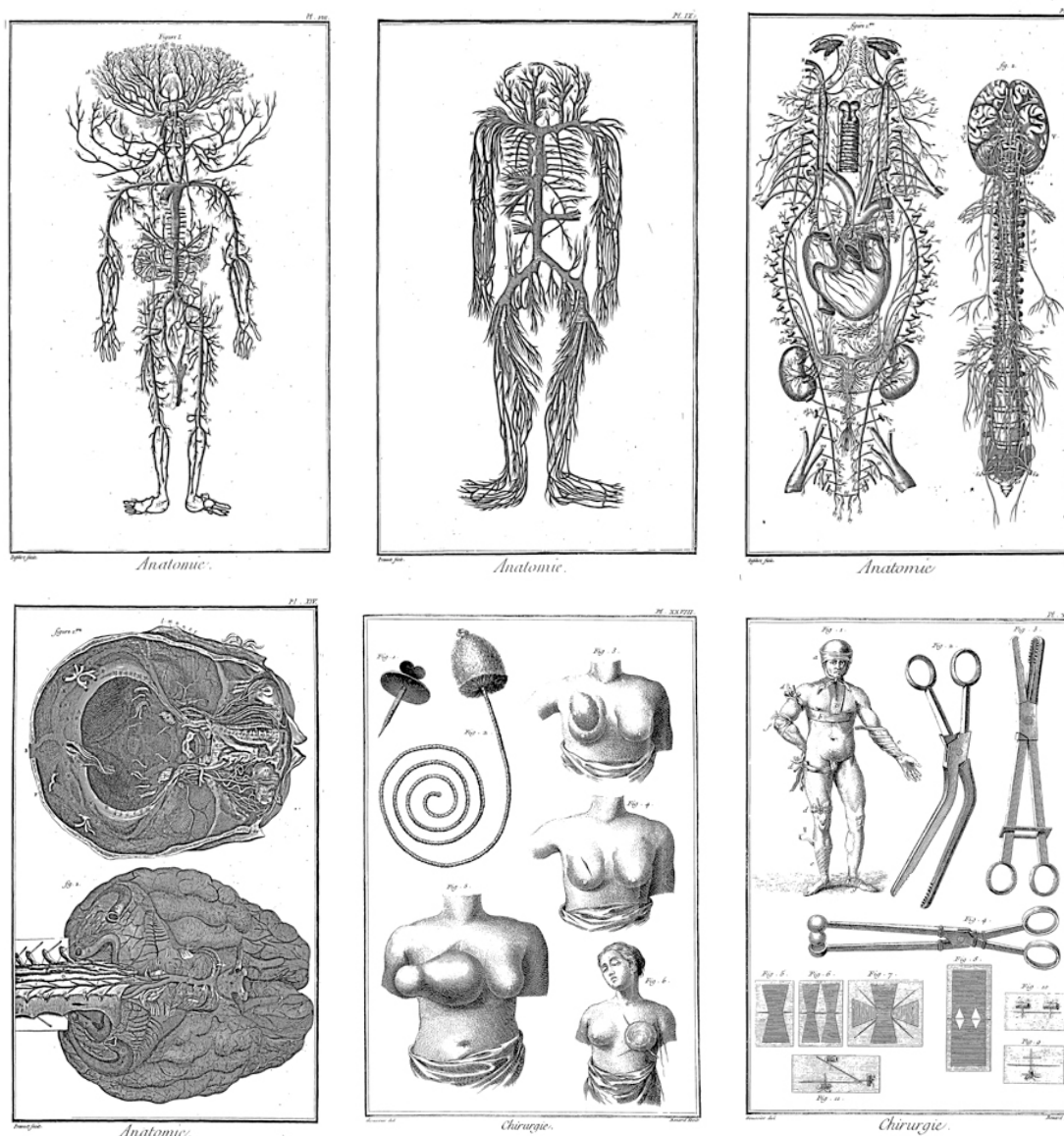


Fig. 84. *Encyclopédie*, 1751-1763. De izquierda a derecha y de arriba a abajo, en la entrada para la anatomía: láminas VIII, IX, X, XIV; y en la cirugía: láminas XXVIII y XXX.

⁸¹³ Diderot, Denis. Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques, avec leur explication. Première livraison. Paris: Briasson, 1762 [Citado 2009-07-27]. Disponible en: <<http://www2.vet-lyon.fr/bib/fondsancien/ouvonline/3404-1/3404-1.htm>>

⁸¹⁴ Diderot, Denis. Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques, avec leur explication. Seconde livraison, en deux parties. Seconde partie. Paris: Briasson, 1763 [Citado en 2009-07-27]. Disponible en: <<http://www2.vet-lyon.fr/bib/fondsancien/ouvonline/3404-3/3404-3.htm>>.

Ese interés por el cuerpo⁸¹⁵ se debió a que el saber anatómico y quirúrgico estuvo en el origen de la producción de esas entradas, inspirado por varias obras, entre ellas el trabajo del médico inglés Robert James (1703-1776), denominado *A medicinal dictionary*,⁸¹⁶ publicado en tres volúmenes en Londres entre 1743 y 1745, y que fue traducida por Diderot con dos futuros enciclopedistas: François-Vincent Toussaint (1715-1772) y Marc-Antoine Eidous (1724-1790), siendo publicado en francés en seis volúmenes entre 1746 y 1748. Al comparar ambas propuestas, la influencia de la obra inglesa es sorprendente en cuanto a la correspondencia de los grabados, siendo que en algunos casos son literalmente transcripciones.

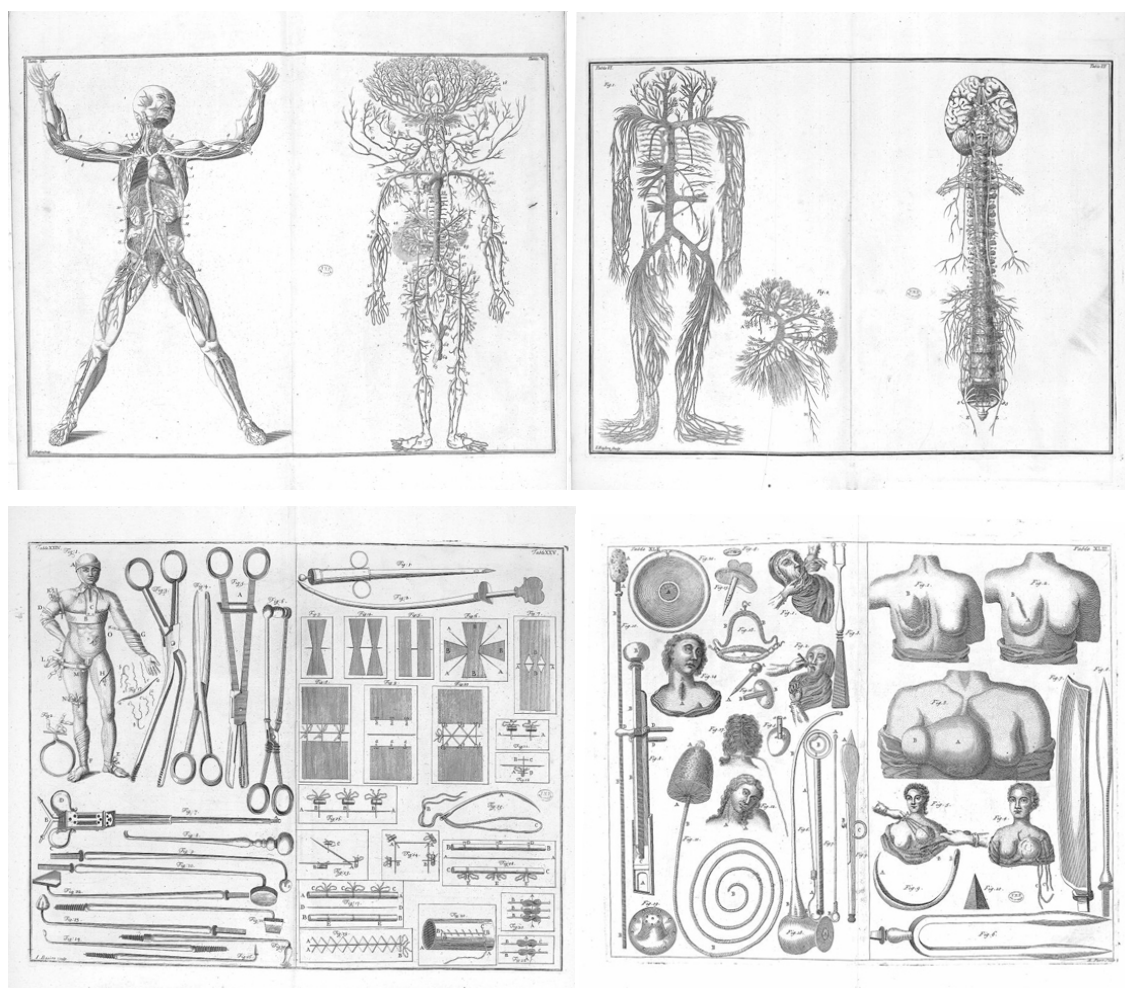


Fig. 85. Ilustraciones de *A medicinal dictionary* de Robert James, 1743-1745. De izquierda a derecha y de arriba a abajo, volumen 1: table IV-V, table VI-VII, table XXIV-XXV; volumen 3: table, XLII-XLIII.

⁸¹⁵ El interés sobre el cuerpo también se puede apreciar en la entrada sobre dibujo.

⁸¹⁶ James, Robert, *A medicinal dictionary; including physic, surgery, anatomy, chymistry and botany, in all their branches relative to medicine together with a history of drugs; an account of their various preparations, combinations, and uses; and an introductory preface, tracing the progress of physic, and explaining the theories which have principally prevail'd in all ages of the World*, vol. 1-3, London: printed for T. Osborne, in Gray's-Inn; and sold by J. Roberts, 1743-1745 [Citado 2010-02-24]. Disponibles en: <<http://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/cote?01686x01>>, <<http://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/cote?01686x02>>, <<http://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/cote?01686x03>>.

De esa forma, se pueden apreciar ilustraciones similares basadas, por ejemplo, en los cuadros: V, VI, VII, VIII, XII, XXIV, XXV, XXXII, XLIII, XLIV de James; que corresponderían a grabados en las láminas VIII, IX, X y XIV, en la anatomía; y XXII, XXVIII, XXIX, XXX y XXXI, en la cirugía, de la *Encyclopédie*. Ciertas imágenes de la obra de James son emblemáticas en el imaginario de la ilustración anatómica como el hombre vendado de la lámina XXIV y la estructura de arterias de la figura V, correspondientes a los cuadros XXX y VIII en la publicación francesa. Habría que reconocer que los diversos editores, por lo general, indican claramente las fuentes de sus escritos e imágenes, lo que acentúa la idea de desplazamiento de representaciones y encadenamiento de conocimientos.

Por otro lado, el libro de James explicita en el frontispicio que "explicará las teorías que han prevalecido en todas las épocas del mundo". En ese contexto para explicar su ilustración de las arterias los hace "de acuerdo" al escrito de la publicación francesa de 1732, *Exposition anatomique*, de Winslow, contemporánea de *A medicinal dictionary*.⁸¹⁷ Además, en esta cadena de desplazamientos, en el tratado de Winslow hay sólo cuatro grabados: AA, BB, CC y DD, abiertamente duplicados, según el autor, de los cuadros XXV, XVIII, XXXI y XXXII de la *Tabulae anatomicae* del anatomista italiano Bartolomeo Eustachio (1510-1574).⁸¹⁸ Tiene sentido que se refiera a los grabados de Eustachio, ya que este tratado a pesar de haber sido escrito en 1552 recién fue publicado en 1714, o sea que la *Tabulae* también era una obra relativamente contemporánea a Winslow y James.

Finalmente, este encadenamiento se cierra con las imágenes de la obra de Eustachio, donde se pueden apreciar el origen de ciertas representaciones anatómicas que también fueron utilizadas para ilustrar la *Encyclopédie* y *A medicinal dictionary*. Por ejemplo, en Eustachio, la tabla XVIII corresponde a la VII de James y la X de Diderot; mientras que las figuras XXV, XVIII y XXIX equivalen al cuadro IV y a las láminas 10 y 11 de James.

Por otro lado, si seguimos la influencia gráfica de la obra de Chambers, a su frontispicio palladiano se suman 19 grabados, uno dedicado a la anatomía. Esa extensa lámina, contiene una infinidad de imágenes trazadas con gran delicadeza como bocetos, entre las cuales se redibujaron algunos esqueletos y cuerpos desollados referidos a la obra de Vesalio, y, además, se incluyó en el área de angiología, el dibujo de la mencionada

⁸¹⁷ La publicación de James Robert reúne información de diversas fuentes, entre ellas la británica *Philosophical transactions of the Royal Society*, la primera revista en todo el mundo dedicada exclusivamente a la ciencia, y la más antigua aún en circulación, editada desde 1665 hasta la actualidad. También explicita la referencia a otros autores como Giovanni Maria Lancisi, Bartolomeo Eustachio, Humphrey Ridley, William Cheselden, Francis Glisson, Regnier De Graaf, Jan Swammerdam y Lorenz Heister.

⁸¹⁸ Eustachii, Bartholomaei, *Tabulae anatomicae*, Roma: ex Officina Typographica Francisci Gonzagae, 1714 [Citado 2010-02-24]. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=oavaHTng7OoC&dq=eustachii&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

estructura de arterias de la lámina VIII de la *Encyclopédie*, que, como hemos visto, está también en la obra de James. Es curioso que en estas últimas dos obras se indique que esa imagen provenía de la obra *Anthropologia nova, or, new system of anatomy* de James Drake, de 1707, ya que la representación utilizada no corresponde exactamente a lo que publicó este autor. También Chambers mencionó, además de Leclerc y Manget, a Drake como una de sus referencias importantes en cuanto a sistemas, así como a Verbeyen y Keill.⁸¹⁹ Sin embargo, la ruta es más compleja, ya que el trabajo de Drake está en gran medida referido a la obra *Anatomia reformata* de 1695 del holandés Steven Blankaart también conocido como Stephen Blancard (1650-1704). Además, Drake indicó que el grabado sobre el sistema venoso (lámina III) provenía del médico danés Thomas o Caspar Bartholin (1616-1680), de su libro *Anatomia* de 1651, mientras que la imagen del sistema arterial (lámina V) estaba referida a la lámina IX en Blankaart y a la XXIII en *Anatomia humani corporis* de 1685 de Govert o Govard Bidloo (1649-1713).

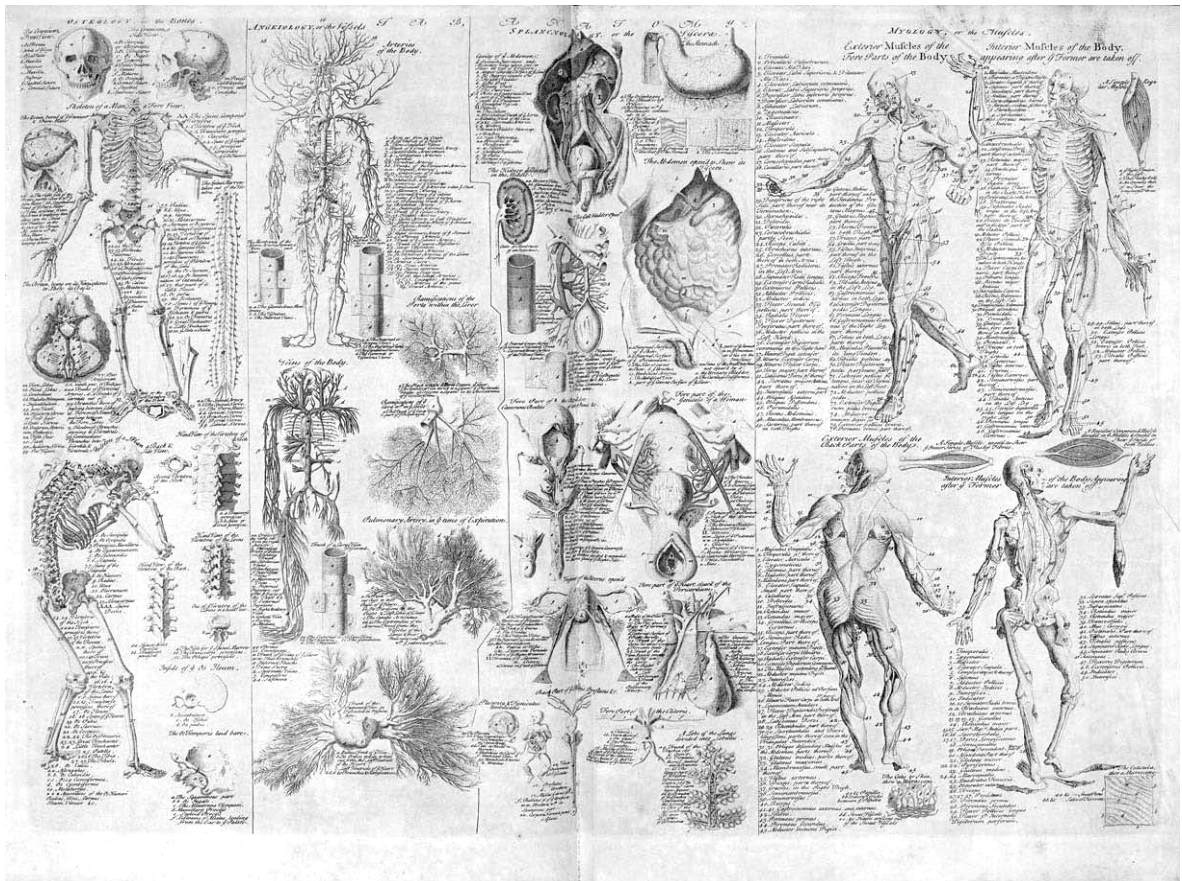


Fig. 86. *Cyclopaedia*, 1728, lámina 2 sobre la anatomía del cuerpo humano. © University of Wisconsin Digital Collections.

Sin embargo la obra más polémica e influyente del contexto inglés en ese cambio del siglo XVII al XVIII fue *Anatomy of the humane bodies*, una edición de gran tamaño realizada por el anatomista William Cowper (1666-1709) en 1698. Es relevante saber que

⁸¹⁹ Chambers, op. cit., p.86.

la publicación de Cowper es una reimpresión de las imágenes de alta calidad dibujadas por el artista Gérard de Lairesse (1640-1711) y grabadas por Abraham Bloteling (1640-1690) para el atlas de Bidloo, por lo que la obra inglesa es considerada uno de los casos más famosos de plagio de la historia de la medicina. Sin embargo a las 105 láminas reproducidas, Cowper escribió nuevos textos que las explicaban basados en sus observaciones y experiencia de disección donde hace explícita mención a la obra del holandés, y además agregó un *appendix* con nueve láminas para completar omisiones o mejorar la expresión de las tablas precedentes. Estas nuevas gráficas estaban dibujadas por Henry Cook (1642-1700) y grabadas por Michiel van der Gucht (1660-1725).

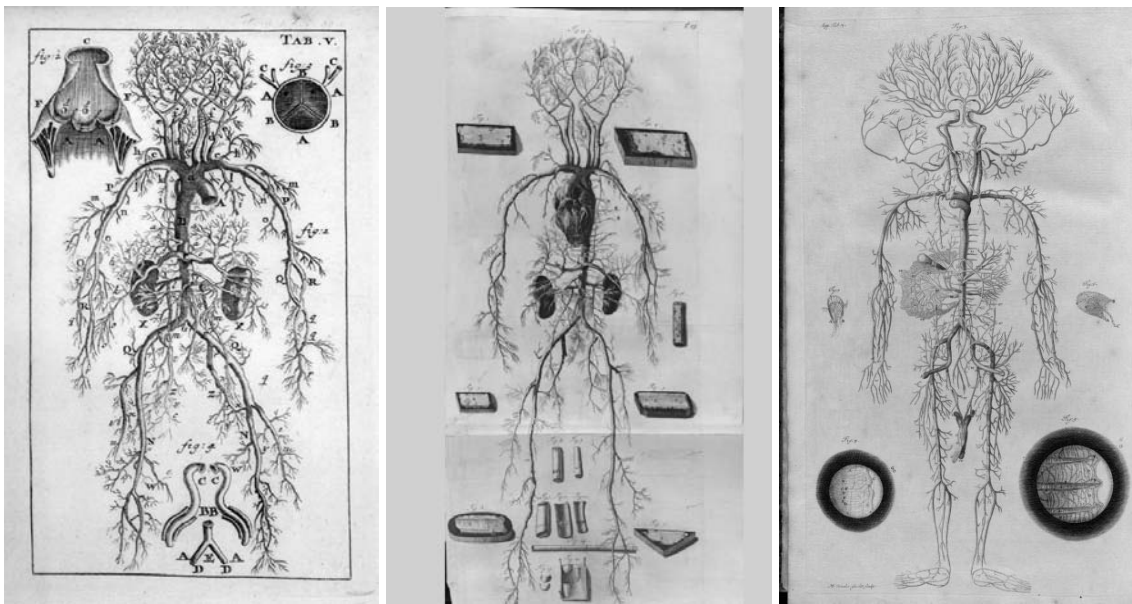


Fig. 87. De izquierda a derecha: Drake, 1707, lámina V. © Antique maps, prints and ephemera. Cowper, 1698 reimpresión de la lámina 23 de Bidloo. © University of Toronto Library; y lámina 3 realizada por Cowper mejorando la representación del sistema arterial en base a la inyección de cera en un feto. © U.S. National Library of Medicine.

Así la nueva tercera lámina (figura 3) sobre la estructura de las arterias de un feto, es una nueva versión de la lámina 23 de Bidloo dedicada a las arterias y venas de un infante de seis meses. Cowper se mostró muy impresionado por el experimento que había realizado el holandés sobre el cuerpo del pequeño, al cual le había inyectado cera en el sistema arterial y venoso, que luego disectó, obteniendo la imagen ramificada de ese sistema, pero el grabado no lo dejó satisfecho, por lo cual replicó la operación sobre un feto y generó una nueva imagen de las arterias, que luego ha sido redibujada y republicada en muchas obras, entre ellas la que fue utilizada en la *Cyclopaedia* y la *Encyclopédie* no así la de Drake. A esto se agrega que entre las referencias de las láminas de la *Encyclopédie* se indican algunas provenientes de Cowper y Bidloo, lo que significa que evidentemente conocían ambas ediciones, pero no las vincularon con la imagen del sistema arterial. Asimismo, se pueden identificar las láminas 1 y 6 del *appendix* de Cowper en James (lámina XII), Chambers (miología) y Diderot (lámina XIV).

Las ilustraciones de los holandeses Bidloo y Blankaart están vinculadas a sus innovadoras investigaciones sobre métodos de visualización del cuerpo en el contexto del florecimiento de la Edad de Oro holandesa. El investigador Dániel Margócsy ha expuesto que Bidloo, al morir, dejó un museo anatómico con 131 preparaciones anatómicas donde habían órganos humanos preservados mediante inyección de cera. El nuevo método había sido creado por el anatomista Lodewijk de Bilz (1624-1671) torno a 1650. La técnica consistía en preparar y preservar cadáveres en base a un costoso licor especial en el cual se bañaban los órganos, a lo que se sumaba la inyección de cera en el sistema circulatorio. Este tratamiento inhibía la decomposición lo que permitía que los cadáveres fuesen examinados varias veces. El método cobró interés en Holanda, de modo que luego un grupo de anatomistas en la Universidad de Leiden, entre los que estaban Reinier de Graaf (1641-1673) y Jan Swammerdam (1637-1680), empezaron a usar aceite de trementina y cera en las preparaciones anatómicas, y los resultados fueron divulgados por medio de las publicaciones de Stephanus Blankaart y Carel Maets. También el anatomista Frederik Ruysch (1638-1731) creó su propia versión del método de inyección de cera y de ese modo preservar la forma y posición natural de las venas y arterias. Mientras Ruysch creía que las preparaciones anatómicas eran la mejor forma de exponer el cuerpo humano, Bidloo defendió las virtudes de las representaciones mediante grabados que permitían "representar en papel la forma cambiante de un activo órgano vivo", así como "superponer y comparar representaciones producidas por varias técnicas de observación, por ejemplo el microscopio o incluso la inyección de cera".⁸²⁰

Así la innovación holandesa aportó un nuevo ingrediente al proceso de representación, y transformó la impronta de la precursora obra de Vesalio, que había sido el origen de los primeros desplazamientos de ilustraciones, como podemos ver en la gráfica de *Historia de la composición del cuerpo humano* de Valverde de Amusco.

Por otro lado, si nos remitimos a la forma de exposición y composición de las láminas en James y Diderot nos remitimos nuevamente a los tratados anatómicos y a la precursora obra de Vesalio, cuyas formas de representación marcaron el principio de estas formas de organización para la memoria sobre el cuerpo humano.

Otra secuencia de desplazamientos es sobre el cuadro VIII de James, donde habría que notar que el esqueleto apoyado en una pala se representa de espaldas, mientras que en

⁸²⁰ Margócsy, Dániel, "A museum of wonders or a cemetery of corpses? The commercial exchange of anatomical collections in Early Modern Netherlands", en: Sven Dupré, Christoph Lüthy (Eds.), *Silent Messengers: The Circulation of Material Objects of Knowledge in the Early Modern Low Countries*, Berlin: LIT Verlag, 2011 [Citado 2010-10-20]. Disponible en: <<http://sites.google.com/site/margocsy2/publications>>.

la obra de Diderot está frontal pero igualmente apoyado en la pala, en un proceso de inversión especular, que evidencia que la *Encyclopédie* estaba influenciada también por *De humani corporis fabrica*, que contiene tres icónicas imágenes del esqueleto humano, erguidos con actitud reflexiva, de frente, de lado y de espaldas. La primera de esas imágenes, representada con postura frontal, se apoya en la pala, semejante al grabado que publicó Diderot, produciéndose una correspondencia y retorno a Vesalio. Esa idea además se refuerza por que en la *Encyclopédie* vuelven a aparecer los paisajes como fondo de las escenas, ya que en la obra de James se representaban sobre un suelo sin presencia de paisajes lejanos, mientras que en Vesalio, principalmente en las láminas dedicadas a los músculos, esos planos de fondo eran fundamentales y en la serie de esos entornos se ha podido identificar los alrededores de Albano: río Bacchiglione, termas romanas, Montes Euganeos, así como granjas y puentes al sudoeste de Pádua. Por último respecto sobre el esqueleto de las primeras láminas sobre anatomía, en los textos explicativos se hace una clara referencia a que esto se hace “después de Vesalio”.

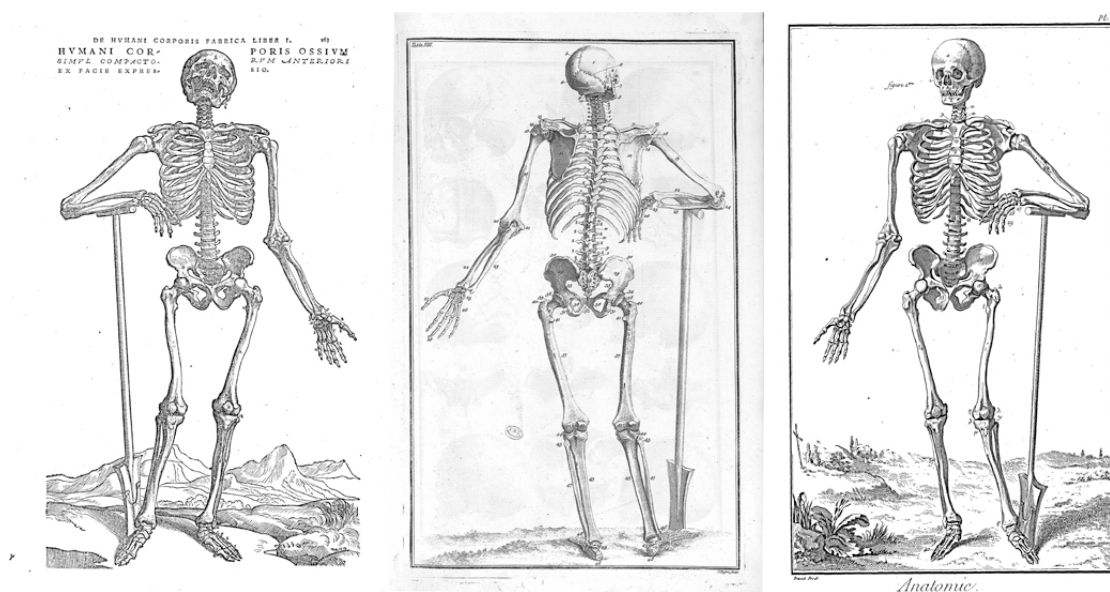


Fig. 88. La estructura ósea del cuerpo humano. De izquierda a derecha, la página 163 de Vesalio, el cuadro VIII de James y el cuadro I, figura 1, de Diderot.

La *Encyclopédie* entendida como compendio de conocimientos evidentemente requirió de los desplazamientos, que fueron posibles desde la colaboración con un extenso equipo de expertos en diversas disciplinas provenientes de diversos lugares. Así, la trama de relaciones y el ciclo de desplazamientos evidencia la complejidad de cuerpo teórico que conformó la obra de Diderot, superando el encadenamiento hacia la consistencia de la conciencia.

En la historiografía ha existido una larga discusión sobre la autoría de los artículos de la *Encyclopédie*, que ha sido extensamente investigado por el investigador Richard N. Schwab en "The Diderot problems, the starred articles and the question of attribution in the *Encyclopedie*", de 1969.⁸²¹ Apesar de eso, existen algunos escritos claramente firmados por un autor, identificado por una letra entre parentesis al final del escrito, mientras que otros han sido atribuidos a ciertos autores. En ese sentido el proyecto contemporáneo para el *American and French Research on the Treasury of the French Language (ARTFL)* ha sintetizado una serie de esfuerzos y las distintas investigaciones y atribuciones sobre los colaboradores y las atribuciones. De forma más específica, según el médico psiquiatra e historiador de la medicina, el francés Maxime Laignel-Lavastine (1875-1953), en su artículo "Les médecins collaborateurs de l'Encyclopédie",⁸²² menciona extensamente a los colaboradores relacionados a la medicina.⁸²³

Lo que articula la *Encyclopédie* es la voluntad editorial de organizar y sintetizar la información bajo un estilo secular universal, ya que mediante sus colaboradores y entradas se observa una mirada científica y racionalista, donde la nueva conciencia histórica distingue entre la actualidad y sus protagonistas y sus referentes históricos, realizando una primitiva fragmentación y especialización de las disciplinas. A pesar de que Diderot y d'Alembert, talvez no pretendían con su obra producir un cambio en la historia o en la arquitectura, y menos sobre la conciencia del cuerpo, les entrega un espacio inédito que se evidencia por su extensión, conjunción de eruditos y calidad de lo publicado. Sin duda sobre anatomía es donde el aporte es más significativo, mientras que en arquitectura el criterio de obras es menos revelador, pero donde la publicación se sublima es en los grabados, valiéndose de una sabiduría gráfica que revela el centro de convergencia ilustrada que fue la obra de Diderot.

⁸²¹ Schwab, Richard N., "The Diderot problem, the starred articles and the question of attribution in the *Encyclopédie* (Part I)", *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 2, No. 3 (Spring, 1969), published by: The Johns Hopkins University Press, pp. 240-285 [Citado 2009-07-28]. Disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/2737689>>. Schwab, Richard N., "The Diderot problem, the starred articles and the question of attribution in the *Encyclopédie* (Part II)", *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 2, No. 4 (Summer, 1969), published by: The Johns Hopkins University Press, pp. 370-438 [Citado 2009-07-28]. Disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/2737636>>.

⁸²² Laignel-Lavastine, Maxime, "Les médecins collaborateurs de l'Encyclopédie", *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, année 1951, volume 4, n° 3, pp.353-358.

⁸²³ El abate François Arnaud (1721-1784); Arnulphe d'Aumont (1720-1782), letra (d); Paul-Joseph Barthez (1734-1806), (g); Théophile de Bordeu (1722-1776); Jean Bouillet (1690-1777); Claude Bourgelat (1712-1779); Louis-Claude Cadet de Gassicourt (1731-1799); Louis de Cahusac (1706-1759); Mathieu Chabrol (1735-1815); Jean-Baptiste Durival (1725-1810); el famoso abate Felix (Félice) Fontana (1730-1805); Henri Fouquet (1727-1806); Frédéric-Emmanuel Grunwald, (G); Albrecht von Haller (1708-1777); Houin; Jean La Fosse (1742-1775); Chevallier Louis de Jaucourt (1704-1780), en economía, literatura, medicina, política, etc, (D.J.); Louis-Anne La Virotte (1725-1759); Charles-Louis-François Andry (1741-1820); Antoine Louis (1723-1792), en cirugía, (Y); Paul-Jacques Malouin (1701-1777), (M); Hugues Maret (1726-1786); Sauveur-François Morand (1697-1773); Jean-Joseph Ménéuret de Chambaud (1739-1815), (m); Antoine Penchenier (¿?-1761); Antoine Petit (1722-1794); Antoine-Nunes-Ribeiro Sanchez (1699-1783); Pierre Tarin (1725-1761), en anatomía y fisiología, (L); Michel Troja (1717-1827); Théodore Tronchin (1709-1781); Urbain de Vandenesse (¿-1753), en medicina y farmacia, (N); y Gabriel-François Venel (1723-1775), en química y medicina, (b). A estos habría que agregar algunos ausentes en ese listado, como el médico Jean-Henri-Nicolas Bouillet (1729-1790), hijo del Bouillet mencionado; a Guillaume d'Abbes de Cabroles (¿?-1785), que escribió sobre fisiología. Por otro lado, no todos eran médicos, por ejemplo De Jaucourt era un sabio; Bourgelat un veterinario; y el abate Fontana era físico, pero que dirigió y creó el importante museo público La Specola en Florencia con sus reveladoras y realistas anatomías hechas en cera. Por otro lado, entre los contribuyentes, estaban también el cirujano François Quesnay (1694-1774) y el médico naturalista Louis-Jean-Marie Daubenton (1716-1800) pero ellos no escribieron específicamente sobre medicina. Información que ha sido complementada por el *Encyclopédie Project* en el *The Project for American and French Research on the Treasury of the French Language (ARTFL)* [Citado 2009-07-28]. Disponible en: <<http://humanities.uchicago.edu/orgs/ARTFL/>>.

La *Encyclopédie* integró, junto a otras iniciativas, un umbral democratizador de la conciencia, ya que al organizar, presentar e ilustrar toda la información bajo el sistema de Bacon, con su ramificación a todos los temas singulares, definió una estructura didáctica, que aporta a la estructura cognitiva, que podría interpretarse como una evolución racional del teatro de la memoria, y una evidencia de las relaciones del fecundo ambiente cultural parisino.

El escritor, músico y filósofo Jean Jacques Rousseau (1712-1778) proveniente de una familia de tradición calvinista, amigo del empirista David Hume, fue uno de los enciclopedistas y siempre ha estado asociado al principio de la pedagogía como un principio de igualdad del ser humano, su capacidad de ser educado, que lo expuso en *Emilio o de la Educación*, una prueba del cruce entre las disciplinas de una obra editorial pedagógica como la *Encyclopédie*.

“Nacemos sensibles, y desde que nacemos, exitan en nosotros diversas impresiones los objetos que nos rodean. Luego que tenemos, por decirlo asi, la conciencia de nuestras sensaciones, aspiramos a poseer o evitar los objetos que las producen, primero según que son aquellas gustosas o desagradables, luego según la conformidad o discrepancia que entre nosotros y dichos objetos hallamos, y finalmente según el juicio que acerca de la idea de felicidad o perfección que nos ofrece la razón por dichas sensaciones formarnos. Estas disposiciones de simpatía o antipatía crecen y se fortifican a medida que aumenta nuestra sensibilidad y nuestra inteligencia; pero tenida a raya por nuestros hábitos, las altera más o menos nuestras opiniones. Antes de que se alteren, constituye lo que llamo yo en nosotros naturaleza.”⁸²⁴

Cuerpo, nosología y memoria

El filósofo francés Michel Foucault hizo diversos estudios epistemológicos asociados a las instituciones de la historia, y en su libro *El Nacimiento de la Clínica*, de 1963, se detuvo largamente sobre la transformación de la medicina francesa hacia la clínica bajo el espíritu del positivismo de la Ilustración. El interés de Foucault por la medicina se debe a su formación, fue hijo de un cirujano, Paul Foucault, que quería que su hijo siguiese su carrera, así cuando se formó en filosofía además se graduó de psicólogo.

⁸²⁴ Rousseau, Jean-Jacques, *Emilio o De la Educación*, tomo I, Madrid: Imprenta de Alban y Compañía, 1821, pp.4-5 [Citado 2010-04-07]. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=tGTOdPMTyL8C&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

En ese contexto, vemos que el interés de Foucault no es fortuito, y además se suma a su investigación sobre la serie de eventos que conducen a la discusión pública de la ilustración francesa entre médicos y arquitectos, situación que acarreó sorprendentes transformaciones sociales y una nueva conciencia sobre el cuerpo y su espacio, reorientando nuestra mirada hacia el ojo disector y clínico de médico.

Como principio, el cuerpo es un espacio, donde reside la enfermedad, como ha enunciado de forma temprana Morgagni. La lectura de un cuerpo sólido y visible era una excusa para establecer el espacio donde se establece la enfermedad. Esa condición de espacio que alberga, no sólo como un contenedor, sino como un espacio asociado al tiempo, es fundamental para entender la organización que establece desde la mirada médica, “espacio cuyas líneas, cuyos volúmenes, superficies y caminos están fijados, según una geometría ahora familiar, por el Atlas anatómico.”⁸²⁵

La configuración “familiar” deviene de la difusión de los tratados anatómicos ilustrados, desde el detonante *De humani corporis fabrica* de Andrés Vesalio, del cual sabemos que mientras realizó sus estadias de formación e investigación a través de Europa, estudió algún tiempo en París con Andernach y Jacques Dubois entre 1533 y 1536.

La espacialización del cuerpo mediante la identificación de las enfermedades residentes, es también una metáfora de la concepción del espacio ilustrado. Se pasa entonces del espacio del cuerpo representado anatómicamente por un espacio que lo concentra en el ideal que es la rotonda, pero esa rotonda clausurada, se abre en la expansión del espacio del cuerpo, tanto el reconocimiento de la configuración de las enfermedades asociadas a los órganos revelado por el atlas, en la escala de la totalidad, pero siempre desde la lectura mediante la profundidad de la mirada nosológica. El espacio de este nuevo cuerpo permite mirar en su profundidad interior. En realidad esta forma de mirar está profundamente vinculada a una necesidad de describir, diferenciar y clasificar las enfermedades, y eso es lo que hace la “nosología”.

“¿Cuándo se podrán definir las estructuras que siguen, en el volumen secreto del cuerpo, a las reacciones alérgicas? ¿Se ha dicho jamás la geometría específica de una difusión de virus, en la lámina delgada de un segmento de tejido? ¿Es en una anatomía euclidiana donde estos fenómenos pueden encontrar la ley de su espacialización? (...)”⁸²⁶

⁸²⁵ Foucault, Michel, *El Nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, primera edición en francés: 1963, México: Siglo Veintiuno, 1999, p.16.

⁸²⁶ Ibid.

Al argumentar esta especialización, Foucault acude a las teorías médicas que se centran en la idea de reconocimiento de la enfermedad desde la *Nosologie méthodique*⁸²⁷ del médico y botánico, formado en Montpellier, François Boissier de Sauvages de Lacroix (1706-1767), de 1761, hasta la *Nosographie philosophique ou méthode de l'analyse appliquée à la médecine*⁸²⁸, del nosógrafo y clínico Philippe Pinel (1745-1826), de 1798.

Bajo esa orientación destaca la fundamental indicación del médico⁸²⁹, botánico y político Jean-Emmanuel Gilibert (1741-1814): “No tratéis jamás una enfermedad sin haberos asegurado del espacio”.

“(…) la regla clasificadora domina la teoría médica y hasta la práctica: aparece como la lógica inmanente de las formas mórbidas, el principio de su desciframiento y la regla semántica de su definición (…)”⁸³⁰

La nosología organiza la enfermedad antes de situarla en el espesor del cuerpo, jerarquizada metodológicamente en familias, géneros y especies, que en apariencia responde a una necesidad de la memoria, que más allá de la “metáfora espacial”, se orienta hacia una configuración de la enfermedad, “el cuadro nosológico implica una figura de las enfermedades, que no es ni el encadenamiento de los efectos y de las causas ni la serie cronológica de los acontecimientos ni su trayecto visible en el cuerpo humano”.⁸³¹

Esa necesidad mnemónica nos remite a los principios renacentistas de organización del arte de la memoria, que si bien son utilizados por los médicos ilustrados en su voluntad de orden, favorecen la formación de la especialización del cuerpo. En el arte de la memoria, la operación consistía en establecer relaciones semánticas entre imágenes *bajo cierto orden espacial*, dentro de una concepción cabalística, de alguna manera Foucault al situar la importancia de la nosología, sitúa su acento en la epísteme médica, pero también del Renacimiento podemos recuperar las iniciales *anatomía* y *taxonomía*. Esta difusión del arte de la memoria abarcó amplios círculos europeos para alcanzar el “crecimiento del método científico” del siglo XVII, como lo ha estudiado la historiadora

⁸²⁷ Boissier de Sauvages, François, *Nosologia methodica sistens morborum classes, genera et species, Juxta Sydenhami mentem & Botanicorum ordinem*. [3 tomos (5 volúmenes)], Amsterdam: Frères de Tournes, 1763. Primera edición en francés: *Nosologie méthodique ou Distribution des Maladies en classes, en genres et en especes*, [10 tomos], Lyon: Gouviou, 1772 [Citado 2009-03-21]. Disponible en: <<http://www2.biusante.parisdescartes.fr/livanc/?fille=c&cotemere=41347>>.

⁸²⁸ Pinel, Philippe, *Nosographie philosophique ou La méthode de l'analyse appliquée à la médecine*, Paris: Maradan, 2 volúmenes, 1797 [Citado en 2009-03-21]. Disponible en: <<http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85083b>>, <<http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85084p>>.

⁸²⁹ Formado en Montpellier entre 1760 y 1764.

⁸³⁰ Foucault, op. cit, p.17.

⁸³¹ Ibid., p.18.

británica Frances Amelia Yates (1899-1981), en su libro *El arte de la memoria*⁸³². Recordemos que el Teatro de la Memoria de Giulio Camillo fue parcialmente contruido entre 1530 y 1544 en París.

“(…) El arte de la memoria es un claro caso de un tema marginal, no reconocido como perteneciente a cualquiera de las disciplinas normales, habiendo sido omitida porque no era asunto de nadie. Pero sin embargo, ha resultado ser, en cierto sentido, un asunto de todos. La historia de la organización de la memoria afecta a puntos vitales en la historia de la religión y la ética, de la filosofía y la psicología, del arte y la literatura, del método científico. La memoria artificial como una parte de retórica pertenece a la retórica.”⁸³³

La asociación entre nosología y cuerpo produce su espacialización y su configuración geométrica, pero de ninguna forma esto generaliza el cuerpo, sino más bien acentúa sus particularidades, conocer el todo y las partes, lo que amplifica su espacio, y los singulariza.

“(…) El enfermo es una síntesis espacial geométrica imposible, pero por esto mismo única, central e irremplazable: un orden convertido en espesor, en un conjunto de modulaciones cualificativas.(…)”⁸³⁴

Xavier Bichat, así como Morgagni o como Gimbernat, frecuentará a los enfermos en los hospitales para poder revelar la relación entre órgano enfermo y síntoma. El paradigmático médico francés predicaba la importancia de la clínica, pero sabía también de la importancia de la disección anatómica, a más de 250 años de Vesalio, que inconscientemente sabía la importancia de la experiencia empírica, ya ampliamente conocida en medios científicos, como en Barcelona con Gimbernat.

“Usted podría tomar durante veinticinco años de la mañana a la noche notas en el lecho de los enfermos sobre las afecciones del corazón, los pulmones, de la víscera gástrica, y todo no será sino confusión en los síntomas que, no vinculándose a nada, le ofrecerán una serie de fenómenos incoherentes. Abrid algunos cadáveres: veréis desaparecer en seguida la oscuridad que la observación sola no había podido disipar”⁸³⁵

⁸³² Yates, op. cit.

⁸³³ Ibid., p.389.

⁸³⁴ Foucault, op. cit, p.33.

⁸³⁵ Bichat, Xavier, *Anatomie générale*, prólogo, p.XCIX, citado en: Foucault, “Abrid algunos cadáveres”, op. cit., p.208-209.

La Martinière, cirujano de reyes

El cirujano Germain Pichault de La Martinière (1697-1783) fue un agente fundamental en el proceso de autonomía de la cirugía en el ámbito francés. Así, las operaciones reformadoras de las instituciones de enseñanza repercutieron en la materialización de un avanzado edificio para albergar el *École de Chirurgie*, cuando el cirujano ya tenía avanzada edad. Su extensa e influyente labor incluyó haber servido como consejero de Estado y cirujano de Luis XV y luego de Luis XVI.

Según la biografía del *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*,⁸³⁶ de 1874, La Martinière desempeñó un importante rol en su tiempo. "Fue, en calidad del primer cirujano, el convidado favorito de Louis XV, y no menos apreciado por Louis XVI, y durante durante treinta y siete años tuvo el primer puesto en la corte francesa, así como la presidencia de la Academia de Cirugía". A pesar de que no publicó ninguna obra, se ha destacado su capacidad organizativa que utilizó en función del cuerpo de cirujanos. Heredó el puesto que ocupaba el cirujano François Gigot de Lapeyronie (1678-1747), que había sido primer cirujano y confidente del rey Louis XV, retomando sus tareas inconclusas. En seguida, el sucesor en la Corte "hizo todo para proclamar la independencia de la cirugía, y para sacarla de la tiranía de la Facultad de Medicina de París." Él logró que los seguidores de la Escuela de Saint Côme pudiesen aprobar los grados sin la intervención de un doctor regente. Asimismo, fue por su influencia que Louis XV declaró el 19 de junio de 1770, que el primer cirujano no debía prestar juramento frente al primer médico, sino en manos de su misma majestad; además, sería el primer cirujano, La Martinière, quien recibiría los juramentos del cirujano ordinario, los cirujanos por barrio, los cirujanos de la familia real y del primer príncipe de sangre.

Antes de tener el cargo de primer cirujano, había estado vinculado al ejército real. En 1728 fue admitido en el colegio de Saint-Côme, y en 1733, habiendo logrado el nivel de ayudante mayor, se vinculó a la campaña de Italia bajo las órdenes del Marechal Claude Louis Hector duc de Villars (1653-1734), general de Louis XIV. En 1734 estuvo sobre el Rin en el asedio de Philisbourg. En 1741, con el grado de cirujano mayor, siguió al ejército en su paso por Bohemia.

⁸³⁶ Dechambre, Amédée (directeur), *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, deuxième série, tome cinquième, Mar-Med, Paris: G. Masson / P. Asselin, 1874, pp.165-166 [Citado en 2009-04-01]. Disponible en: <<http://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/cote?extbnfdechambrex057>>.

“La historia habla, en su honor, del ardor infatigable que mostró en Praga, durante el ataque y en el retiro de esta ciudad, así como éxitos de sus cuidados en los casos más graves. A su vuelta a Francia, fue invitado a encargarse del regimiento de las guardias francesas, y asume como cirujano en jefe de estas tropas valientes que siguieron a Louis XV en la primera campaña de Flandes.”⁸³⁷

Cumplió un rol muy importante en el asedio de Friburgo. Siguió a la batalla de Fontenoy, siendo cirujano consultor del ejército, mientras Andouille era cirujano mayor. Participó en el asedio de Mons, de Namur, la batalla de Raucoux, acciones de la campaña de 1746, que establecieron las oportunidades en las que La Martinière pudo “mostrar todo lo que el arte tiene de grande cuando se encuentra en las manos de un hombre hábil y abnegado.” Fue en Bruselas, en 1747, cuando Louis XV le nombra primer cirujano.

“Las cenizas de Pichaut de La Martinière yacen en el cementerio común de Bièvres, y tienen como receptáculo una tumba igual a la del más pobre de los hombres. Y, sin embargo, el cirujano célebre había tomado a pecho de alimentar y de vestir cada año los pobres del pueblo. Y, no obstante, murió bastante rico como para asegurar los fondos necesarios para el establecimiento de seis camas, para el hospicio, nuevo entonces, de la Escuela de Cirugía, las cuales 6 camas, sumadas a 12 otras fundadas por el Rey, constituyeron un hospital de 22 camas, donde se admitía sólo a los sujetos alcanzados por enfermedades quirúrgicas raras. Todavía fundó, de sus propios denarios, dos púlpitos de profesor en la escuela práctica, con sueldo de 500 libras cada una.”⁸³⁸

El cirujano estudió en el *Collège de Saint-Côme* en 1728, en el anfiteatro proyectado por los arquitectos Joubert, que fue construido entre 1691 y 1695, y publicado en el tomo segundo de la *Arquitectura francesa* de Blondel en 1752. En el tomo primero de las Memorias de la Real Academia de Cirugía de 1855, muchos años después de la muerte del cirujano, se publicó un comunicado enviado por de La Martinière acerca de un teniente herido en el cráneo por un arma de fuego, al que le practicó, tardíamente, una trepanación, situándolo como uno de los cirujanos mayores del ejército.

Con La Martinière se vuelve a replicar la pragmática relación entre la cirugía y la guerra, una constante en el proceso ilustrado, vista previamente en la formación y desarrollo de Cádiz y Barcelona, debido a la formación y gestiones del catalán Pere Virgili, que, en este caso, impactó la evolución de la disciplina en París.

⁸³⁷ Ibid., p.165.

⁸³⁸ Ibid., p.166.



Le Temps qui détruit tout agrandira leurs Noms.

Fig. 89. Frontispicio de Esprit-Antoine Gibelin, en *Description des Écoles de Chirurgie*, de Jacques Gondoin, 1780. © BNF.

Jacques Gondoin y la Académie Royale d'Architecture

El edificio para la *École de Chirurgie* de París fue proyectado por Jacques Gondoin de Folleville, “arquitecto del rey” Luis XVI, y “diseñador de muebles de la Corona”, como indica la portada interior de su libro *Description des Écoles de Chirurgie*, publicado en 1780. El proyecto fue encargado en 1769 y se terminó en torno a 1775.

En el frontispicio del *libro* de Gondoin, hecho por el artista Esprit-Antoine Gibelin (1739-1814), se aprecia un ángel con una hoz⁸³⁹ grabando la dedicatoria del libro en la base arquitectónica de un monumento, y según el *Catálogo razonado de las estampas grabadas por los pintores y los dibujantes de la escuela francesa nacidos en el siglo XVIII*,⁸⁴⁰ sería una alegoría que indica que “el tiempo marca su paso”.⁸⁴¹ Esa publicación sobre el Escuela de Cirugía fue dedicada a la inmortal memoria de la humanidad de

⁸³⁹ En las Sagradas Escrituras, en el Apocalipsis 14:15, se hace referencia a un ángel con una hoz. Dice: “Y otro ángel salió del templo, clamando con alta voz al que estaba sentado sobre la nube: Mete tu hoz, y siega; porque la hora de segar te es venida, porque la mies de la tierra está seca.”

⁸⁴⁰ Baudicour, Prosper de, *Le Peintre-graveur français continué, ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française nés dans le XVIIIe siècle / Ouvrage faisant suite au Peintre-graveur français, de M. Robert-Dumesnil*, Paris: Mme Bouchard-Huzard, 1861, tomo 2, p.225 [Citado en 2010-02-03]. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=lzRKAAAACAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

⁸⁴¹ Baudicour, op. cit., p.231.

Louis XV y a la beneficencia de Louis XVI, y, muy especialmente, al primer cirujano de su majestad, consejero de Estado, caballero de la Orden del Rey, Pichault de La Martinière, a quien está centrada la principal dedicatoria de la portada interior. Sobre todos ellos, agrega el lema “el tiempo que destruye todo agrandará sus nombres”.

Jacques Gondoin tuvo una biografía escrita tempranamente, en 1821,⁸⁴² por el crítico de arte Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849), así como un discurso de homenaje para su funeral en 1818.⁸⁴³ Jacques Gondoin, o Gondouin, nació el 7 de julio de 1737 y falleció el 28 o 29 de diciembre de 1818. Era hijo del jardinero del Castillo de Choisy del rey Louis XV. Desde niño había demostrado interés por los estudios, cosa que le permitió obtener la benevolencia real, recibiendo una pensión para estudiar diseño y arquitectura, entre los años 1756 y 1757.

Para el proceso que desencadena en el edificio de la *École de Chirurgie*, fue fundamental la formación de Jacques Gondoin, que siguió la tradición académica francesa, estudiando en la *Académie Royale d'Architecture*, donde fue alumno del arquitecto y reconocido académico Jacques-François Blondel (1705-1774),⁸⁴⁴ a la vez que siguió las enseñanzas del arquitecto Michel-Barthélemy Hazon (1722-1818).

La *Académie Royale d'Architecture* había sido fundada en 1671 por Louis XIV, en base a la proposición del arquitecto Jean-Baptiste Colbert. Fue reorganizada en 1775, siendo disuelta por la Convención Nacional en 1793, como parte de los procesos reformativos de la Revolución que interrumpió la tradición académica oficial, cerrando todas las academias reales. Gondoin había sido electo miembro en 1774.⁸⁴⁵ En un inicio esa academia contaba con 8 miembros, llegando a 33 en 1793. Los miembros adquirieron el derecho de llamarse a sí mismos *architecte du Roi* (arquitecto del Rey).⁸⁴⁶

La disuelta Academia Real de Arquitectura, en 1795 pasó a integrar el nuevo *Institute National des Sciences et des Arts* y Gondoin fue renombrado miembro de esa institución. Se ha argumentado que debido al mal funcionamiento, en 1803 el Instituto fue reformado por Napoleón, y en 1806 fue renombrado como *Institute de France*. Parte de esa

⁸⁴² Quatremère de Quincy, Antoine, *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Gondoin*, 1821 [Citado en 2010-02-04]. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k73304b>>.

⁸⁴³ Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysostome, *Funérailles de M. Gondoin*, 31 decembre 1818, Institut Royal de France / Académie Royale des Beaux-Arts, Paris: Imprimerie de Firmin Didot, 1818 [Citado en 2010-02-06]. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k733030>>.

⁸⁴⁴ Pérouse de Montclos, Jean-Marie, “Le Prix de Rome” *Concours de l'Académie royale d'architecture au XVIIIe siècle*, Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, Nancy: Berger-Levrault, École Nationale supérieure des Beaux-Arts, 1984, p.9.

⁸⁴⁵ David de Pénanrun, Louis Thérèse; Delaire, Edmond Augustin; Roux, Louis François, "Académie Royale d'Architecture / Institut", *Les architectes élèves de l'École des Beaux-Arts: 1793-1907*, Paris: Librairie de la construction moderne, 2ª edición, 1907, pp.128-133 [Citado en 2011-07-09]. Disponible en: <<http://www.archive.org/details/lesarchitectes00daviuoft>>.

⁸⁴⁶ Egbert, Donald Drew, *The Beaux-Arts tradition in french architecture*, illustrated by the Grands Prix de Rome, Princeton: Princeton University Press, 1980, p. xxi.

institución fue la *Classe des Beaux-Arts*, creada en 1803, y renombrada en 1816, como *Académie des Beaux-Arts*. A la Academia de Bellas Artes se sumaban la *Académie française*, la *Académie des inscriptions et belles-lettres* y la *Académie des sciences*, que juntas finalmente configuraron el *Institute de France*.⁸⁴⁷

Se reformó, especialmente la *Classe des Beaux-Arts*, que fue reorganizada en cinco secciones: pintura, escultura, arquitectura, grabado y música, compuestas, respectivamente, de diez pintores, seis escultores, seis (eventualmente nueve) arquitectos, tres en grabado, tres compositores, y un secretario permanente.⁸⁴⁸ En 1795, la sección de arquitectura estaba compuesta por seis arquitectos, incrementados a ocho en 1816. Los primeros arquitectos que ocuparon las sillas de arquitectura del Instituto fueron: Jacques Gondoin; Charles De Wailly (1739-1798); Pierre-Adrien Pâris (1745-1819); Étienne-Louis Boullée (1728-1799); Antoine-François Peyre (1739-1823); y Jean-Armand Raymond (1742-1811).⁸⁴⁹ Luego fueron incluidos Léon Dufourny (1754-1818), Jean-François-Therèse Chalgrin (1739-1822), y Jean-François Heurtier (1739-1822).⁸⁵⁰

El *Prix de Rome* y Piranesi

La serie de sucesos que desencadenan en la significativa configuración arquitectónica ilustrada de la *École de Chirurgie*, devienen, principalmente, de un proceso donde tiene gran importancia el *Prix de Rome*.

En la Academia, la formación de los estudiantes estaba determinada por otro proceso que complementaba la enseñanza impartida, un concurso anual de proyectos de arquitectura entre estudiantes, denominado el *Prix de Rome*. La recompensa a los ganadores de este concurso era ser becado como pensionista de la *Académie de France* en Roma, una actividad realizada regularmente desde 1720, a pesar de que la Academia Real de Pintura y Escultura la realizaba desde 1663. Los estudiantes eran enviados a vivir y a estudiar en Roma, bajo la supervisión del director, para conocer el mundo clásico. Los gastos eran costeados por el gobierno francés, y los estudiantes se consideraban *pensionnaires*. A los pensionistas se les exigía que realizaran trabajos representativos, que consistían, en su mayoría, en grabados de levantamientos y

⁸⁴⁷ Ibid.

⁸⁴⁸ Ibid., p. 36.

⁸⁴⁹ Ibid., nota 1, p. 54.

⁸⁵⁰ Ibid., nota 2, p. 54.

perspectivas de la arquitectura romana, los cuales eran enviados a París anualmente para ser evaluados por la *Académie*.⁸⁵¹

Así como la mayoría de los arquitectos que ocuparon los puestos de la Academia,⁸⁵² Jacques Gondoin participó en tres *Grand Prix*. En el primero, en 1758, con el programa para “un pabellón sobre el borde de un río” obtuvo el segundo lugar.⁸⁵³ La segunda participación fue en 1759, donde obtuvo un tercer lugar,⁸⁵⁴ con el tema para “una academia para montar a caballo”.⁸⁵⁵ El tercer concurso del que participó Gondoin fue en 1760, cuando el programa planteado fue “una iglesia parroquial”. Sin embargo, es muy probable que no haya presentado ningún proyecto, ya que, como ha indicado Quatremère de Quincy, ese año se le otorgó un premio extraordinario para ser pensionado en Roma.⁸⁵⁶

“(…) La protección del Rey lo dispensa de tentar el azar de un nuevo concurso, y él obtiene una plaza de pensionado en la Academia Real de Francia en Roma, donde pasa cuatro años.”⁸⁵⁷

Además, según el historiador Allan Braham, a pesar de que Gondoin no conquistó nunca el primer lugar en el Prix de Rome, las reglas del concurso eran quebradas, a veces, a favor de un protegido del Rey. De esa forma Gondoin se formó en Roma, y su retorno a París, fue posiblemente vía Inglaterra y Holanda, en 1764.⁸⁵⁸

Quatremère, en la biografía de Gondoin, fue el primero en indicar que estuvo cuatro años en Roma, aunque sin precisar las fechas, por lo que sobre el período exacto surgieron distintas versiones. Se estima que, si en 1760 es cuando recibió el premio extraordinario, también debe haber sido el año de su viaje a Roma.

Durante esos años en los que estudió la Antigüedad, entabló amistad con el arquitecto veneciano Giovanni Battista Piranesi, que residía e investigaba incansablemente Roma desde 1740, y que estaba muy vinculado a los pensionistas franceses. Sobre la fecha de

⁸⁵¹ Los Prix de Rome se realizaron hasta el año 1968, momento en el que fueron suprimidos por André Malraux (1901-1976) cuando fue Ministro de Cultura.

⁸⁵² Charles De Wailly ganó el premio de 1752; Pierre-Adrien Pâris obtuvo el tercer premio en el concurso de 1769; Étienne-Louis Boullée, a pesar de haber sido estudiante de la *Académie*, no compitió nunca en el concurso; Antoine-François Peyre compitió en el Grand Prix de 1762; y Jean-Armand Raymond participó del Grand Prix de 1766. Egbert, op. cit., nota 1, p. 54.

⁸⁵³ Pérouse de Montclos, op. cit., “P.V.[Procès-verbaux], t.VI, pp.322, 323”, p.63.

⁸⁵⁴ Ibid., p.256.

⁸⁵⁵ Ibid., “P.V., t.VII, pp.14-16”, p.67.

⁸⁵⁶ Quatremère de Quincy, *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Gondoin*, op. cit., p.4.

⁸⁵⁷ Quatremère de Quincy, Antoine, *Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes, Biographie des plus célèbres architectes de 1050 a 800*, tomo 2, Paris: Jules Renouard Librairie, 1830, p.330 [Citado en 2010-03-15]. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2820844>>.

⁸⁵⁸ Braham, Allan, “Gondoin and the École de Chirurgie; Victor Louis and the theatre of Bordeaux”, *The architecture of French Enlightenment*, Berkeley: University of California Press, 1980, p.137.

su retorno hay más claridad, ya que tanto Braham⁸⁵⁹ como Mallgrave⁸⁶⁰ mencionan a 1764, como el año de su retorno a París.

“(…) En 1764, él volvió a la ciudad desde Roma, donde había sido influenciado por el fervor arqueológico y la imaginación ecléctica de Piranesi.(…)”⁸⁶¹

La Academia de Francia en Roma, actualmente en la Villa Medici, tuvo diversas sedes, pero desde 1725 estaba asentada en el Palacio Mancini en la vía del Corso, y Piranesi se había instalado con su taller en un edificio al frente. Como ha indicado el historiador Juan Calatrava, fue con los pensionados franceses con quienes Piranesi creó mayores lazos, y llegó a ser una especie de director espiritual de sus recorridos por los restos arqueológicos romanos, “ejerciendo así una influencia determinante sobre ciertos aspectos de la cultura arquitectónica francesa de las Luces (…)”.⁸⁶²

Sobre Gondoin, Braham señaló: “(…) Lo que estudió allí es desconocido, pero era tal la pasión que lo poseyó por las ruinas clásicas y el paisaje de la ciudad, que volvió a ella después de su temprano éxito en París: “Lejos de parecer a la disminución de su admiración por los objetos que habían encendido en su juventud, M. Gondoin fue detenido de nuevo con una pasión aún mayor para ellos ahora que los ojos y la mente no tenía tiempo para defenderse contra el encanto de la novedad”.(…)”⁸⁶³

Quatremère de Quincy también se refirió a la amistad entre Gondoin y Piranesi, pero hace referencia a ella cuando el francés emprendió su segundo viaje a Italia, después de las obras de la *École*, estaba en la cual se entusiasma con las ruinas de la Villa Adriana y se propone reconstruirla, recopilando los antecedentes necesarios, aunque sólo quedó en eso, ya que el proyecto, finalmente, no se llevó a cabo.

“(…) También entra en los proyectos de nuestro arquitecto comprar todo el suelo de la villa Adriana, y él lo habría hecho si no fuera por los obstáculos invencibles que vinieron para contrariar su resolución. No persistió de allí menos en llevarse en sus carteras todos los detalles que la naturaleza de los lugares le permitió abarcar; y, por una generosidad bastante poco común, se lo obsequió a su amigo Piranesi, ocupado, entonces, de hacer

⁸⁵⁹ Ibid., p.138.

⁸⁶⁰ Mallgrave, Harry Francis, *Modern architectural theory: a historical survey, 1673-1968*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p.37.

⁸⁶¹ Ibid.

⁸⁶² Calatrava, “Piranesi, la Roma antigua y la teoría de la arquitectura”, op. cit., p.7.

⁸⁶³ Braham, op. cit., pp.137-138.

revivir, por trabajos semejantes en medio de la Roma moderna, la antigua capital del mundo.⁸⁶⁴

Hay una notable influencia piranesiana en los diversos grabados de las tres perspectivas específicas de la *École* en la *Description*: la imagen de la columnata desde la calle, la del patio interior hacia el pórtico, y el interior del teatro anatómico; todas tienen sus escalas alteradas para acentuar la magnificencia. El artificio que las hace más monumentales es el aumento de las dimensiones verticales respecto de las horizontales.

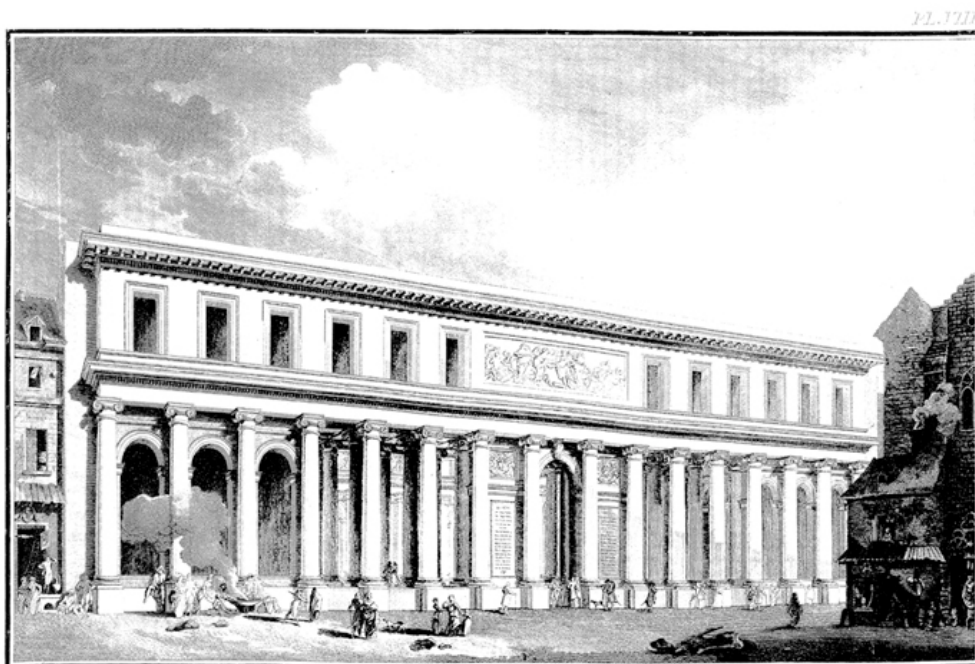


Fig. 90. Vista en perspectiva de la fachada de la École de Chirurgie. En el borde derecho se puede observar un fragmento de la iglesia de los Cordeliers (Franciscanos), como se encontraba en la época. Lámina VIII, en *Description des Écoles de Chirurgie*, de Jacques Gondoin, 1780. © BNF.

Por ejemplo, en la vista de la columnata, la fachada se muestra muy erguida, mientras que en la realidad es mucho más horizontal. Lo mismo se hace en el patio, que aumenta su altura, ayudado por algunos peldaños, lo que hace que las personas se vean ínfimas en relación al pórtico al cual se le ha aumentado la separación con el muro del anfiteatro; incluso, el observador es situado prácticamente en la calle, en un ángulo ficticio, desde el cual se observa el espacio más profundo que ancho, siendo que en las proporciones reales el ancho es superior a la profundidad. En la famosa imagen del teatro, el espacio se muestra casi esférico, nuevamente debido al aumento de su verticalidad, en especial, en el muro del tambor de la galería superior, que tiene casi la misma altura que el total de las graderías. Donde se puede apreciar la verdadera medida de los espacios son en los cortes y elevaciones que, junto con las plantas, guardan la escala verdadera del edificio,

⁸⁶⁴ Quatremère de Quincy, op. cit., pp.334-335.

que es mucho más humana que las perspectivas piranesianas que nos ha legado Gondoin.

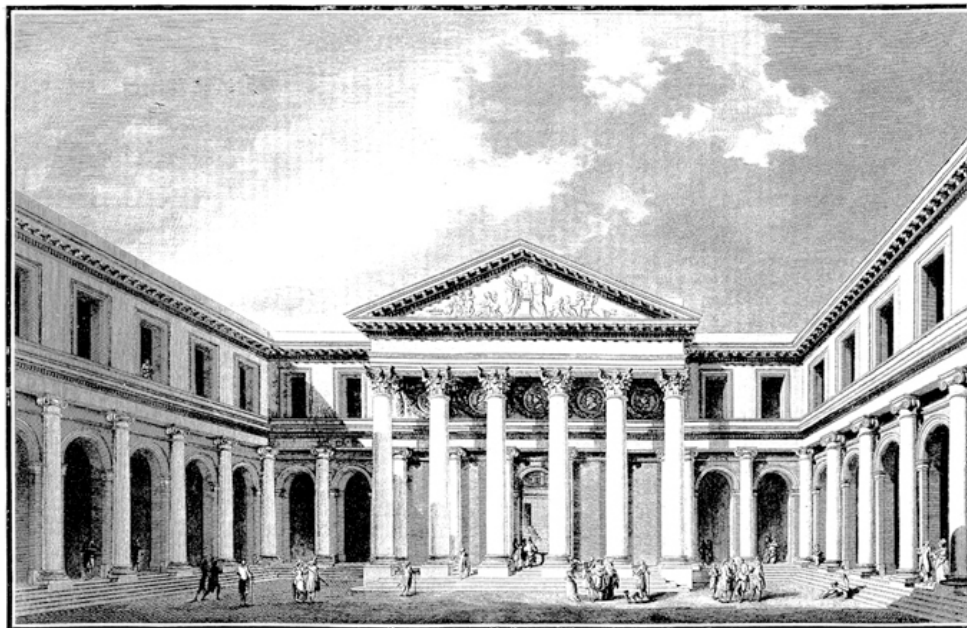


Fig. 91. Vista en perspectiva del interior del gran patio, tomada desde la puerta de entrada. Lámina XIV, en *Description*, de Gondoin, 1780. © BNF.

Después de la fama de la *École*, hubieron programas del *Prix de Rome* sobre edificios de enseñanza de la medicina, que tuvieron resultados con evidentes inspiraciones en el diseño de Gondoin,⁸⁶⁵ y cada uno con su teatro anatómico: el Gran Prix de 1775, tuvo por tema una "école de médecine"; mientras que en 1789, el mismo año de la autoproclamación de la Asamblea Nacional, el tema fue para una "faculté de médecine". Decía el programa del concurso de 1775, planteado por la Academia:

" (...) Sobre las escuelas de medicina: estas escuelas deben estar proyectadas sobre un terreno que se extenderá, en su longitud, entre dos muros medianeros. Tendrá ochenta toesas en su dimensión más grande, el más pequeño tendrá sólo cuarenta toesas; en uno de sus costados dará sobre una plaza, y el otro, sobre una calle; la entrada, que será de costado de la plaza, introducirá a un patio de una longitud y de una anchura conveniente. Las diferentes piezas comprendidas en este edificio serán un anfiteatro, dos salas para los cursos de química y de medicina con sus dependencias, una biblioteca, un gabinete de historia natural, una gran sala para los actos; haremos allí también una capilla, una sala para las consultas de los pobres, una para la farmacia, tres o cuatro otras piezas, dos viviendas principales y dos menos considerables para los oficiales de la Facultad; emplearemos una porción del terreno para un jardín botánico. Los alumnos

⁸⁶⁵ Pérouse de Montclos, op. cit., p.27.

harán la planta baja de calzada, el plano del primer piso, la elevación principal y un corte sobre la longitud del terreno: la escala de los esbozos estará de tres líneas para toesa, la de las intenciones devueltas será de un pulgar."⁸⁶⁶

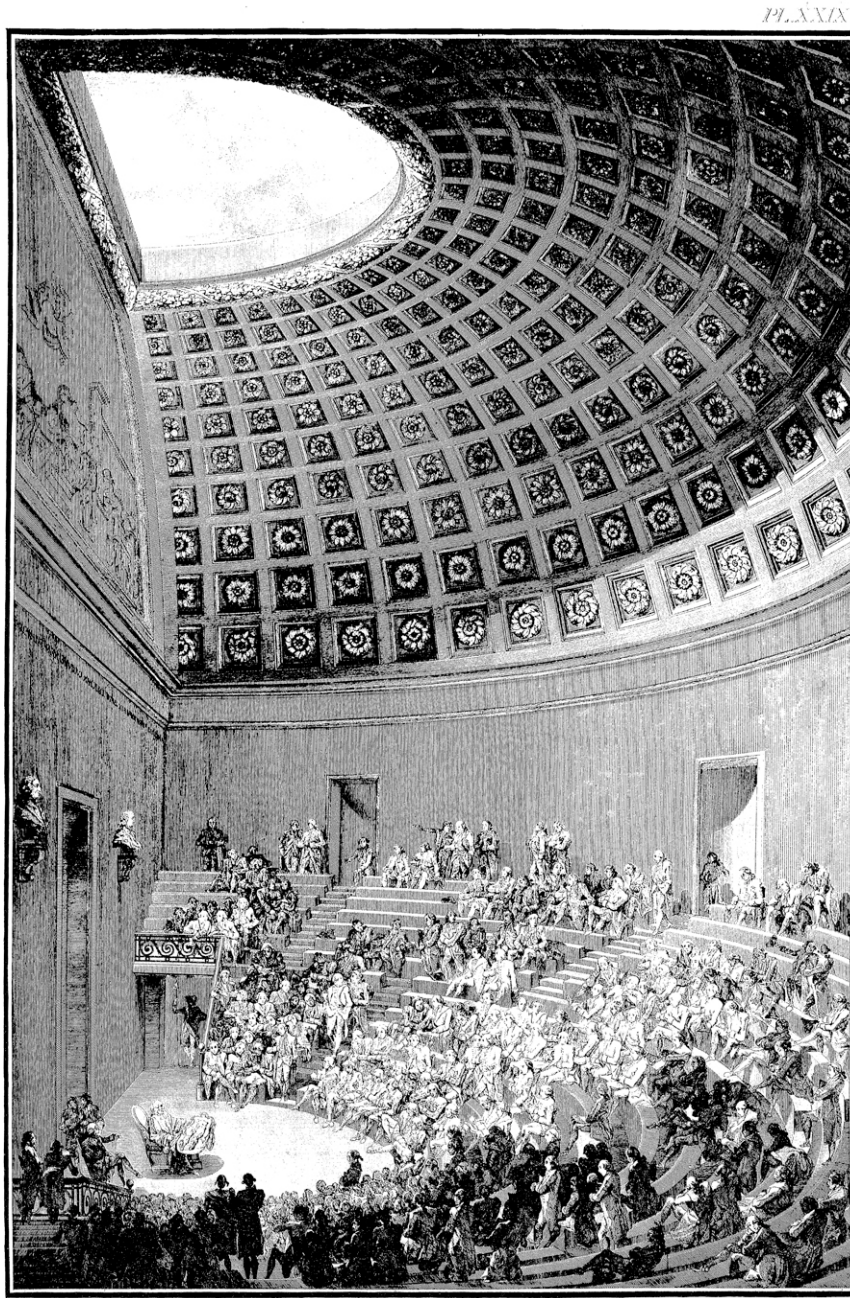


Fig. 92. Vista en perspectiva del interior del gran anfiteatro al momento de la lección. Lámina XXIX, en *Description*, de Gondoin, 1780. © BNF.

Además, con la crisis hospitalaria que se había desatado con la insalubridad del Hôtel-Dieu, y con gran ámbito de discusión cuyo epicentro era la Academia de Ciencias, se hicieron concursos con ese programa, tanto en 1771, fortuitamente un año antes del gran incendio; así como en 1787.

⁸⁶⁶ Ibid., "P.V., t.VIII, p.227", p.142.

El Grand Prix cubrió una gran diversidad de programas durante la Ilustración, algunos de los más innovadores o revolucionarios, además de los programas de carácter médico y hospitalario, fueron: “salón para las tres artes; pintura, escultura y arquitectura” en 1754; y el “museo”, de 1779. Hasta ese momento no se habían construido “edificios para salón de arte, y sólo recientemente uno o dos escuelas de medicina y museos”.⁸⁶⁷

La École, una arquitectura entre la identidad y el origen

La *École de Chirurgie* de París fue el edificio más relevante diseñado por Jacques Gondoin, el cual se posicionó como una de las obras destacadas de producción arquitectónica de la Ilustración francesa. Su configuración de elementos arquitectónicos y ordenamiento espacial fue coherente con la reflexión vigente sobre la identidad nacional y los orígenes de la arquitectura. Como sintetizó el historiador de arquitectura Joseph Rykwert, en su libro *La casa de Adán en el Paraíso*,⁸⁶⁸ este proceso se definió por la relación entre “naturaleza y razón”.

Esa búsqueda por lo nacional permitió a algunos arquitectos indagar en la creación de “órdenes” arquitectónicos desde lo primitivo de la naturaleza. En ese sentido, Rykwert destacó el esfuerzo del francés Ribart de Chamoust, que publicó la obra *L'Ordre français trouvé dans la nature (El orden francés basado en la naturaleza)*, dirigida al Rey en 1776, pero publicada en París en 1783. Esa publicación ilustra el espíritu de su tiempo, y continúa las ideas del abate Marc-Antoine Laugier (1713-1769), expuestas en el famoso escrito *Essai sur l'Architecture (Ensayo sobre la arquitectura)*, de 1753.

De esa forma, el libro de Chamoust es contemporáneo a la etapa final de la construcción del edificio de Gondoin, o incluso, podría haberse elaborado cuando la Escuela de Cirugía ya estaba inaugurada. La reflexión de Chamoust surge desde su experiencia con un bosque, o “descubrimiento”, donde las agrupaciones de árboles revelan un orden nuevo y “francés” que surge desde esa naturaleza.⁸⁶⁹ En un grabado de Chamoust, seleccionado por Rykwert, se puede apreciar un profuso bosque que se convierte en un edificio organizado como columnata, sintetizando ese “prototipo del orden francés” y su aplicación en arquitectura.⁸⁷⁰

⁸⁶⁷ Egbert, “Programs”, op. cit., p.149.

⁸⁶⁸ Rykwert, Joseph, *La casa de Adán en el Paraíso*, título original: *On Adam's house in Paradise: The idea of the primitive hut in architectural history*, primera edición en inglés: 1971, Barcelona: Gustavo Gili, 2ª edición, 1999.

⁸⁶⁹ Rykwert, op. cit., pp.97-101.

⁸⁷⁰ Ibid., p.100.

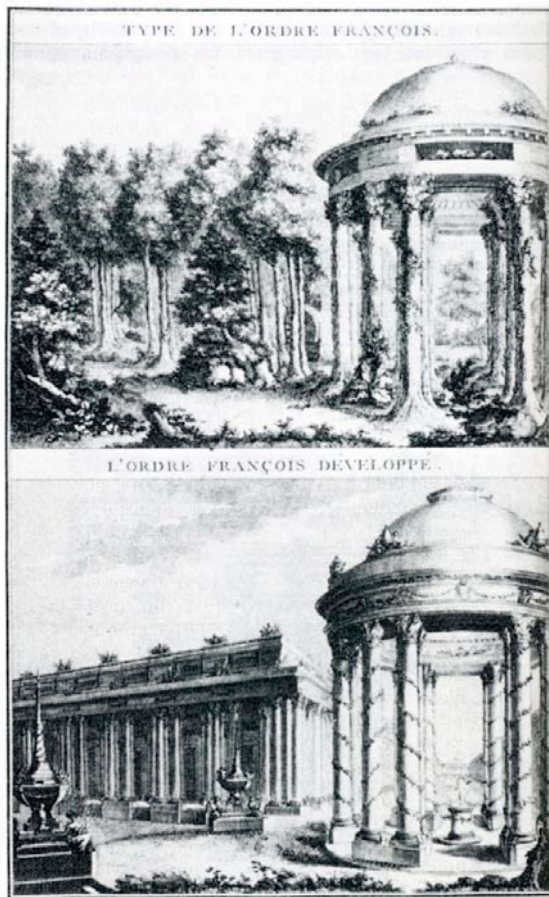


Fig. 93. El desarrollo del orden francés, en *L'Ordre françois trouvé dans la nature*, por Ribart de Chamoust, 1776-1783. © Rykwert/ GG.

Como ha indicado actualmente el historiador de arquitectura Andrew Ayers, el edificio de Gondoin fue una de las obras más comentadas de los círculos franceses ilustrados, “anunciada por muchos como el primer ejemplo de una “nueva oleada” en la arquitectura francesa que, evitando la tradición nacional, buscó renovación en el estudio del mundo antiguo.”⁸⁷¹

En 1769 se produjo el encargo, y en 1780 el arquitecto publicó el libro *Description des écoles de chirurgie*, una suerte de memoria o un corolario donde expone y sublima su arquitectura, con grabados realizados por Claude René Gabriel Poulleau Durocher (1749-c.1790). Esta publicación, cuyas ilustraciones revelan el espíritu de magnificencia, se publicó en una edición de sólo 100 ejemplares. Pudo haberse elaborado con motivo de la inauguración de la Escuela de Cirugía, aunque existen distintas versiones acerca de las fechas de inauguración o término del edificio, y, en general, la publicación se reconoce como un cuidadoso trabajo posterior.

⁸⁷¹ Ayers, Andrew, *The architecture of Paris: an architectural guide*, Stuttgart-London: Edition Axel Menges, 2004, pp.127-128.

La participación de Claude Poulleau no es casual, ya que tuvo una extensa trayectoria como ilustrador de una serie de importantes libros de arquitectura, como: *Nouveau livre des cinq ordres d'architecture enrichi de différents cartels et morceaux d'architectures, portails, fontaines, baldaquins, etc.*, de Giacomo Barozzi Vignola en c.1760; *Détails des plus intéressantes parties de la Basilique de St. Pierre de Rome*, de Gabriel Pierre Martin Dumont, en 1763; *Les oeuvres d'architecture de Pierre Contant d'Ivry [1698-1777] architecte du Roi*, de 1769; *Différents projets relatifs au climat et à la manière la plus convenable de bâtir dans les pays chauds et plus particulièrement dans les Indes occidentales*, de Albaret, en 1776; *Antiquités de la France*, de Charles Clérisseau, en 1778; *Inclytis J. G. Soufflot regii architecti manubis...*, del mismo Claude René Poulleau, con Jean Jacques Lequeu y Jacques-Germain Soufflot como ilustradores, en 1781.

Gondoin, al principio de la *Description*, revela su interés y consecuencia por el espíritu con el que estaba impregnada la renovación de la arquitectura académica francesa. Él se declara convencido de que los monumentos griegos y romanos eran los ejemplos y guías a seguir debido a su magnificencia, pureza, grandeza y perfección, pero aunque sigue la tradición de sus predecesores, los critica con un pensamiento muy de la razón, ya que ellos se habrían limitado a ser sólo meros imitadores que no indagaron en las ideas primitivas que las originaron. Estarían encantados sólo por la belleza de las formas, aplicándolas sin elección, o con demasiada vanidad. De esa forma, con el deseo de añadir, corregir o innovar, amontonaron órdenes y “elevatoron edificios monstruosos” que restaban honor al artista, desorientando a quienes con “un gusto depravado los lleva a aplaudirlos e imitarlos.”⁸⁷²

Una obra en un umbral

A pesar de que algunos autores sitúan a 1765 como la fecha en que el rey Louis XV encargó el proyecto para la *École de Chirurgie*, por otro lado, existe un acuerdo que debió ser en el año 1769, lo que coincide con lo expuesto por el mismo Gondoin en la *Description*, pero, como se mencionó anteriormente, respecto de su construcción y fundamentalmente su término existen distintas versiones, todas dentro de la misma década, pero con sutiles diferencias.

Según el arquitecto Gondoin, en la lámina XII de la *Description*, la elevación de un detalle del acceso del edificio, una placa conmemorativa, declara que “este edificio, consagrado

⁸⁷² Gondoin, op. cit., pp.5-6.

al estudio y a la perfección de la cirugía”, fue encargado por Louis XV en 1769, obra que fue continuada por Louis XVI, quien puso la primera piedra el 14 de diciembre de 1774.⁸⁷³



Fig. 94. Detalle lateral de la puerta de entrada, con la inscripción que indica el tiempo de la fundación y los motivos que lo determinaron. Sobre ella, un bajo relieve simbólico que representa el rostro de Apolo sobre unos bastones con serpientes enroscadas, con cuernos de la abundancia entrelazados con ramas de laurel, haciendo alusión al dios de la medicina y a los dos soberanos que hicieron construir la Escuela. Lámina XII, en *Description*, de Gondoin, 1780. © BNF.

El terreno elegido para construir el edificio fue el sitio donde se situaba el *Collège de Bourgogne*, una escuela de filosofía de la Universidad de París, cuyo funcionamiento había sido suprimido en 1762. Su emplazamiento se puede apreciar en el "Octavo Plano de París" de 1705, hecho por Nicolas de Fer,⁸⁷⁴ así como en el "Plano de París" del abate Jean Delagrive, de 1761,⁸⁷⁵ y en el "Plano de la ciudad de París y sus suburbios" de 1762, dibujado por Bernard-Antoine Jaillot.⁸⁷⁶ Asimismo, Charles Lefeuve (1818-1882) en su *Histoire de Paris, rue par rue, maison par maison*, de 1875, también se refiere al lugar como la sede del *Collège Royal de Bourgogne*, un sitio de antiguos edificios donde habitaban profesores y empleados de la Facultad.⁸⁷⁷

⁸⁷³ Gondoin, op. cit., PL.XII.

⁸⁷⁴ Fer, Nicolas de (Cartographe), La Mare, Nicolas de (Auteur adapté), *Huitième plan de Paris divisé en ses vingt quartiers*, Paris: l'auteur, 1705 [Citado en 2010-02-11]. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b77107008>>.

⁸⁷⁵ Delagrive, Jean (Cartographe), *Plan de Paris, dédié à Messieurs les Prévôt des marchands et échevins de la ville*, Paris: de l'imprimerie de Charbonnier, 1761 [Citado en 2010-02-11]. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7711272b>>.

⁸⁷⁶ Jaillot, Bernard-Antoine; Aveline, Pierre (Graveur), *Plan de la ville de Paris et de ses faubourgs dédié au roi*, Paris: chez l'auteur (Paris), 1762 [Citado en 2010-02-11]. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7711275k>>.

⁸⁷⁷ Lefeuve, Charles, *Les anciennes maisons de Paris. Histoire de Paris, rue par rue, maison par maison. Tome 3*, Paris: C. Reinwald, 1875 [Citado en 2010-02-28]. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k202793b>>.

La información entregada por la Marie-Véronique Clin, conservadora del Museo de la Historia de la Medicina de París, intenta especificar la fecha de término del edificio, pero crea cierta confusión, ya que indica la fecha del acto de colocación de la primera piedra como la del término. Esto tiene sentido cuando se refiere específicamente al anfiteatro, que podría haber estado terminado en ese momento. Por otro lado sabemos, como lo investigó el historiador suizo Jacob Burckhardt (1818-1897), que desde la Antigüedad, en el acto de inauguración de la construcción de un edificio, se entierran ofrendas con un sentido mágico,⁸⁷⁸ hecho que se hizo en el caso de la *École*. Explica la historiadora:

“El emplazamiento escogido fue el del *hôtel de Bourgogne*.⁸⁷⁹ Comenzada en 1769, su realización fue terminada, por decirlo así, el 14 de diciembre de 1774, cuando el joven rey Luis XVI vino a poner la "primera piedra " en el anfiteatro. El Rey, acompañado por sus grandes oficiales: mariscales de Biron, de Brissac, del Ministro de su Casa, del Preboste de los Mercaderes, del Teniente General de la Policía, vino para sellar en el suelo una caja remitida por el conde de Angivilliers, director ordenador general de los edificios, conteniendo medallas de oro y de plata que representaban el colegio, así como los actos de la construcción.”⁸⁸⁰



Fig. 95. Supuesta demolición de la iglesia de los Cordeliers frente a la Escuela de Cirugía hacia 1775. Dibujo de Pierre-Antoine Demachy, colección Hyppolyte Destailleur. © Gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Respecto de su construcción, un dibujo de la colección del arquitecto Hippolyte Destailleur (1822-1893), actualmente, en los archivos de la Biblioteca Nacional de Francia (BNF), firmado por el artista Pierre-Antonie Demachy (1723-1807) hacia 1775, ha sido atribuido como una vista de la demolición de la iglesia de Cordeliers (Franciscanos), frente al edificio de Gondoin. El croquis tiene, en primer plano, una ruina, o parte de una

⁸⁷⁸ El historiador Jacob Buckhardt, en 1860, hizo alusión a la sugestión mágica que tenía en el Renacimiento el ritual de instalar la primera piedra, además del vínculo astrológico, y ha destacado la multitud de medallas de oro y plata que enterraba el papa Pablo II en las fundaciones de sus construcciones, denotando el sincretismo religioso. Buckhardt, op. cit., p.419.

⁸⁷⁹ El mismo Gondoin, en la *Description*, indica que el sitio era el del *College de Bourgogne*.

⁸⁸⁰ Clin, Marie-Véronique; Musée d'histoire de la médecine, *Le Musée d'histoire de la médecine de Paris*, Paris: Musée d'histoire de la médecine de Paris, 1994, s/p [Citado 2010-02-11]. Textos disponibles en: <<http://www.bium.univ-paris5.fr/musee/>>.

construcción; y en segundo plano, la Escuela de Cirugía parcialmente construida, apreciándose el pórtico de columnas corintias de la fachada del anfiteatro anatómico.⁸⁸¹

Sobre la posición del dibujante, si estuviese en la demolición de Cordeliers, se podría ver la fachada urbana de la columnata. Pero la ubicación de los trabajos de este croquis es en el terreno contiguo al oeste de *le grande cour* (el gran patio); de hecho, se puede apreciar parte del perfil de la columnata de acceso. Más bien, la ubicación donde se situó el dibujante fue donde se contruyó el volumen noroeste de la *École*, lo que en la planta baja de la lámina VI de la *Description* correspondía a la *Salle pour les actes publics contenant 1200 personnes*. Si lo que muestra la imagen era una demolición, correspondería a la de un edificio contiguo al gran patio, ya que indudablemente sólo en ese ángulo se podría ver la fachada interior con el pórtico.



Fig. 96. Demolición de la iglesia de los Cordeliers, por Pierre-Antoine Demachy, 1795, colección Hyppolyte Destailleur. © Gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Fig. 97. Demolición de los Cordeliers, por Pierre-Antoine Demachy, 1795, colección Hyppolyte Destailleur. En segundo plano, a la derecha, está la fachada con la columnata de la Escuela de Cirugía. © Gallica.bnf.fr / BNF.

Además, en otros dos dibujos acuarelados del mismo Demachy, también en la colección Destailleur de la BNF, uno de ellos está realmente firmado como la demolición de la iglesia de Cordeliers. Asimismo, en ambos es evidente el estado de ruina de un templo gótico. Están fechados en 1795, mostrando dos momentos de los avances de la demolición, bosquejados desde el mismo ángulo. Por último, en la imagen donde el proceso de demolición de la iglesia medieval se ve más avanzado, por detrás de esas ruinas, mirando hacia el noroeste, se asoma la columnata de Gondoin, con el edificio de la Escuela concluido.⁸⁸²

⁸⁸¹ Demachy, Pierre-Antoine de (dessinateur), École de chirurgie [sic]. [Démolition de l'église des Cordeliers]: [dessin], 1775. Collectionneur: Destailleur, Hippolyte, Référence bibliographique: Destailleur Paris, t. 3, 422. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b77440087>>

⁸⁸² Demachy, Pierre-Antoine (dessinateur), Démolition des Cordelié [sic]: [dessin], 1795, Collectionneur: Destailleur, Hippolyte, Référence bibliographique: Destailleur Paris, t.2, 289. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b77438753>>.

Quatremère de Quincy, en su *Historia de la vida y de las obras de los más célebres arquitectos desde el siglo XI al fin del XVIII*, publicado en 1830, señaló que “la ejecución de ese monumento fue confiada a Gondouin”, quien ejecutó los planos, siendo iniciada la construcción en 1769. En ese mismo sentido, dice que muchas de las ambiciones y proyectos de Gondouin con respecto al mundo clásico fueron interrumpidas con la Revolución. Mientras que en *Reseña histórica sobre la vida y las obras de M. Gondouin*, indicó:

“Y, sin embargo, [la Ecôle] fue en cierto modo el principio y el ensayo de un joven hombre. M. Gondouin no tenía 36 años cuando lo acabó. ¿Cómo sucedió que el resto de una vida tan larga no hubiera sido ocupado por ningún otro monumento público? Los acontecimientos sobrevenidos después entregarían la respuesta.”⁸⁸³

De esa forma, la edad señalada, coincidiría con el edificio terminado en 1773; incluso, la fecha también concordaría con el trabajo del artista Esprit-Antoine Gibelin, quien en 1771 fue a París para hacerse cargo del fresco del gran anfiteatro que fue pintado en 1773, en la pared interior sobre la puerta central de entrada, contenido en la cúpula bajo el óculo.⁸⁸⁴

El desaparecido fresco hecho con la técnica de grisalla (gamas de grises), medía 72 pies de largo por 18 de alto, y su alegoría era relativa al arte médico en tres escenas, que están descritas y graficadas con detalle en el libro de Gondouin. La composición central, en la lámina XXVII, representaba a Louis XVI concediendo su protección a la cirugía, siendo observado por el pueblo, y respaldado por la virtudes, entre ellas, la Prudencia, la Generosidad, la Magnificencia. La escena estaba refrendada por el lema "La beneficencia del monarca adelanta sus progresos y recompensa su celo".

En la parte derecha del gran mural, y expuesto en la lámina XVIII, “la teoría del arte” médico, la escena, manifiesta un grupo de cirujanos en torno a una mesa de disección donde yace un cadáver desollado, es presidida por Esculapio “que descubre los secretos de la anatomía” con la mano y el índice levantado, así como Vesalio en el frontispicio de *De humani corporis fabrica*, mientras que el otro brazo lo apoya en su báculo, donde se enrolla la serpiente que se asoma por debajo de la escena, en la sombra de la mesa, que está sostenida por un soporte ornamentado por grifos, seres mitológicos consagrados a Apolo, padre del dios de la medicina, y uno de los dioses vinculados a la salud en los templos de Esculapio. Dice Gondouin:

⁸⁸³ Quatremère de Quincy, *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Gondouin*, op. cit., p.9.

⁸⁸⁴ Baudicour, op. cit., p.225.



Fig. 98. Alegoría relativa al arte, dividida en tres partes. Parte central donde el rey Louis XVI otorga su protección a la cirugía. Lámina XXVII, en *Description*, de Gondoin, 1780. © BNF.

"(...) Dentro de sus seguidores, destaca Andrómaco posando su mano sobre un vaso titulado ΘΕΡΙΑΚΕ: en un rincón separado, el Estudio parece estar ocupado de leer y meditar a la luz de una lámpara.(...)"⁸⁸⁵

Debajo de la composición, su lema dice: "Tienen dioses los principios que nos transmitieron". La escena completa, de forma sintética, evoca una serie de frontispicios de tratados o grabados de anatomía del Renacimiento, incluyendo *De humani corporis fabrica*. Esta segunda representación es relevante en el sentido de ser una evidencia del conocimiento por parte de Gondoin, de la importancia del dios greco-romano Esculapio en las bases de la medicina transmitidas desde el mundo clásico.

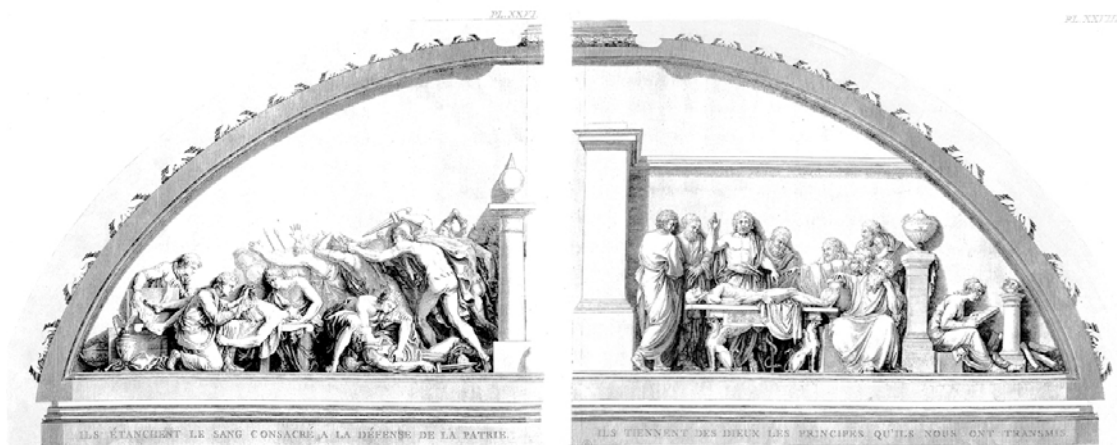


Fig. 99. Parte izquierda, donde se muestra la práctica del arte. Lámina XXVI, en *Description*, de Gondoin, 1780. © BNF.

Fig. 100. Parte derecha, en la cual la teoría del arte es indicada por Esculapio que descubre los secretos de la anatomía. Lámina XXVIII, en *Description*, de Gondoin, 1780. © BNF.

⁸⁸⁵ Gondoin, op. cit., p.18.

La parte izquierda, consagrada a la defensa de la patria, lámina XXVI, se refiere a la práctica más noble del arte, donde, entre la guerra, cirujanos atienden a los generales heridos. Su lema subrayaba la relevancia de los cirujanos para la batalla, "Ellos restañan la sangre consagrada a la defensa de la patria". Sin embargo, el fresco no se mantuvo por diversos motivos, siendo substituido por otra pintura, restando sólo las tres inscripciones. Las investigaciones de Marie-Véronique Clin para el *Musée d'Histoire de la Médecine*, han precisado:

“Estas dedicatorias muestran bien que la enseñanza fue reservada, ante todo, para los cirujanos militares. El anfiteatro se había quedado a cielo abierto durante numerosos meses en el momento de la instalación de la Escuela de Salud; los frescos quedaron muy deteriorados, pero hubo que esperar hasta 1864 para recubrirlos por tres lienzos de Matout, representando la primera lección de Lanfranc, el segundo Ambroise Paré que hacía una ligadura, y la tercera el cirujano Desault que daba clases en la cama del enfermo. El incendio de 1889 destruyó totalmente las telas que fueron reemplazadas por una composición de Urbain Bourgeois (1842-1911): 'La apoteosis de Hipócrates', conteniendo cincuenta y seis figuras del mundo médico desde Hipócrates hasta Claude Bernard. Esta composición se inspiró en la obra de Ingres, 'La apoteosis de Homero'.”⁸⁸⁶

Carlos Sambricio en *La arquitectura española de la Ilustración*, al referirse al contexto del anfiteatro anatómico de Madrid, lo refiere necesariamente la *École* de Gondoin y a su *Description* que complementó la obra de arquitectura con información gráfica y memoria explicativa. Así, la publicación permite comprender el carácter simbólico de diseño y el significado de sus elementos, por ejemplo el pórtico y el patio.⁸⁸⁷

Sambricio complementa la información, indicando que la *Description*, en 1780 debió haber tenido mayor difusión con motivo de la incorporación de Gondoin, en 1774, a la *Académie Royale d'Architecture*, con una influencia que se nota en el tema del Prix de Rome de 1789, para una facultad de medicina, cuyo primer premio fue para Jean-Baptiste Le Febvre, por su propuesta que emulaba a la *École*, pero llevada a escala monumental, y donde varias columnatas rodeaban un gigantesco patio central con un majestuoso pórtico de dieciocho columnas.⁸⁸⁸ Sambricio indica que: “La difusión de los grabados de esta obra con motivo del ingreso de Gondoin en la Academia tuvo enorme importancia. Recordemos al respecto el proyecto sobre el mismo tema de Lefebvre [Le Febvre], premio de la Academia en 1789. Algunas de estas planchas llegaron también a

⁸⁸⁶ Clin, op. cit.

⁸⁸⁷ Sambricio, Carlos, *La arquitectura española de la Ilustración*, prólogo de Rafael Moneo, Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, 1986, p.171.

⁸⁸⁸ Pérouse de Montclos, op. cit., p.211.

España, y Sabatini, que recibía libros y noticias de distintos países, hubo de tener conocimiento de ellos.⁸⁸⁹

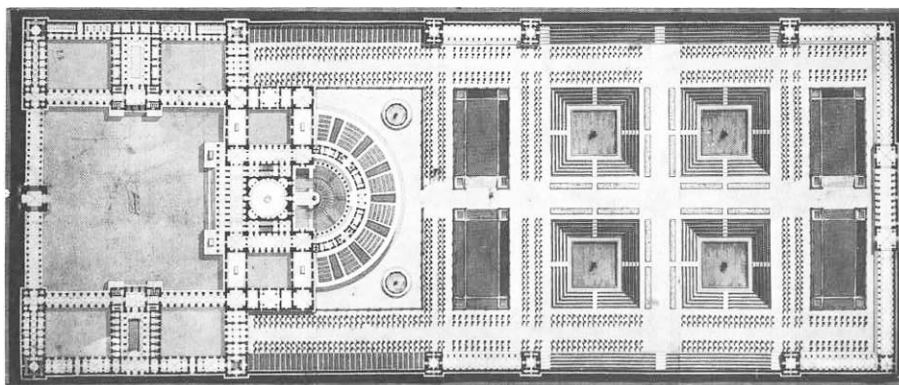


Fig. 101. Planta general del proyecto para una Facultad de Medicina para el Prix de Rome de 1789, por Jean-Baptiste Le Febvre. © Pérouse, Berger-Levrault, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts.



Fig. 102. Elevación frontal del proyecto para una Facultad de Medicina para el Prix de Rome de 1789, por Jean-Baptiste Le Febvre. © Pérouse, Berger-Levrault, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts.



Fig. 103. Sección del proyecto para una Facultad de Medicina para el Prix de Rome de 1789, por Jean-Baptiste Le Febvre. © Pérouse, Berger-Levrault, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts.

Pero Sambricio no indicó que anteriormente, en 1775, el tema del concurso había sido aún más explícito, una escuela de medicina, cuyo vencedor fue el proyecto presentado por Paul Guillaume Le Moine, también con una definitiva semejanza con la *École*, de hecho, su escala es más próxima a la del edificio de Gondoin, aunque una diferencia significativa fue la eliminación de la columnata del acceso, que dejaba totalmente abierto el patio hacia el frontis.



Fig. 104. Elevación frontal del proyecto para Escuela de Medicina, para el Prix de Rome de 1775, por Paul Guillaume Le Moine. © Pérouse, Berger-Levrault, École nationale supérieure des Beaux-Arts.

⁸⁸⁹ Sambricio, op. cit.

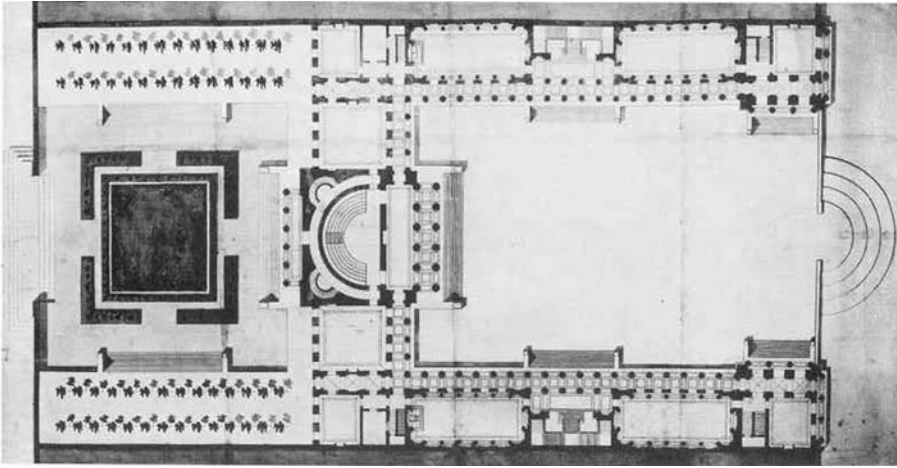


Fig. 105. Planta general del proyecto para Escuela de Medicina, para el Prix de Rome de 1775, por Paul Guillaume Le Moine. © Pérouse, Berger-Levrault, École nationale supérieure des Beaux-Arts.

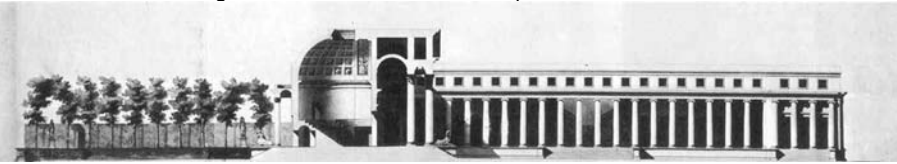


Fig. 106. Sección del proyecto para Escuela de Medicina, para el Prix de Rome de 1775, por Paul Guillaume Le Moine. © Pérouse, Berger-Levrault, École nationale supérieure des Beaux-Arts.

El ingreso de Gondoin a la Académie había ocurrido en 1774,⁸⁹⁰ y en diciembre de 1775 volvió a Italia para acompañar al intendente e inspector general del Guardamuebles de la Corona francesa Pierre-Élisabeth de Fontanieu (1730-1784) durante un año. Al volver diseñó el altar mayor de la Catedral de Noyon, proyectado en 1778 y construido en 1779. De esa forma, entre 1774 y 1775 pareciera ser el período probable para el término del edificio, porque no sólo coincide con el tiempo de su ingreso a la Academia, sino, además, con el tema del concurso del Prix de Rome, y también con su ida a Italia, a fines de ese año.

La mención, respecto de la *École* de Gondoin, que hizo Peter Collins, en el libro *Los ideales de la arquitectura moderna, su evolución (1750-1950)*, tampoco aclara la fecha del término de la obra. Cuando evaluó el pensamiento arquitectónico en el desarrollo del proyecto, destacó la escasa preocupación funcional que imperaba en la *École de Beaux Arts* y la evidente preferencia estética, donde prevalecían criterios como “cierta disposición pictórica”, “rigurosa simetría”, “modelos gráficos graciosos”, más que racionalidad, revisándolo desde la coincidencia entre estudiantes y profesionales activos, o entre el Premio de Roma y los proyectos históricamente relevantes ejecutados en el mismo período. Dice:

“(…) Si comparamos el proyecto del Premio de Roma para una facultad de medicina premiado en 1775 con el colegio de Gondoin, vemos que, a pesar de la irregularidad de

⁸⁹⁰ David de Pénanrun, op. cit., p.278.

las habitaciones de Gondoin (debido a que el edificio se construyó en un lugar en el que ningún lado era paralelo), el diseño total tiene una autenticidad e integridad, a causa de las limitaciones del terreno, que en cambio falta a los proyectos académicos."⁸⁹¹

Por su parte, Anthony Vidler ignora el edificio en *El espacio de la Ilustración*, refiriéndose únicamente a la crisis hospitalaria que se vivía en París,⁸⁹² poniendo en relieve su interés por la transformación sanitaria, manifiesta en el Hôtel-Dieu en contraposición a la idealización arquitectónica de la *École*.

Precisando aún más, el cirujano Denys Pellerin⁸⁹³ señaló en su escrito "Histoire de l'Académie Nationale de Chirurgie", que el evento inaugural debería haber ocurrido el 27 de abril de 1775. Esta fecha coincidiría con información que hemos visto, como el año en que Gondoin vuelve a Italia, y el registro del edificio parcialmente terminado, valiéndonos del registro del dibujo de Hyppolyte Destailleur fechado "hacia 1775":

"En 1768, Louis XV decide contruir un edificio digno de la importancia que había tomado la enseñanza quirúrgica. Una resolución del Consejo de Estado del 7 de diciembre ordenó la compra del Colegio de Bourgogne y de cuatro casas contiguas que permitan la construcción necesaria a la 'Real Academia de Cirugía'. La primera piedra fue puesta por Luis XVI el 26 de diciembre de 1774. La inauguración del edificio construido por Gondoin se efectuó el 27 de abril de 1775. (...) Estos edificios magníficos (...) debían más tarde constituir el corazón de la Facultad de Medicina de París, y luego convertirse, después de 1968, en la sede de la Universidad René Descartes-París V. (...) En gratitud por esta prestigiosa instalación, la Academia había regalado al Rey el pequeño anfiteatro de Joubert, el que sería utilizado por la Real Escuela de Dibujo."⁸⁹⁴

Asimismo, una mención en *Memoires sur les hopitaux de Paris*, de 1788, escrito por el cirujano Jacques-René Tenon (1724-1816), alumno de Winslow, y formado en el Colegio de Cirugía de Saint Côme, confirmaría el inicio de funcionamiento del edificio en 1775. Cuando clasifica a las instituciones de salud, nombra y menciona las fechas de fundación. En el caso de la *École*, que albergaba algunos enfermos, la incluye entre seis hospitales para pacientes de ambos sexos, definiéndolo como Hospicio del Colegio de Cirugía, "con veintidós pequeñas camas, donde doce son para hombres, diez para

⁸⁹¹ Collins, op. cit., p.226.

⁸⁹² Vidler, Anthony, *El espacio de la Ilustración: la teoría arquitectónica en Francia a finales del siglo XVIII*, primera edición en inglés: 1986, Madrid: Alianza Forma, 1997, pp.84-85.

⁸⁹³ Pellerin nacido en 1924, fue cirujano pediátrico, miembro de la *Académie de Médecine* y antiguo presidente (1997) de la *Académie de Chirurgie* (en su fundación, 1731, denominada *Académie Royale de Chirurgie*, y actual *Académie Nationale de Chirurgie*).

⁸⁹⁴ Pellerin, Denys, "Histoire de l'Académie Nationale de Chirurgie", en: *Chirurgie: Mémoires de l'Académie de Chirurgie*, 1999, n° 124, pp.201-209 [Citado: 2003-07-31]. Extracto disponible en: <http://www.bium.univ-Paris5.fr/acad-chirurgie/hist_locaux.htm>.

mujeres, en cuatro salas, dos al nivel de suelo, y dos en el primer piso"; y luego indica que fue "fundado en 1775".

Por último, la información entregada en el libro *Paris and its environs displayed in a series of picturesque views* de 1829 realizado por el artista y dibujante anglo-francés Augustus Charles Pugin (1762-1832), el grabador inglés Charles Heath (1785-1848), con escritos de Louis Théodore Ventouillac, se refieren a la *École*, que ya había pasado a ser de escuela de medicina, y describe: "En el reinado de Louis XV, el presente noble edificio, llamado la Escuela de Medicina, o la Escuela de Medicina y de Cirugía, fue comenzado en el sitio del antiguo colegio de Bourgogne, despues del diseño de Gondouin. El cual fue terminado en el reino del desafortunado Louis XVI: la primera piedra fue puesta en 1769, y la escuela abrió el 31 de agosto de 1776."⁸⁹⁵

Esta afirmación, sumada a las anteriores, confirma que si bien el edificio debió ser inaugurado e iniciado su uso en 1775. antes del viaje de Gondoin a Italia, inició sus clases al final de agosto de 1776. Además, Pugin y Heath hicieron una interesante descripción del orden del edificio, que permite entender el sentido de su composición de forma mucho más pragmática y racionalista: "(...) Comprende cuatro edificios, rodeando un patio de 66 pies de profundidad y 96 de ancho. (...) la fachada presenta un peristilo de cuatro hilera de colosales columnas jónicas que sostienen el ático, conteniendo la biblioteca y el gabinete de anatomía. (...)".

En el período de construcción, en 1771, Gondoin presentó un plan de reorganización del entorno de la *École*, que incluía hacer una plaza afuera de edificio, enclaustrada con una renovada y porticada iglesia de los Cordeliers, y una prisión enfrentando la fachada, con una fuente monumental. Ese plan fue gestionado frente al Rey en 1777. Las obras requerirían demoler parte de la iglesia existente, demolición que, posteriormente, se llevó a cabo, abriendo una plaza pero sin edificarse la propuesta completa de Gondoin, sólo la fuente que fue construida en 1806, que después fue demolida. Esa propuesta, que incluía, además, abrir nuevas calles, fue ampliada en 1778, con un nuevo plan que la muestra en relación al Teatro de la Comedia Francesa.⁸⁹⁶ Sobre la fuente dedicada a Esculapio, Roquefort dice:

⁸⁹⁵ Pugin, Auguste Charles; Heath, Charles Theodosius; Ventouillac, Louis Théodore, *Paris and its environs displayed in a series of picturesque views*, London: Robert Jennings, 1829, p.47 [Citado en 2009-07-11]. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=DhooAAAAYAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

⁸⁹⁶ Gondoin, op. cit., p.9.

“Este monumento, erigido en 1806, bajo los diseños del arquitecto Gondoin, consiste en una gruta formada por cuatro columnas de orden dórico acanaladas, formando tres intercolumnios, y, por lo tanto, un ático. Las aguas que caen de la bóveda vienen del Sena.

Se leía esta inscripción, que fue borrada en 1814: NAPOLEONIS AUGUSTI PROVIDENTIA DIVERGIUM SEQUANAE CIVIUM COMMODO ASCLEPIADEI ORNAMENTO.

Y aquí la traducción: “Por el cuidado de previsión del emperador Napoleón, las aguas del Sena se han traído aquí para la comodidad de los ciudadanos y para la ornamentación del santuario de Esculapio.”⁸⁹⁷

Respecto del valor de esta obra, está claro que hubo una disidencia entre la corte del Rey, incluido su médico, Pichault de la Martinière, y su arquitecto, Gondoin, sobre el destino del país, manifiesta en la conocida Revolución que Peter Collins expuso como una cisma entre lo que se enseñaba en las Academias y lo que realmente hacían los arquitectos, pero que en la *École* adquiere una dimensión mayor, revelada también en las cartas críticas de los médicos sobre la arquitectura de los hospitales, como en la mencionada *Memoria sobre los hospitales de París*, del cirujano Tenon, y en el famoso informe de 1785, *Examen d'un projet de translation de l'hôtel-dieu de Paris, et d'une nouvelle construction d'hôpitaux pour les malades*, firmado por Lassone, Daubenton, Tenon, Bailly, Lavoisier, La Place, Coulomb, y D'Arcet. Así, se evidencia una polarización entre la realidad hospitalaria de París y la fantasía arquitectónica del entorno académico soportado por la aristocracia francesa, donde, sin duda, la *École*, con todos los méritos de Gondoin, debe haber sido un exponente de esta figuración.

Columnata y peristilo

Asimismo, la *Description* permite conocer el pensamiento reflexivo del arquitecto, quien indicó que el edificio era el lugar donde la teoría unida a la práctica daría sus útiles lecciones.⁸⁹⁸

Desde el exterior de la *École*, el frontis, según Baptiste de Roquefort, tiene 30 toesas de largo, cerca de 58,40 metros, mientras que según los planos de Gondoin tiene sólo 55,70 metros o 28,6 toesas.

⁸⁹⁷ Roquefort, op. cit., pp.175-175.

⁸⁹⁸ Gondoin, op. cit., p.4.

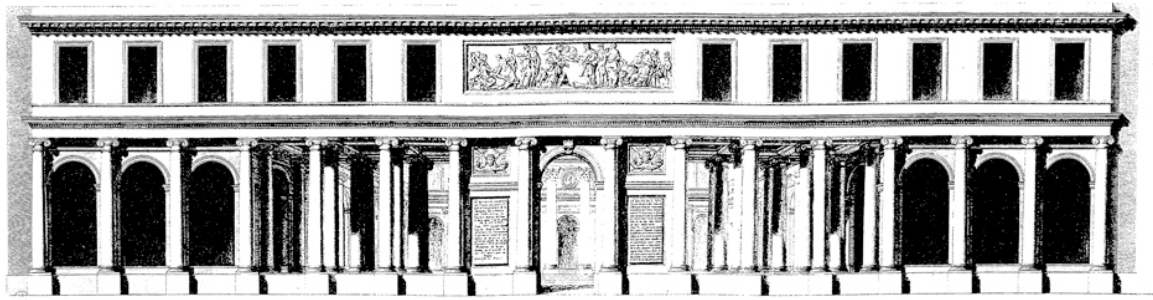


Fig. 107. Fachada de la Escuela de Cirugía hacia la calle de los Cordeliers. Lámina IX, en *Description*, de Gondoin, 1780. © BNF.

Su principal expresión es la columnata de acceso, conformada por columnas jónicas en cuatro hileras. Esta resolución correspondió a un nuevo diseño que siguió una serie de otras columnatas realizadas e idealizadas por los arquitectos franceses, entre las que se debe mencionar la más famosa de todas, la que definió la fachada este del Palacio del Louvre, diseñada por el arquitecto, médico, anatomista y tratadista Claude Perrault, construida, principalmente, entre 1667 y 1670, y que se convirtió en un paradigma del clasicismo de la época.

El mismo Gondoin, demostrando la madurez de la concepción de su proyecto, estaba atento a las obras relevantes del contexto arquitectónico parisino a la cual debía alinearse, y mencionó a dos, comparándolas: las iglesias de Saint Sulpice y Sainte Geneviève. De Saint Sulpice interesa, en este caso, su histórica fachada que fue un diseño desarrollado en tres etapas durante 1732, y contruida hasta 1749, por el arquitecto franco florentino Giovanni Niccolo Servandoni (1695-1766), también conocido como Nicolás Servandoni, o Jean Nicolas Servan, muy destacado también como escenógrafo de arquitecturas efímeras. Mientras que la iglesia de Sainte Geneviève, más conocida como el Pantheon desde 1791, fue proyectada por el arquitecto Jacques Germain Soufflot (1713-1780) y terminada por Jean Baptiste Rondelet (1743-1829), en un periodo comprendido entre 1758-1790. Explica Gondoin:

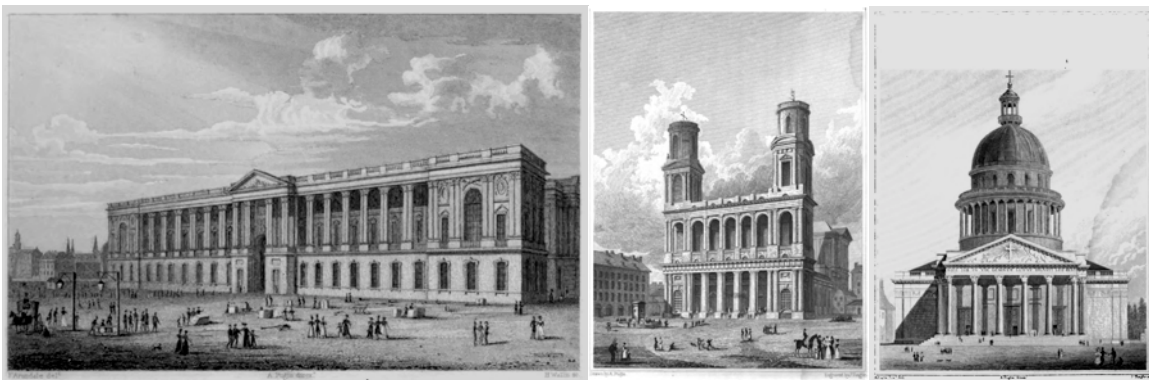


Fig. 108. Columnata del Louvre, Claude Perrault. © Pugin; Heath. Fig. 109. Iglesia de Saint Sulpice. © Pugin; Heath. Fig. 110. Iglesia de Sainte Geneviève © Pugin; Heath.

“Dejemos al público juzgar cuál de los arquitectos, de Saint Sulpice o de Sainte Geneviève, imprimió mejor el carácter de templo; si las galerías en columnas que no corresponden a ningún uso en la fachada de una iglesia, conviniendo mejor que la simple y noble ordenación de un pórtico coronado por un frontón majestuoso.”⁸⁹⁹

La relación de la *École* con estos edificios se debe, básicamente, a sus columnatas, sin embargo su esencia espacial y conceptual difieren de la obra de Gondoin. En Saint Sulpice, la evolución del diseño de la fachada de Servandoni condujo a una purificación del pórtico de acceso, categorizada como una arquitectura heterodoxa, donde dos estratos de columnatas, abajo dórico y arriba jónico, quedan intersectadas con las torres de los campanarios. Y debido a la eliminación del frontón que coronaba el conjunto en los primeros diseños, se enfatizó la lectura horizontal con la entabladura, y el remate lateral, privilegiando el vacío al centro.

En el caso del Pantheon o Sainte Geneviève, un templo organizado en forma centralizada, con planta en cruz griega, el énfasis estuvo puesto en el pórtico de columnas corintias coronado por un frontón, que domina la fachada. Esa galería, extiende un brazo de la nave central, configurando un espacio abierto de acceso. El edificio culmina en el crucero con una cúpula.

La resolución de las fachadas de Saint Sulpice y Saint Geneviève se podrían equiparar al pórtico del teatro anatómico de la *École*, pero, cuando Gondoin los menciona, en realidad su interés estaba en la "galería en columnas", o sea en la configuración espacial de columnata que proporcionaban. Respecto de la columnata o peristilo de la *École* dice Gondoin:

"Le someto al público siempre equitativo los motivos que me determinaron en la construcción de las Escuelas de Cirugía. Un monumento de la beneficencia de nuestros Reyes, me dije, debe llevar un carácter de magnificencia relativo a su destino, una Escuela cuya celebridad atrae un gran concurso de alumnos de toda nación, debe parecer abierta y de fácil acceso. La necesidad absoluta de las columnas para cumplir estos dos objetos bastaría sólo con justificarme el reproche de haberlas multiplicado demasiado."⁹⁰⁰

⁸⁹⁹ Ibid., p.6.

⁹⁰⁰ Ibid., p.7.

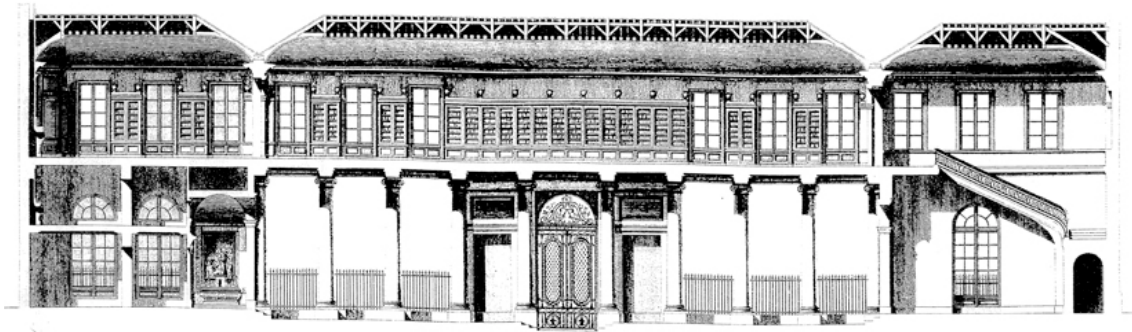


Fig. 111. Sección longitudinal por la biblioteca y el peristilo, donde se observa el gabinete de anatomía, la escalera, el hospital de las mujeres, la sacristía y la capilla. Lámina XIII, en *Description*, de Gondoin, 1780. © BNF.

Así la fachada de la *École* compone una atectónica horizontalidad, debido a que sobre las columnas jónicas que permeabilizan el ingreso, está montado un volumen, a modo de una entablatura habitable. Ese espacio que cruza por la parte superior como un puente albergaba parte del programa del segundo nivel: la escalera, la biblioteca y el gabinete de anatomía. La transparencia de la columnata acentúa el cuerpo suspendido gracias a las sombras que se producen en el vientre del volumen y entre columnas. La suspensión del programa sobre el espacio virtual de columnas, era, cómo el mismo Gondoin declaró en su *Description*, para que su percepción fuese la de un edificio abierto a cualquier persona.

Además, la columnata, al permitir esa fluidez entre exterior y el patio interior, entrega una nueva cualidad, la profundidad, que la diferencia de la configuración la columnata del Louvre de Perrault, que aún teniendo una significativa densidad de columnas, estaba más preocupado de la lectura “superficial” de la composición, pensada majestuosa y digna de entrar a un palacio;⁹⁰¹ mientras que Gondoin diseñó una nueva e inédita relación graduada entre interior y exterior. Roquefort se refiere al peristilo:

“Esta disposición, que da el peristilo para poner a los estudiantes bajo cubierta, también sirve para ampliar la mirada del patio, al cual la pequeñez del emplazamiento le impidió dar una mayor profundidad.”⁹⁰²

En ese sentido, podemos acudir al crítico suizo Heinrich Wölfflin (1864-1945), cuando expone la diferencia conceptual entre superficie y profundidad, a pesar de que él lo refiera al barroco.

⁹⁰¹ Patte, Pierre, *Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture*, Paris: Chez Rozet, 1769, p.327 [Citado en 2010-05-14]. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5701519>>.

⁹⁰² Roquefort, op. cit., p.137.

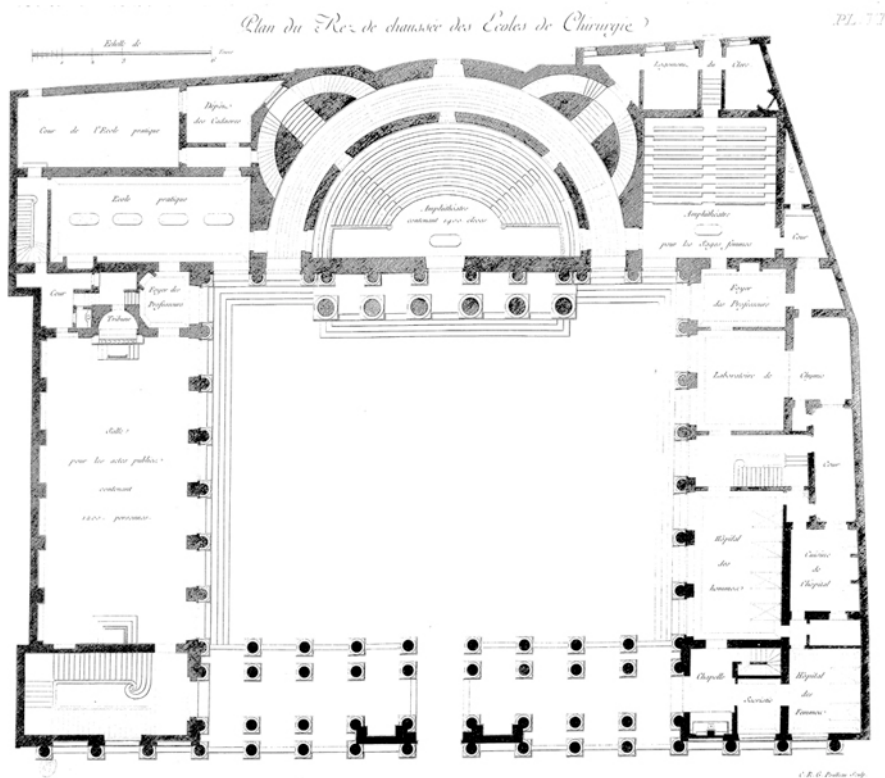


Fig. 112. Planta baja de la Escuela de Cirugía, con el anfiteatro principal al fondo del gran patio. Lámina VI, en *Description*, de Gondoin, 1780. © BNF.

“El arte de la profundidad no se consume nunca en el puro aspecto frontal. Estimula la visión lateral, tanto en el interior de los edificios como en el exterior.”⁹⁰³

La columnata de la fachada de la *École* es definida por Gondoin en su planimetría como un peristilo. Sabemos que si bien columnata y peristilo no son sinónimos, tienen una raíz que las une, la Antigüedad. El peristilo era una galería de columnas que rodeaba un patio interior, pero en el caso del edificio de Gondoin sólo se refiere a la columnata de la fachada. A pesar de esa declaración, sin duda, la influencia de las obras del mundo antiguo es fundamental, ya que la organización del edificio en torno a un patio, con columnas que acogen vanos entre ellas y recintos amplios que rodean ese espacio abierto, conceptualmente es un peristilo. En ese sentido, el Gondoin de la razón acude al concepto espacial, a la mimesis, más que a la reproducción, y aunque organiza el edificio con la espacialidad del peristilo, reconoce que donde realmente se cumple con la espacialidad arqueológica es en la columnata de la fachada, que, además, en su “actualización”, es peristilo hacia la antigua calle de los Cordeliers y hacia el patio, duplicando el espacio intermedio, y usando las dos versiones posibles de la definición de esa tipología de espacio para generar permeabilidad.

⁹⁰³ Wölfflin, op. cit., p.191.

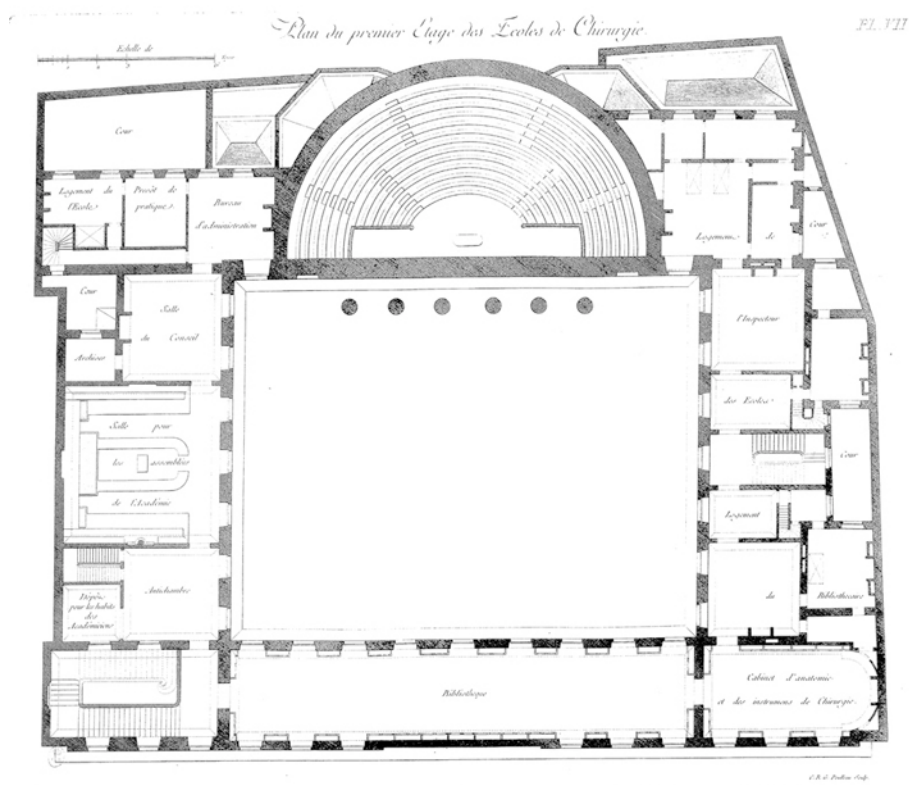


Fig. 113. Planta del primer piso de la Escuela de Cirugía. Lámina VII, en *Description*, de Gondoin, 1780. © BNF.

El teatro anatómico como síntesis arqueológica

Desde la calle de la *École*, a través de la columnata, se puede ver el pórtico de columnas corintias del acceso principal del teatro anatómico, jerarquizando el patio central del edificio. Quatremère entrega detalles de la organización y medidas del patio:

“El edificio se compone de cuatro cuerpos de construcciones, que forman un patio de 11 toises [21,40 m.] de profundidad sobre 16 [31,20 m.] de largo. (...) En el interior del patio reina la misma ordenanza de columnas jónicas adosadas a los pies derechos de las arcadas. Ellas soportan la misma serie de ventanas que se interrumpe en la fachada de la parte posterior del patio, por el bello frontispicio corintio que no nos resta más que hacer mención.”⁹⁰⁴

El pórtico hexástilo del teatro anatómico organiza el espacio del patio, y acentúa la magnificencia, sin embargo, entre los planos expuestos por Gondoin y la actualidad se han perdido una serie de peldaños que articulaban el patio con el edificio, que acentuaban la altura y dramatismo piranesiano de los grabados de Poulleau. Este cambio, entre lo dibujado, como un prueba necesaria del objetivo del arquitecto, y lo construido, es más evidente en la espacialidad formada por la columnata y el pórtico,

⁹⁰⁴ Quatremère de Quincy, *Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes*, op. cit., p.331.

desde donde se percibe una dimensión más a escala humana que la idealización piranesiana característica de los dibujos de los pensionistas franceses.

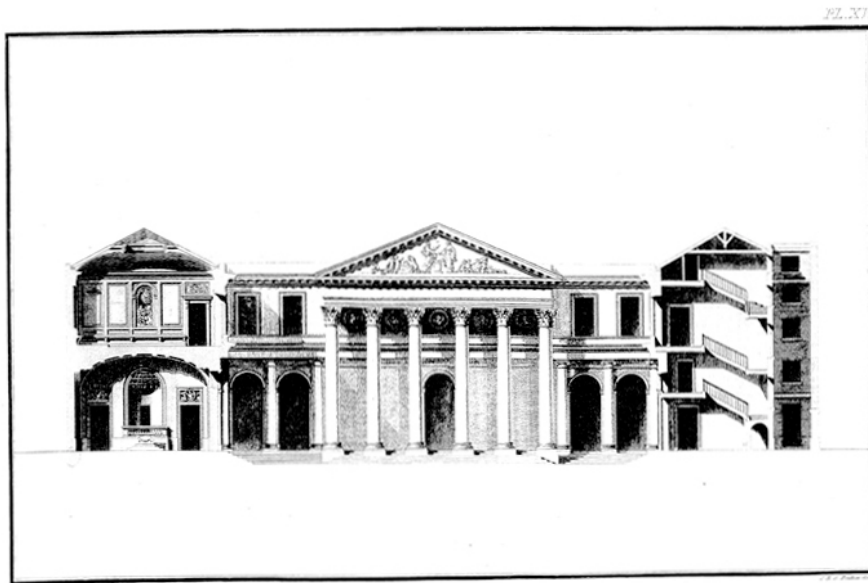


Fig. 114. Elevación del fondo del patio con la entrada del gran anfiteatro. Sección izquierda, abajo, sala de actos. Arriba: sala de la Academia. A la derecha: sección de la escalera. Lámina XV, en *Description*, de Gondoin, 1780. © BNF.

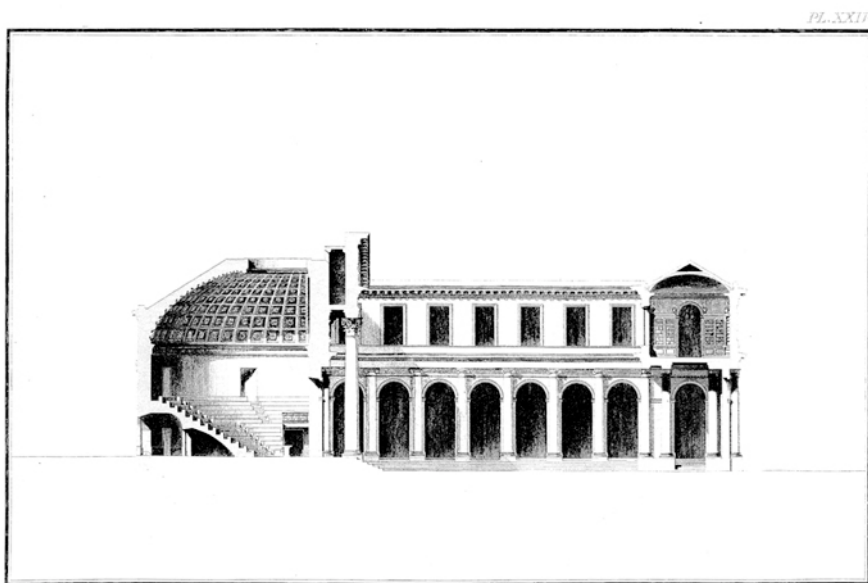


Fig. 115. Sección desde el callejón sin salida de Paon, hasta la calle de los Cordeliers, comprendiendo el gran anfiteatro con sus graderías, el ala derecha del patio, la sección del peristilo y, encima, la Biblioteca. Lámina XXIV, en *Description*, de Gondoin, 1780. © BNF.

Así como en el resto del edificio, su teatro anatómico recoge la idealización clásica del arquitecto, gracias a su formación en la experiencia arqueológica de las ruinas de Roma. En su diseño se reúne dos importantes influencias: el teatro romano, escalonado en dos grupos de graderías, enfrentadas al espacio de la disección anatómica; y la bóveda de

horno con medio óculo, que cubre todo el espacio, entre cuyas referencias podría estar el Panteón de Roma.

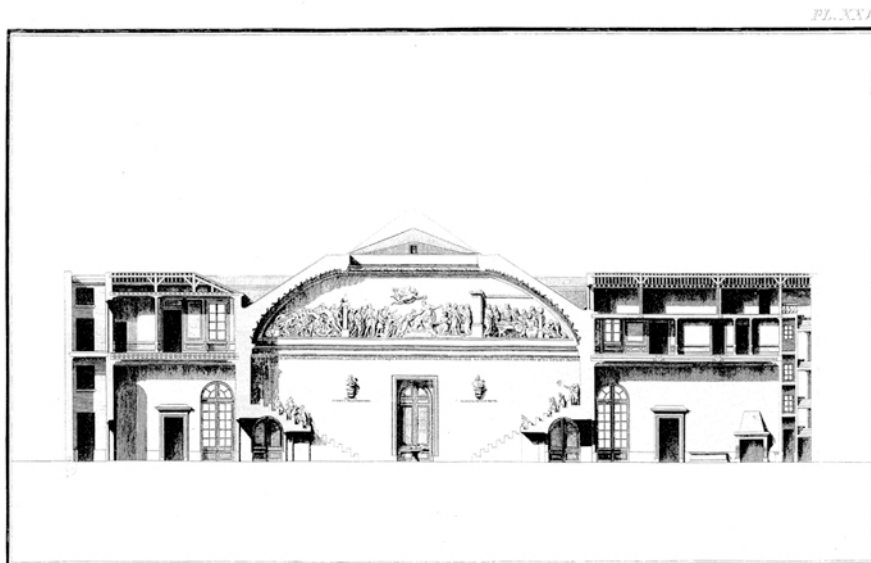


Fig. 116. Sección por el anfiteatro de las parteras, que atraviesa a lo largo el gran anfiteatro y la escuela práctica. Lateralmente, a la puerta principal, los bustos de mármol de François de la Peyronie y a la Martiniere, ejecutados por el escultor Moine. Arriba: el fresco ejecutado por Gibelin. Lámina XXV, en *Description*, de Gondoin, 1780. © BNF.

“El anfiteatro, construido a imitación de un teatro de la Antigüedad, no podría estar mejor dispuesto; y está pintado al fresco por Gibelin. En el ala derecha, en la planta baja, son habitaciones para la visita de los enfermos; un hospital con seis camas para enfermedades quirúrgicas extraordinarias que no se tratan en absoluto en los hospitales; una farmacia, o donde se instruye a los estudiantes sobre los remedios propios al ejercicio de su arte.”⁹⁰⁵

El patio, entre la columnata y el teatro anatómico, está sólo referido a crear un ámbito de aproximación y profundidad, que, en realidad, según los grabados publicados por Gondoin, quiere acentuar una idea de magnificencia, referido a su experiencia con Piranesi y al lenguaje monumental de la experiencia romana, pero que en el sitio mismo de la obra cobra un sentido mucho más humano, escalado al cuerpo, desde donde es difícil percibir la arquitectura en la grandiosidad pretendida por el arquitecto, sin querer restarle valor al producto final. Sin duda, esa idealización o dramatización sublime de la escala monumental de todo el edificio ha sido lo que ha trascendido en la historiografía de la arquitectura vinculada al cuerpo humano de la Ilustración, desde Peter Collins hasta Carlos Sambricio, para alcanzar a Barbara Maria Stafford en su libro *Body criticism: imaging the unseen in Enlightenment art and medicine*.⁹⁰⁶

⁹⁰⁵ Roquefort, op. cit., p.137.

⁹⁰⁶ Stafford, op.cit.

"Significativamente, no fue la medicina, sino la cirugía, la que había progresado durante el siglo XVIII. Cirujanos, no los médicos, enseñaban anatomía en escuelas especiales a través de disecciones llevadas a cabo por demostradores titulares y adjuntos. Este orgullo, por su capacidad autónoma de enseñanza, fue conmemorado por la escena representada sin sangre que tiene lugar en el anfiteatro de Jacques Gondouin para mil doscientas personas, sede de la Escuela de Cirugía de París. El colegio fue diseñado en 1765 [1769] por el arquitecto personal de Louis XV, y construido entre 1769 y 1775. En 1780, fueron hechos grabados del edificio de Gondouin por Poulleau para una hermosa publicación. Los médicos estaban limitados a mirar a la cara, lengua, los excrementos, tomar el pulso, verificar la temperatura y la humedad de la piel. Pero, como la escena del celebrado anfiteatro de Gondouin, los cirujanos eran semejantes a los pintores, escultores y arquitectos. Su dedicación a la educación de los ojos para captar los signos y síntomas se asemejaban a la formación de un agudo sentido del tacto."

El edificio de la *École* revela esta fuerza palladiana de la reinención de la estructura clásica, como la dinámica de la libre composición y de la espacialidad de transparencias, similar a la basílica palladiana, donde lo que más destaca es su permeabilidad, o interpenetración de vacíos, que permite que la calle ingrese por medio de la fachada virtual a un patio interior, que es cobijado por el cielo y por el teatro anatómico. A los costados, la transparencia bordea con las alas laterales, de sombra este espacio de luz. En el interior, el teatro anatómico, coronado por una cúpula abierta con medio óculo, trae el cielo, conecta la performance de la disección con la naturaleza, suerte de exhibición cruel integrada en el exterior, o, en otras palabras, la abertura liberando el vacío del cuerpo, su interioridad.

Un templo para Esculapio en París

Según el antiguo keeper⁹⁰⁷ de la *National Gallery* de Londres, el comisario británico e investigador de arte Allan Braham,⁹⁰⁸ la *École* evocaría un santuario dedicado a Esculapio, dios de la medicina, como lo indica en el libro *The architecture of the French Enlightenment*.⁹⁰⁹

"(...) Inevitablemente, el edificio llegó a ser conocido como el Templo de Esculapio, aunque Gondouin no hiciera ninguna referencia a tal dedicación en su libro, y omite

⁹⁰⁷ El cargo de Keeper, o Guardián, fue creado en 1824, al momento de la fundación del National Gallery de Londres, quien era responsable de todos los asuntos administrativos y de supervisión de la galería. Pero, a partir de los años 60' del siglo XX, pasó a tener un rol curatorial, dedicado al estudio y cuidado de la colección, mientras que un equipo especializado asumió las funciones anteriores. Allan John Witney Braham sirvió desde 1978 hasta 1989.

⁹⁰⁸ *The international Who's Who 2004*, London: Europa Publications, 2003, p.213-214.

⁹⁰⁹ Braham, op. cit.

mencionar el verdadero Templo de Esculapio en la isla Tiberina en Roma. Él escribió de la Universidad de Turín y el Collegium Helveticum en Milán cómo las escuelas, 'cuya magnificencia', basada en el uso de columnas, 'no cede a ninguna obra moderna'(...)."⁹¹⁰

Sin embargo, esa afirmación de Braham no es del todo cierta. Es correcto que Gondoin hizo mención sobre estas obras de arquitectura educacional emblemáticas por su uso de la columnata,⁹¹¹ y es cierto que no hace mención de la isla Tiberina en Roma, el santuario de Esculapio, pero no desconoce la divinidad de la medicina, como queda demostrado en la explicación de los grabados XI, XII y XXVIII de la *Description*. En la última lámina mencionada se describe el homenaje posicionado en la grisalla del interior del teatro anatómico. Pero es en las dos primeras que se confirman las evidencias más representativas y explícitas situadas en el acceso, enfrentando el espacio urbano y jerarquizando la simbología de ese edificio.

La lámina XI está dedicada a la puerta de entrada, detallada en los símbolos de su composición, que contiene las serpientes y el bastón de Esculapio, como lo declara Gondoin.⁹¹² En uno de los muros laterales de la puerta de entrada, además de la inscripción actualmente desaparecida, posee un bajo relieve simbólico en la parte superior, que "representa el rostro de Apolo sobre los bastones enrollados con serpientes", junto a cuernos de la abundancia y coronas de laurel, "haciendo alusión al dios de la medicina y a la magnificencia de los dos soberanos que hicieron construir estas escuelas".⁹¹³

Pero la idea sobre el edificio de Gondoin como un templo también tiene alguna evocación en un escrito de Quatremère de Quincy dedicado a Gondoin en octubre de 1821, significativamente publicado el mismo año de la muerte de Napoleón ocurrida en mayo de 1821.

"Honra, pues, al reinado sucesor de Louis [XIV] el Grande, a este reinado tan calumniado, bajo el cual, sin contar este gran número de empresas útiles en todas las partes de Francia, en sus puertos, sobre sus caminos, vimos elevarse estatuas ecuestres de bronce en medio de todas nuestras grandes ciudades, construir las cuatro basílicas más grandes de París, fundar la Escuela Militar, edificar el más magnífico Palacio de

⁹¹⁰ Ibid. p.139.

⁹¹¹ "Pero si los ejemplos de nuestro tiempo son para ellos de un peso más grande, citaré para mi justificación los monumentos de Victor-Amédée y de Santo Charles-Borromée. Estos dos grandes hombres hicieron emplear las columnas con profusión en los edificios destinados a la enseñanza. Tales están en la Universidad de Turín, el Colegio Helvético en Milano, cuya magnificencia no cede a ninguna obra moderna." Gondoin, op. cit., p.7.

⁹¹² Ibid., p.13.

⁹¹³ Ibid., pp.13-14.

Monedas que hay en Europa; renovar y ampliar los establecimientos de instrucción pública, y abrir, por fin, al arte de curar este templo donde la cirugía se encuentra reunida en el recinto más noble, y bajo un nombre común, con otras ramas de la ciencia médica."⁹¹⁴

El historiador español Carlos Sambricio alude a la simbología de templo asociada al edificio vinculado al arquitecto Marie-Joseph Peyre (1730-1785), contemporáneo de Gondoin: "(...) Planteada con un carácter simbólico, la significación del pórtico y del patio era manifiesta. (...) Templo de Esculapio la llamaría Peyre. En realidad, no se consigue sino confirmar una problemática tipológica dando, o mejor, atribuyendo una caracterización *sagrada* a un edificio que, en lógica barroca, debería haber sido concebido como *profano*."⁹¹⁵

Peyre ganó el Premio de Roma en 1751, de modo que también fue un pensionista de la Academia de Francia en Roma, y compartió ese espíritu neoclásico de los jóvenes arquitectos que estudiaron con Jacques-François Blondel. Formaba parte del grupo de arquitectos que reivindicaban la Antigüedad en la nueva arquitectura, pero con unidad. Pero, además, Peyre era muy amigo de Servandoni, conocido por Saint Sulpice y connotado diseñador de arquitectura efímera vinculada al teatro y a las fiestas, lo que permite entender esta afirmación sensualista de Peyre:

"La buena arquitectura produce, sobre nuestra alma, las afecciones más fuertes, inspira el terror, el temor, el respeto, la dulzura, el tranquilidad, la voluptuosidad, etc. Concebimos fácilmente que produce estas diferentes sensaciones, ¿pero podemos imaginar todas las dificultades que un arquitecto tiene que superar para llegar allá?"⁹¹⁶

Sus ideas sobre la orientación que debería seguir la arquitectura están expuestas en su libro *Oeuvres d'architecture*, publicado en 1765. Pero en su reedición póstuma de 1795, le fue agregado un preámbulo, escrito por el mismo autor, denominado el *Discours*, en el cual se puede entender el contexto intelectual y arquitectónico en el que se desarrollaba, y cuáles eran los conceptos relevantes para esta arquitectura que indagaba en la profundidad del origen.

⁹¹⁴ Quatremère de Quincy, *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Gondoin*, op. cit., p.8.

⁹¹⁵ Sambricio, op. cit., p.171.

⁹¹⁶ Peyre, Marie-Joseph, *Oeuvres d'architecture de Marie-Joseph Peyre*, nouvelle édition, augmentée d'un Discours sur les monumens des anciens, comparés aux nôtres, et sur leur manière d'employer les colonnes, 1795, p.8 [Citado 2010-03-22]. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k856939>>.

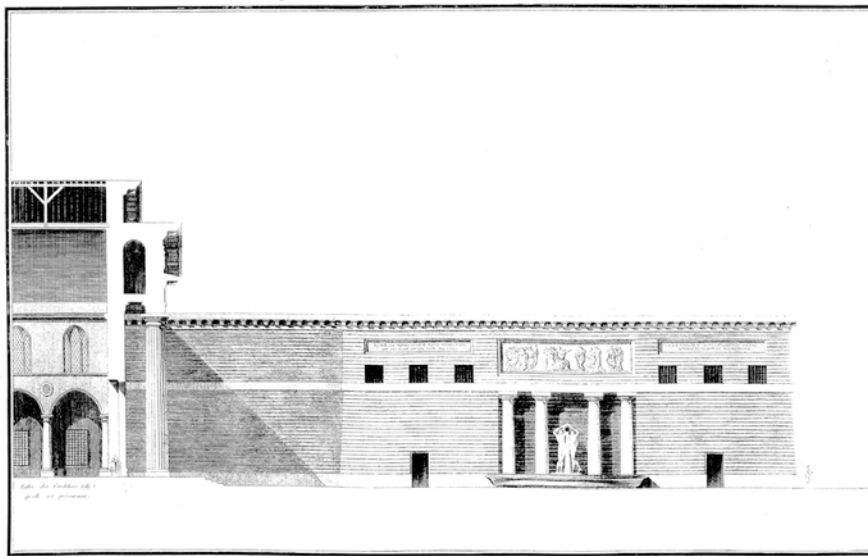


Fig. 117. Fachada de la prisión frente a la Escuela, y sección del portal proyectado y la porción restante de la Iglesia de los Cordeliers. Lámina V, en *Description des Écoles de Chirurgie*, de Jacques Gondoin, 1780. © BNF.

"Él es [ingenio], en la Arquitectura, como en todas las artes, la única fuente de la verdadera belleza; es decir, de lo nuevo acompañado de la simplicidad. He aquí lo sublime; y el ingenio no llegará allá nunca más seguramente que por un estudio profundo, y una extendida imitación de los antiguos."⁹¹⁷

En las *Oeuvres*, en su edición póstuma de 1795, Peyre expuso públicamente la crítica de los contemporáneos de Gondoin al diseño de la *École* referido al templo de Esculapio.⁹¹⁸ Ese escrito realizado en defensa de la obra de Gondoin y la producción arquitectónica de sus pares, adquiere la energía de un manifiesto y denota el crítico y ortodoxo ambiente intelectual, así como ciertas intenciones no manifiestas por Gondoin en su posterior *Description*. Dice Peyre:

"Los primeros pórticos que se construyeron en París, a imitación de los antiguos, son el pequeño portal de la Soborna, con vista al patio, siendo edificado por Le Mercier; y aquel de la [iglesia de Notre Dame de la] Assomption⁹¹⁹ en calle de Saint Honoré. Desde este tiempo, todavía hicimos muchos pórticos en nuestras iglesias, como los hacíamos antes, pero Servandoni edificó el portal principal de Saint-Sulpice, que forma un peristilo dórico, que nos prueba cuánto este arquitecto conoce el buen estilo de los antiguos. Mansard, bajo el siglo de Luis XIV, decoró la capilla de Versailles en columnas aisladas; M. Souflot construyó la iglesia de sainte-Geneviève en columnas aisladas en el interior, con un

⁹¹⁷ Ibid.

⁹¹⁸ Peyre, "Parallèle des temples des anciens avec les églises modernes", op. cit., pp.19-20.

⁹¹⁹ Peyre se refiere al templo rotonda de Notre-Dame-de-l' Assomption, en el encuentro de las calles de Saint Honoré y de la calle Cambon, construido entre 1670 y 1676. La iglesia fue desafectada en 1884 cuando se expulsaron los órdenes monásticos. Actualmente es la iglesia Polaca de París.

pórtico también en columnas aisladas; la iglesia de la Madeleine, la de Roule, son también en este estilo. M. Goudouin [Gondoin] acaba de edificar la escuela de cirugía; en el fondo del patio está el anfiteatro, al cual dio, por el exterior, el carácter de un templo de Esculapio; ese pórtico está completamente hecho en el estilo de los templos antiguos. Nuestras iglesias no excluyen a ciertos edificios, de tomar el carácter de los templos; su grandeza y sus atributos los distinguirán siempre de otros monumentos, sobre todo cuando sean tratados en el estilo que les es propio, así, ¿por qué los arquitectos no se servirían de ficciones, como los poetas y los pintores? ¿Por qué se consideraría un crimen que M. Gondoin haya dado al exterior del anfiteatro de cirugía el carácter de un templo de Esculapio? No le hagamos, pues, reproches, si este monumento anuncia más un templo que muchas de nuestras iglesias, pero ¿cuánto no habría que reprochar a los arquitectos que las construyeron, el no haber conocido lo suficiente los verdaderos principios de la arquitectura para haber llegado allá? Cuando Mansard edificó Marly, vimos, con razón, una idea soberbia, de haber querido dar en esta mansión el carácter del palacio del Sol, rodeado de los doce signos del zodiaco, representado por sus doce pabellones. ¿Encontraremos malo que una fuente o una torre de agua tuviera el carácter de un templo de Neptuno?, ¿un arsenal el de un templo de Marte?, etc. ¿Si se quisiera privar a los arquitectos de emplear esa licencia, esto no sería quitarles uno de los principales medios de dar monumentos interesantes a la nación; más aun, cuando estas ficciones pueden multiplicárseles al infinito y le abren la carrera a una multitud de ideas muy ingeniosas?”⁹²⁰

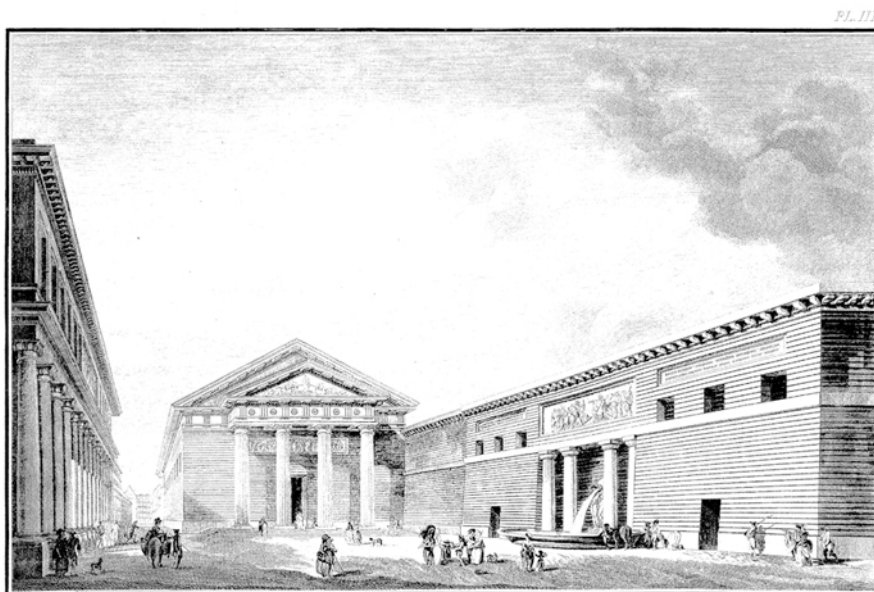


Fig. 118. Vista en perspectiva comprendiendo la Escuela de Cirugía; la prisión, cuya entrada principal es por la calle de la Observance; la fuente que enfrenta la Escuela; y el portal de la nueva Parroquia de Saint Côme. Lámina III, en *Description des Écoles de Chirurgie*, de Jacques Gondoin, 1780. © BNF.

⁹²⁰ Peyre, op. cit., pp.19-20.

La discusión sobre la referencia de Gondoin a un templo de Esculapio denota, una vez más, la cultura sobre la Antigüedad que adquirió el arquitecto. Sin duda, esta coherencia del homenaje tal vez no se explicitó por el mismo debate, pero las significativas evidencias en el libro-memoria, la *Description*, corroboran las ideas, que, además, se ven acentuadas más adelante por la fuente, dedicada al dios de la medicina, inaugurada en 1808 frente a la Escuela de Cirugía, en ese entonces, ya Escuela de Medicina. Ese mismo año es cuando se inicia la construcción de la columna de la *Place Vendôme*, la otra obra importante del arquitecto, hecha en colaboración con Denon y Lepère en homenaje a la gloria de la Gran Armada, e inaugurada en 1810.⁹²¹ La demolición de la iglesia de Cordeliers como parte del proyecto de mejoramiento del entorno del edificio, tenía por objeto establecer en su reemplazo una iglesia menor, una plaza y una cárcel, obras que, finalmente, nunca se realizaron, pero que tuvieron una gran difusión, ya que fueron incorporadas en las primeras láminas de la *Description*, y haciéndose parte importante del proceso del teatro anatómico que pretendía proveerse de cadáveres por medio de esa nueva cárcel.

La antigüedad retorna, en este caso, mediante la reinterpretación de un templo de Esculapio y de otra serie de organizaciones arquitectónicas derivadas, no sólo de Roma, sino del conocimiento proporcionado por los santuario de Epidauro y Pérgamo, como las “stoas” entorno al patio, o el mismo patio, o el pórtico del templo, tal vez el de la isola Tiberina. Pero no olvidemos que durante su estancia en Roma, Piranesi reconstruyó muy básicamente la organización de la isla, algo difícil debido a su fuerte transformación, pero la configuración de un templo a Esculapio no difería substantivamente de la de otros dioses. La configuración del santuario, que vuelve a evidenciar la inteligencia arqueológica de Gondoin, trasciende la objetualidad hacia la espacialidad conceptual y la reinterpretación de la configuración de la religión pagana en una reconceptualizada arquitectura ilustrada. Este nuevo orden, luego tendrá que coincidir con la necesidades higiénicas, luego con los hospitales y la sanidad urbana, conjugando arte y ciencia.

Los elogios y la influencia de la *École*

La cuidadosa y confluyente obra de Gondoin, así como la escena de la efervescente discusión acerca de la salubridad y el desarrollo de la conciencia sobre el cuerpo, conformaron su prestigio e influencia que alcanzó diversos tipos de edificios públicos. El recordado elogio que hizo el prolífico escritor y crítico de arte Quatremère de Quincy, dejó muy bien posicionado el valor de una obra maestra de la arquitectura ilustrada. Aún, en

⁹²¹ Robiquet, Paul, *Le personnel municipal de Paris pendant la Révolution: période constitutionnelle*, Paris: D. Jouaust - C. Noblet - Maison Quantin, 1890, p.106 [Citado en 2010-03-22]. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k40094z>>.

ese contexto, es cierto que su popularidad decreció muchísimo durante el siglo XIX y el XX, lo que se puede apreciar en el hecho de que haya sido incluida en pocas historias de la arquitectura, entre ellas se cuenta el libro del historiador Peter Collins, que estratégicamente resituó el origen de la modernidad en el siglo XVIII. En *Los ideales de la arquitectura moderna, su evolución (1750-1950)* realiza algunas referencias al edificio de Gondoin, calificando la obra como fruto del historicismo romano ilustrado, una construcción que puede reflejar la influencia de Vitruvio y de la arquitectura romana en los principios ilustrados. Para Collins, ese retorno a Roma fue una pieza fundamental en la formación del pensamiento moderno.

"(...) Los arquitectos del siglo XVII y principios del XVIII, al reconocer las ventajas prácticas de los intercolumnios amplios, y estando siempre dispuestos a aumentarlos para demostrar su destreza técnica en la construcción de amplios tramos, nunca se preocuparon por las reglas vitruvianas a este respecto. (...) De todos modos, los arquitectos jóvenes insistían en mantener rígidamente la antigua fórmula, como, por ejemplo, Gondoin que utilizó un intercolumnio de estilo semejante al de un templo en el pórtico de la nueva Escuela de Medicina, construida en París, en 1771."⁹²²

Otra voz erudita sobre el valor de la arquitectura de la Ilustración francesa es Allan Braham, quien en 1980 expresó:

"(...) Esta es una obra maestra que fue universalmente elogiada en la época de su construcción, aunque ahora se ve disminuida y un poco triste en su configuración del siglo XIX, justo al lado del bulevar Saint Germain, cerca del Odéon. 'El segundo monumento de la capital en la pureza de sus perfiles y la regularidad de sus partes', según Thiery, siendo descrito en la Academia en 1780 como un edificio "que marcará una época en la arquitectura", y en las palabras de Quatremère, el único biógrafo temprano de Gondoin, 'su alabanza puede ser expresado en una sola palabra: es el monumento clásico del siglo XVIII'."⁹²³

Otra mención es la que hace un libro inglés de 1835 referido a las instituciones médicas, *Observations on the principal medical institutions and practice of France, Italy and Germany with notes of the universities and cases from hospital practice*, escrito por el cirujano Edwin Lee, miembro del Royal College of Surgeons y antiguo cirujano interno para el Hospital de Saint George. Cuando se refiere a las instituciones francesas destaca la *École* y a través de su descripción podemos comprender cómo era el funcionamiento y

⁹²² Collins, op. cit., p. 73.

⁹²³ Braham, op.cit., p.137.

su apreciación en la tercera década del siglo XIX, cuando ya ha pasado de escuela de cirugía a medicina y con un gran énfasis en la clínica.

“La *École de Médecine* es un edificio apuesto, ocupando un costado de la plaza del mismo nombre. La porción central consiste de un anfiteatro, tal vez el más refinado de Europa, capaz de contener una audiencia de mil quinientas personas. El otro segmento del edificio contiene, en el primer piso, el museo, la librería, el gabinete de botánica, materia médica, e instrumentos quirúrgicos. El museo es pequeño, y está demasiado indiferentemente amueblado por preparaciones anatómicas y patológicas. Los modelos de cera son muy inferiores a aquellos de Florencia y Bologna: el gabinete de modelos de cera patológicos es, sin embargo, interesante y contiene varios buenos ejemplares de malformación, y casos raros. La biblioteca dispone de una amplia colección de libros y láminas, sobre medicina, cirugía y ciencias accesorias. Abre todos los días para la conveniencia de los estudiantes. Los profesores de la Facultad dan conferencias en las diferentes ramas de formación profesional en el anfiteatro. Conferencias sobre la clínica se dan en los distintos hospitales.

Un hospital limpio, conteniendo alrededor de ciento cincuenta camas, ha sido recientemente erigido frente a la Escuela de Medicina, con fines de enseñanza clínica.”⁹²⁴

El británico Lee entrega interesante información para conocer el funcionamiento de la *École*. En lo administrativo era organizada por un decano, dos asesores y por el profesorado de anatomía, fisiología, química, física médica, patología quirúrgica, patología médica, patología general y terapéutica, botánica, medicina clínica, cirugía clínica y partería clínica. Ofrecían el grado de Doctor en medicina o cirugía, para lo cual se requería estudiar cuatro años, mientras que los miembros de colegios o universidades extranjeras se les exigía estudiar dos años en París antes del examen. Las clases se iniciaban al principio de noviembre y terminaban a fines de agosto. El programa semestral estaba dividido en los siguientes cursos: 1. Anatomía, Fisiología, Química; 2. Física Médica, Higiene, Historia Natural de la Medicina; 3. Anatomía, Fisiología, Cirugía Operativa; 4. Higiene, Patología Médica, Farmacia; 5. Cirugía Operativa, Patología Médica y Quirúrgica; 6. Medicina Clínica, Cirugía Clínica, Materia Médica⁹²⁵; 7. Medicina Clínica, Cirugía Clínica, Patología Médica; 8. Jurisprudencia Médica, Terapéutica, Obstetricia. Además, los estudios contaban con cinco exámenes en total, dos de ellos

⁹²⁴ Lee, Edwin, “French medical institutions”, *Observations of the principal medical institutions and practice of France, Italy, and Germany; with notices of the universities, and cases from hospital practice to which is added, an appendix on animal magnetism and homeopathy*, London: John Churchill, 1835, pp.3-4 [Citado en 2010-03-01]. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=Kb6SSNwDz7wC&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

⁹²⁵ Disciplina precursora de la farmacopea.

estaban distribuidos entre los semestres, pero los tres restantes se tomaban al final de las clases. Entre los dos primeros estaba el de anatomía.

“Para la examinación de anatomía, al candidato se le requiere hacer una preparación de una parte del cuerpo, la cual le es indicada en la misma mañana, y debe responder preguntas propuestas a él relacionadas a la preparación. Los candidatos también tienen que escribir y defender una tesis sobre algún punto relativo a la medicina o cirugía. Las examinaciones clínicas son hechas en el hospital clínico en el lecho de los pacientes.(...)”⁹²⁶

El edificio de la *École de Chirurgie et Médecine* de París fue, según el historiador y crítico de arquitectura alemán Nikolaus Pevsner (1902-1983), uno de los edificios más innovadores, clásicos e influyentes del siglo XVIII. Cuando lo mencionó en su libro *Historia de las tipologías arquitectónicas* de 1976, siempre se refirió a él como un modelo que fue seguido por más de una generación de arquitectos. La referencia, dentro de las tipologías que estructuran el texto, está en los capítulos dedicados a los edificios gubernamentales del siglo XVIII, donde principia los elogios de la obra de Jacques Gondoin, extendiendo su influencia a América en la obra de la Cámara de los Representantes del Capitolio de Washington.

“(...) Ello es importante, porque demuestra una conexión directa con París y con uno de los más creativos edificios franceses del siglo XVIII, la *École de Chirurgie* o *École de Médecine* de Gondoin. En 1830 Quatremère de Quincy llamó a esta última “la obra más clásica del siglo XVIII”.⁹²⁷ Tendré que referirme a ella más de una vez. Tenía una media-cúpula artesonada con un ojo a lo Panteón. (...)”⁹²⁸

El elogio de Pevsner continuó haciendo referencia a los diseños para los capitolios de Zurich de 1832, no construido; el de Berna en 1833, tampoco construido; y el de Lucerna de 1841-1843. “(...) Los tres seguían el esquema de Gondoin”.⁹²⁹ Añade a éstos la aplicación del modelo a la arquitectura neoclásica de Thomas Harrison, construida entre 1788 y 1822, en el castillo de Chester en Inglaterra.

“(...) Tiene una fachada de dieciocho vanos, un pórtico con seis columnas dóricas lisas y la sala principal es del tipo Gondoin.(...)”⁹³⁰

⁹²⁶ Lee, op. cit., p.6.

⁹²⁷ Quatremère de Quincy, *Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes*, op. cit., p.332.

⁹²⁸ Pevsner, “Edificios gubernamentales desde el siglo XVIII: Parlamentos”, op. cit., p.42.

⁹²⁹ Ibid., p.45.

⁹³⁰ Ibid.

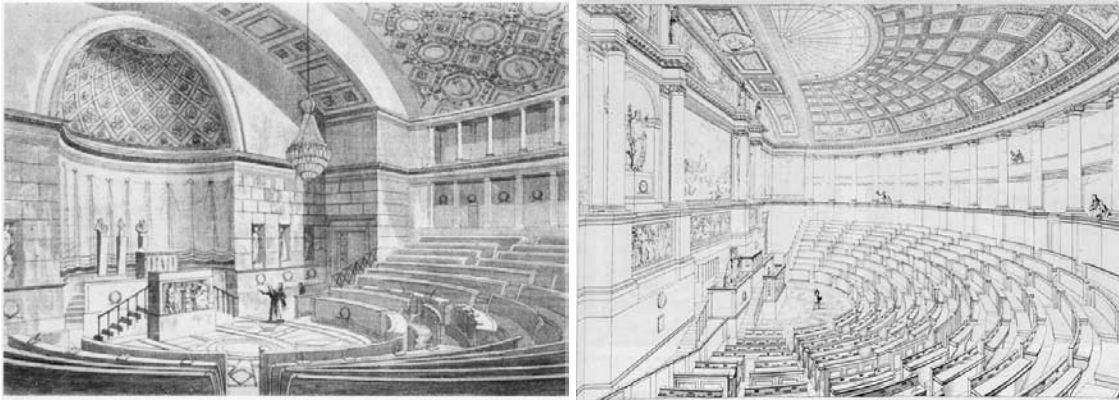


Fig. 119. Sala del Consejo de los Quinientos, luego Cámara de Diputados, realizado por Jacques-Pierre Gisors y Emmanuel-Chérubin Leconte, 1795-1797. © Kaufmann / GG.

Fig. 120. Salle des Séances diseñada por el arquitecto Jules de Joly y construida entre 1828 y 1833. © Pevsner.

Esas construcciones más distantes recibían el esquema de Gondoin, pero la Revolución Francesa, Napoleón y el Directorio requerían su propio parlamento. Surgieron, así, otras estructuras del ámbito parisino, como la *Salle des Cinq-Cents*, un hemiciclo construido entre 1795 y 1797, por los arquitectos Jacques-Pierre Gisors y Emmanuel-Chérubin Leconte; y la *Salle des Séances*, otro hemiciclo levantado entre 1828 y 1833, por el arquitecto Jules de Joly (1788-1865); ambas obras edificadas en el Palais Bourbon. Pevsner, además de mencionarlos, muestra sus respectivas ilustraciones donde la referencia con la *École de Chirurgie* es ineludible, principalmente, si recordamos el grabado de la perspectiva interior del anfiteatro anatómico publicado por Gondoin en la *Description des Écoles*.

“(…) La Asamblea Constituyente realizó el encargo de un edificio en 1790. Combes sugirió un gran edificio circular con incontables columnas gigantes en el emplazamiento de la Bastilla, totalmente en el estilo de Boullée y de los Grand Prix de los años ochenta. Otra idea era emplear la iglesia de la Madeleine, a medio construir. El esquema de Legrand y Molinos mostraba la nave rodeada en tres de sus lados por columnas y el resto era un vasto círculo de oficinas con la sala de la asamblea en el centro, según el plano semicircular de Gondoin. Poyet quería ocupar la zona entre el Louvre y las Tullerías. Su edificio también habría tenido que ser del tipo de los Grands Prix. Vignon, más tarde arquitecto de la Madeleine, sugirió una sala de asambleas -de nuevo semicircular- en las Tullerías. Por último, la Asamblea se trasladó a la *Salle des Machines* de las Tullerías. En 1795 una reforma estableció las dos asambleas. Los antiguos permanecieron en las Tullerías mientras los Quinientos se trasladaron al Palais Bourbon, el gran *hôtel* de la duquesa de Bourbon en la orilla sur del Sena, frente a la Place de la Concorde. Aquí, Gisors y Leconte crearon su semicircular *Salle des Cinq Cents*, con muros de desnuda sobriedad, una fila de columnas en la parte superior y una semicúpula

artesonada con un ojo tipo Panteón, y un ábside también artesonado para el presidente. Los detalles tienen la severidad de Boullée y Ledoux, y el teatro de este último, en Besançon, puede, incluso, haber inspirado a los arquitectos tanto como la *École de Chirurgie*. (...)”⁹³¹

En el capítulo dedicado a los teatros le resulta imposible no hacer mención de Gondoin, y de su cúpula artesonada tipo Panteón, en este caso, vinculada al proyecto del arquitecto Étienne-Louis Boullée para una ópera, de 1781, aunque la relación es más bien estética que espacial, o escenográfica, ya que es una media cúpula cerrada sobre otra cúpula también cerrada al exterior, una gran diferencia con la de Gondoin, que comunicaba el cuerpo, es decir, el espectáculo de la disección, con la naturaleza, o el medio ambiente exterior, gracias a un diseño que permitía el ingreso de luz y de lluvia, y la evacuación de aires impuros.

“(…) El teatro debía ser aislado, en el centro del Palais Royal o de la Place du Carrousel, circular y rodeado por una columnata gigante de 48 columnas corintias. El auditorio es semicircular con una semicúpula artesonada, de nuevo al igual que la *École de Chirurgie*. Boullée llama a esta forma “la única adecuada a los fines de un teatro”. (...)”⁹³²

La semejanza figurativa establecida por Pevsner entre la cúpula esférica del teatro de Boullée y el de Gondoin, tal vez en forma sea correcta, pero se contrapone a la verdadera esencia del espacio boulléano, unión de espacio y forma absoluta, fórmula apropiada por Boullée. El historiador Philippe Madec, autor del libro *Boullée*,⁹³³ al describir el teatro, confirma su esencia escenográfica, pero no comparable a muchos otros espacios similares a la *École* de Gondoin. Dice Madec al referirse al teatro:

“(…) La idea de los cuerpos brutos orienta el proyecto: el edificio es un objeto cilíndrico, carácter determinante, porque los demás componentes del proyecto sirven para afirmar su especificidad. La elección del cilindro es una innovación; en ningún estudio anterior se planteó introducir en la planta circular el conjunto de los elementos de un sistema de teatro a la italiana. El detalle de las secciones muestra la preocupación de Boullée por enmascarar el sistema estructural. Este deseo de esconderlo todo, como si la ilusión del juego teatral entrase en la concepción del edificio, le conduce a disimular la hilada de la bóveda esférica con un amplio muro de sostenimiento en su base. (...)”⁹³⁴

⁹³¹ Ibid., p.46.

⁹³² Pevsner, “Teatros”, Ibid., p.94.

⁹³³ Madec, Philippe, *Boullée*, Madrid: Akal, 2000.

⁹³⁴ Madec, “Las arquitecturas urbanas”, Ibid., pp.112-113.

Pero en otras obras, él deja ese tinte escenográfico para glorificar las relaciones del espacio absoluto con la naturaleza, como ocurre en el caso de Gondoin. También Madec corrobora esta tesis al describir el proyecto para una iglesia metropolitana como “el arte de combinar el interior con el exterior”.

“(…) En su cima, la luz cenital de una media esfera baña el último recinto, de nuevo una doble columnata circular. Este itinerario hacia el centro, hacia el templo de la Fama, es un camino interior cuyas etapas nos las muestra la sección; nos hace acceder a un mundo de interioridad protegida, bajo una cúpula que recuerda la del Panteón romano. Así, *iluminado* por esa pequeña fuente, ese tercer ojo, el hombre emocionado se elevará sobre las huellas de los grandes hombres.”⁹³⁵

El elogio de Pevsner no podría terminar sin realizar una conclusión final que, para esta investigación, reafirma lecturas sobre el espacio arquitectónico de los teatros anatómicos, al referirse a las rotondas, a las cúpulas y medias cúpulas. Y aunque sintetice todas las conexiones, se aleja del primigenio Panteón, ampliamente conocido y dibujado por las estadias romanas de los arquitectos franceses.

“La media cúpula ganó su popularidad en la *École de Médecine* de Gondoin, de 1771-1776, pero Kent ya la había introducido en su proyecto de 1732 para el Parlamento. Discípulos de Gondoin son: Ledoux, en su teatro de Besançon, de 1778 y siguientes; Harrison, en Chester, de 1788 y siguientes; el proyecto de Boullée para una sala de ópera, de 1781; el teatro Gripsholm, de Palmstedt, de 1782; Gisors, en el Palais Bourbon, de 1795-1797; Latrobe en el Capitolio de Washington, de 1814 y siguientes, etc.

Los edificios con rotondas o semirrotondas, por regla general, eran de tipo palladiano, pero cuando el historicismo griego desplazó a palladianismo, las columnas griegas dóricas eran a menudo suficientes para demostrar su adscripción: en el interior, como en el caso del teatro de Besançon; o en el exterior, como en Budapest.”⁹³⁶

⁹³⁵ Madec, “El proyecto arquitectónico de Boullée”, *Ibid.*, pp.78-79.

⁹³⁶ Pevner, “Conclusión”, *op. cit.*, p.351.

El desplazamiento epistemológico

El entorno de este espacio del saber del cuerpo fue decisivo en las acciones arquitectónicas que transformaron, en el corto plazo, la arquitectura hospitalaria, y en un largo plazo configuraron el espacio de la sanidad moderna, el espacio aséptico del cuerpo. Además de las investigaciones de Bichat, otra acción de relevancia fue la revuelta contra la insalubridad del Hôtel-Dieu en París, una fuerte crítica, estructurada por científicos positivistas, contra los proyectos arquitectónicos regidos por los estilos: ¿forma o función? ¿máquinas de curación?

Los teatros anatómicos pierden protagonismo en la Ilustración, junto a Bichat, el nacimiento de la clínica desplaza, en parte, el centro de observación del cuerpo, del teatro hacia los hospitales, donde no sólo se estudiaba el cadáver, sino se observaba también el cuerpo enfermo. En ese sentido, con la importancia de la clínica, la *École* de París se convirtió en uno de los últimos centros del saber del cuerpo, cuyo espacio de la enseñanza se resumía, casi exclusivamente, al teatro anatómico. Así, el enfoque de la enseñanza basada en el saber del cuerpo se trasladó hacia los hospitales, con lo cual la mirada ya no queda únicamente centrada en la abertura del cadáver, sino, también, en la complejidad de la lectura de la enfermedad sobre el cuerpo vivo, en la consolidación de una ciencia secularizada, y de disciplinas experimentales complementadas con el incremento tecnológico, también experimental.

En el proceso de cambio de la observación anatómica, fue fundamental el anatomista Giovanni Battista Morgagni (1682-1771), quien enseñó en Bologna y, desde 1711, en Padua. Publicó, en 1761, la obra *De sedibus et causis morborum per anatomen indagatis*, siendo uno de los agentes del cambio de la conciencia del cuerpo, al cambiar el centro de la atención de la anatomía patológica. Para el historiador Giuseppe Ongano, *De Sedibus* condensó el método anátomo-clínico asociado a su trabajo, resultado de sesenta años de investigaciones diarias, siendo su gran aporte el precisar que “la lesión del órgano es, por lo tanto, la causa que determina la fisonomía clínica de la enfermedad”.⁹³⁷ Además, Ongano certifica el impacto en la conciencia del saber del cuerpo:

“Pero más que las descripciones de las contribuciones individuales, la importancia de la labor de Morgagni es de haber hecho una "ruptura epistemológica", por lo que, después

⁹³⁷ Ongano, op. cit., p.190.

de él, no se piensa y no se escribe más como se pensaba y escribía antes. Su impresionante trabajo de síntesis llevó al reconocimiento de la anatomía patológica como una parte integral de la medicina y como condición previa para su desarrollo futuro. Morgagni es hoy, por unanimidad, definido como fundador de la “patología de los órganos” (...) Con Rudolf Virchow (1821-1902) el significado y la importancia de la obra de Morgagni encontró el reconocimiento definitivo (1894): para el fundador de la patología celular, *De Sedibus* es una gran obra metodológica, que representa el momento de la exitosa introducción del concepto localista.”⁹³⁸

El historiador Roy Porter se refirió a Morgagni, recalcando la transformación del cambio del sentido y observación: “La investigaciones de Morgagni pusieron el énfasis en la localización de la enfermedad en lugar de en los síntomas o, por decirlo de otro modo, consiguió substituir la teoría fisiológica (la enfermedad es una situación anormal en todo el organismo) por la teoría ontológica de la enfermedad (la enfermedad es una entidad localizada en alguna parte). Mostró, desde el punto de vista anatómico, que las enfermedades estaban localizadas en órganos específicos, que los síntomas se correspondían con las lesiones anatómicas y que los cambios en los órganos alterados eran los responsables de la enfermedad. La patología había adquirido, junto a la anatomía, una base científica.”⁹³⁹

A esto habría que sumar que la investigación sobre la electricidad había cobrado gran impulso desde los experimentos hechos por el científico estadounidense Benjamín Franklin (1706-1790), publicados en su libro *Experimentos y observaciones sobre electricidad* en 1751. Más adelante, en 1791, el fisiólogo y físico boloñés Luigi Galvani (1737-1798), publicó el libro *De viribus electricitatis in motu musculari*, donde expuso sus experimentos eléctricos basados en la aplicación de energía a los músculos de cadáveres de ranas, logrando contracciones. Los estudios de Galvani inauguraron los estudios sobre el sistema nervioso, denominada neurofisiología, precursora de la neurología.

“(...) Galvani concluyó, entonces, que la electricidad estaba implicada en la contracción, que sin lugar a dudas era parte integral de la fuerza vital. Alessandro Volta, profesor de Pavía, amplió esos experimentos. En sus *Letters on animal electricity*, Volta demostró que se podía provocar la contracción muscular mediante un estímulo eléctrico. La relación entre la vida y la electricidad revelada por esos experimentos fue decisiva para el desarrollo de la neurofisiología. También le sirvió de inspiración a Mary Shelley, que en

⁹³⁸ Ibid., pp.190-191.

⁹³⁹ Porter, op. cit., p.124.

1818 escribió *Frankenstein*, una fantasía de ficción científica y un relato gótico sobre la creación de la vida en un monstruo fabricado por el hombre con elementos físico químicos. (...)”⁹⁴⁰

La tradicional mirada cruel, la de la disección, siguió existiendo pero se vió hermanada por la mirada clínica. También los arquitectos se vieron impactados por este desplazamiento, pues si la *École de Chirurgie* de París fue referencia obligada, la crisis de los hospitales los revisó y transformó desde la mirada médica. Los cirujanos, anatomistas como Xavier Bichat y Claude Bernard, siguieron el ritual de la disección, la performance del teatro de la crueldad, acompañada, ahora, de la acción sobre el cuerpo en la emergencia de las máquinas de curación.

Esto no significa que antes de este momento los hospitales no hayan existido como espacios de curación, sino que recién en ese momento se reconocen, se examina su estructura y su eficacia, gracias a los desarrollos científicos, tanto médicos como químicos. Lavoisier y sus descubrimientos sobre el aire determinaron la sana imagen ventilada de la modernidad, que junto con la acción bactericida de la radiación solar, determinaron la nueva representación del aséptico espacio arquitectónico moderno.

Las nuevas configuraciones del cuerpo frágil y enfermo fue el resultado de la interacción entre médicos y arquitectos. Fueron, fundamentalmente, los médicos quienes encauzaron estas innovaciones científicas, creando conciencia en la sociedad, y junto a ellos, estarán los arquitectos de esta nueva representación del mundo.

La presencia de los hospitales desde el Renacimiento había sido administrada por la Iglesia, la cual no permitía tratamientos científicos sobre el cuerpo por asociarlos con la magia, y con ello, censurables y punibles. La labor de estas casas de acogida de enfermos, viajeros, pobres y todo aquel que se aproximara, era de velar por los cuerpos sin perpetrar tratamientos sobre el enfermo. El desconocimiento y el ocultamiento sobre el cuerpo era abominable, el no permitir la “profanación” del cadáver para fines de investigación, para la construcción del saber corpóreo; y el ocultamiento forzado de lo realizado por la Iglesia y su Inquisición, crearon una historia de desarrollos ocultos y de espacios de curación que, en realidad, eran espacios de la muerte. Los índices de mortandad en hospitales como el Hôtel-Dieu o el Hospital de la Santa Creu eran inaceptables comparados con nuestros hospitales modernos. Las máquinas de curación se configuraron gracias a la escena del teatro anatómico y al saber trasladado a la clínica

⁹⁴⁰ Ibid., p.121.

El Hôtel-Dieu de París, un tradicional espacio de insalubridad

El detonante en la reflexión sanitaria sobre los hospitales, epicentro de la transformación higienista, sucedida, principalmente, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, fue el principal hospital de París, conocido como *Hôtel-Dieu*. Pero haber sido el principal no implicaba que fuese el mejor, sino, por el contrario, fue muy famoso por ser el "insalubre e incurable" hospital parisino.

Sobre el origen de tal institución, el arquitecto Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), en su *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, basado en datos recogidos de la tradición, situó el origen del *Hôtel-Dieu* en el siglo VII, fundado por *Saint Landry*, el vigésimo octavo obispo de París, alrededor del año 660. Por otro lado, afirmó que el historiador francés Benjamin Guérard (1797-1854)⁹⁴¹ identificó la mención más antigua sobre el edificio correspondiente al año 829. Además, el hospital habría sido ampliado considerablemente en 1258, bajo el reinado de Saint Louis (Louis IX).⁹⁴²

El concepto general de Hôtel-Dieu, un tipo de institución existente en diversas ciudades francesas, básicamente se puede comprender como un hospital administrado por alguna orden religiosa, pero que incluía también las funciones de "leprosería" y, especialmente, de "hospicio", este último entendido como un edificio para albergar y recibir peregrinos y pobres. De esa forma, el hospital de París no estaba especializado, sólo hacía un tipo de usuario, mezclando al mórbido, al viajero y al indigente. Como señaló Viollet-le-Duc:

"Durante la Edad Media, la hospitalidad era obligatoria. Desde la época carolingia, existían unos impuestos destinados a socorrer a los pobres, los peregrinos, los enfermos."⁹⁴³

Además, tenía un emplazamiento muy nocivo para la curación, en un ambiente extremadamente húmedo, inmediatamente al borde y sobre el río Sena. Sin embargo, las características de esta situación coinciden con las indicaciones que legó Vitruvio en *Los diez libros de la arquitectura*, cuando hace referencia a los santuarios terapéuticos de

⁹⁴¹ Guérard, Benjamin Edme-Charles, *Cartulaire de l'Eglise de Notre-Dame de Paris*, Paris: Impr. de Crapelet, 1850 [Citado 2009-03-18]. Disponible en: <<http://www.archive.org/details/cartulairedelegl01pariuoft>>.

⁹⁴² Viollet-le-Duc, Eugène, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, tome sixième, Paris: B. Bance éditeur, 1863, p.100 [Citado 2010-06-05]. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=G7VLAAYAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

⁹⁴³ Viollet-le-Duc, Eugène, "Hotel-Dieu", *Encyclopédie médiévale, tome I: architecture*, refonte du Dictionnaire raisonné de l'architecture, réalisée par Georges Bernage; mise en pages de Marc Le Carpentier, [S.I.]: Editions Heimdal, 1978, p.522.

Esculapio, y su necesaria vinculación con el agua abundante, que los hacía parajes saludables. Pero estas características habría que contextualizarlas en su propio territorio, ya que esos santuarios griegos, o incluso, la famosa isla curativa romana, se situaban en contextos con climas más cálidos distintos al de París, donde, en realidad, el encauzamiento del Sena organizaba un entorno pantanoso, como se puede comprobar en los primeros planos de la antigua Lutecia.⁹⁴⁴

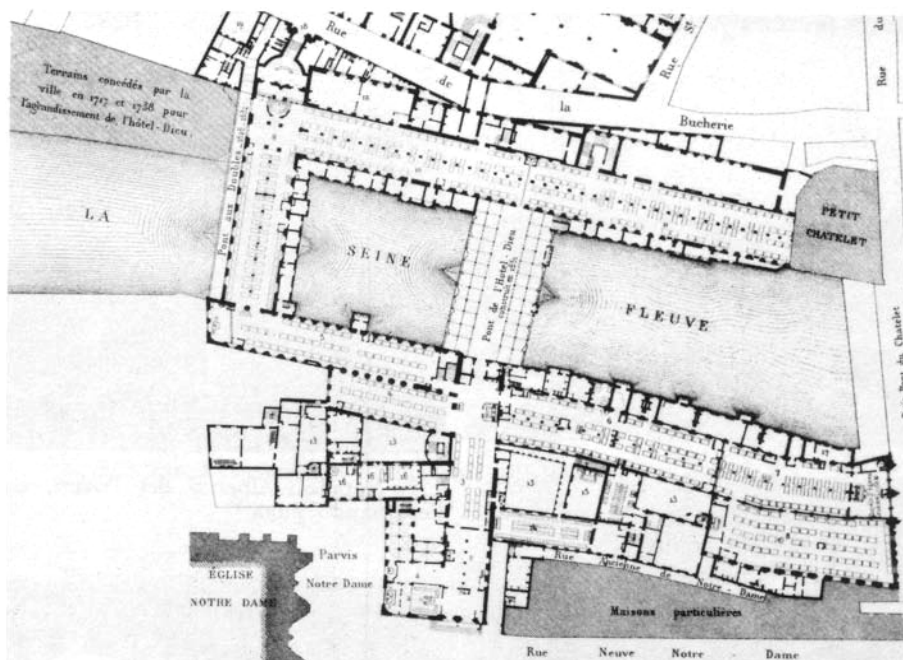


Fig. 121. Planta del Hôtel-Dieu de París ocupando los bordes del margen izquierdo del río Sena. Abajo a la izquierda, en la île de la Cité, se muestra una parte de la iglesia de Notre Dame. Desde la izquierda, sobre el Sena: el Pont aux Doubles, el Pont de l'Hôtel-Dieu y el Petit Pont du Chatelet. © Pevsner.

El edificio, desde sus inicios, tuvo muchas expansiones. La primera construcción se situó hacia el oeste de la Catedral de Notre Dame, próximo a su fachada, ocupando el borde del río izquierdo del Sena. Luego tuvo un crecimiento desmesurado en el siglo XVII, que lo extendió sobre el río y hacia su borde sur,⁹⁴⁵ cuya composición quedó registrada en la vista aérea del "Plano de París" de 1739, conocido como Plan de Turgot, comisionado por el preboste de los mercaderes Michel-Étienne Turgot (1690-1751) en 1734, al escultor y pintor especialista en perspectiva Louis Bretez (c.1700-1736).

"(...) Nada queda de él, pero sabemos que tenía cuatro largas salas de dos naves, tres de ellas en línea y la cuarta en ángulo recto: la Salle Saint Denis, la de Saint Thomas, la Infirmerie y la Salle Neuve. Fueron construidas entre finales del siglo XII y aproximadamente 1260. El número total de camas estimados a finales de la Edad Media es de aproximadamente 450; el número calculado de pacientes alrededor de 1280, lo que

⁹⁴⁴ Sobre la renovación de estos paisajes pantanosos e insalubres parisinos, ver la reconstrucción histórica de *Ridicule*, una película francesa de Patrice Leconte de 1996.

⁹⁴⁵ Pevsner, op. cit., p.168.

quiere decir tres pacientes por cama, sin discriminación de enfermedad. Las cifras de mortalidad son espantosas: 1415-1416, 2057; 1416-1417, 1830; 1418, 5311; 1522, 2471; 1523, 3766; 1524, 5729; 1525, 2097. Otros hospitales, de medidas más o menos conocidas, eran mucho más pequeños; Nuremberg (siglo XIV), 200 pacientes; Nördlingen (siglo XIV), 400; Augsburgo (1493), 500; Ulm (1502), 209, y no debe olvidarse que tales cifras pueden incluir a los pobres, viajeros e incluso huéspedes que pagaban para estar un período de tiempo o para el resto de sus vidas. Se mencionan *Privatae camerae* en Colonia a mitad del siglo XII y *pensionnaires*, incluso parejas, en el Hôtel Dieu de París en el siglo XIII.⁹⁴⁶

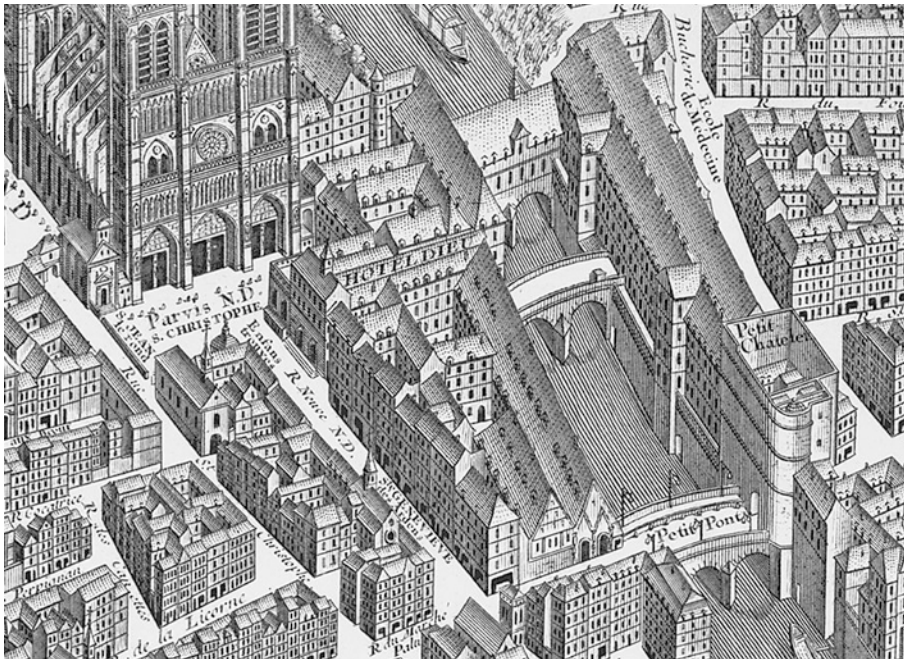


Fig. 122. Hôtel-Dieu en un fragmento de la monumental vista aérea del "Plano de París" de 1739, encargado por Michel-Étienne Turgot y realizado por Louis Bretez. © Kyoto University Library.

A estos datos entregados por Pevsner sobre la mortalidad, se suma que en 1562 la peste en París deja más de 70.000 muertos, lo que evidentemente hizo insuficiente el Hôtel-Dieu, lo que, por otro lado, acarreó la necesidad de nuevos hospitales, que fueron construidos progresivamente.

En el siglo XVII, mientras se construían mejores hospitales, como el Hôpital Saint Louis, y se mejoraba la atención y las condiciones de los enfermos, como en la Charité, apuntando hacia un modelo ideal en el cual cada paciente tenía su propia cama, el Hôtel-Dieu mantuvo el mismo estado calamitoso de la Edad Media, a pesar de haber sido ampliado por el arquitecto Claude Vellefaux durante el reinado de Enrique IV. Esas obras fueron "un puente a través del brazo más meridional del Sena (1651), un barrio al otro

⁹⁴⁶ Ibid.

lado del mismo brazo (1634) y otros en la orilla sur, paralelos a los edificios antiguos (1651 y 1717)". Pevsner se refirió a las míseras condiciones del hospital:

"(...) Cuvier⁹⁴⁷ podía escribir todavía de él: "Los sufrimientos del infierno deben ser poco mayores que los de estos desgraciados, apretados unos contra otros, ahogados, calenturientos, que no pueden... respirar, oliendo a veces dos o tres muertos que tienen entre ellos." En la década de 1790 Stieglitz⁹⁴⁸ exclamaba, "qué infinitamente cruel es la manera como juntan cuatro o seis infortunados pacientes en la misma cama", y La Rochefoucauld Liancourt⁹⁴⁹ en su informe (...) da seis o incluso ocho en una misma cama."⁹⁵⁰

Con respecto a los niveles de mortalidad en los siglos XVII y XVIII, agregó que, en una cifra entregada por el filántropo Claude Piarron de Chamousset (1717-1773), en 1756, la proporción de muertos en el Hôtel-Dieu era uno de cada cuatro, mientras que en la Charité, era uno de cada ocho.

A esta información podemos sumar otros datos contextuales presentado en la Academia de Ciencias en 1785.⁹⁵¹ Los índices de mortalidad en el Hospital de Edimburgo, eran 1 muerto por cada 25; en el Hospital de Santo Espíritu en Roma, 1 por cada 11; en el Hospital de Lyon, 1 por cada 13; en el Hospital de Saint-Denis, 1 por cada 15; en el Hospital de Versalles, 1 por cada 8; en el Hospital de Saint-Sulpice, 1 por cada 6; en la Charité en París, 1 por cada 7; y finalmente, en el Hôtel-Dieu, 1 por cada 4, o sea, un 25% de mortandad.

Sobre el Hôtel-Dieu, se entregaron detalles por períodos: 1721-1731, 44.861 muertos; 1731-1741, 47.901; 1741-1751, 46.372; 1751-1761, 46.796; 1761-1773, 58.790.⁹⁵²

En 1788, el cirujano Jacques Tenon, en su *Memoire sur les Hôpitaux de Paris*, sintetizó muy bien la heterogeneidad y consecuente promiscuidad sanitaria.

⁹⁴⁷ Seguramente se refiere al naturalista y especialista en anatomía comparada Georges Cuvier (1769-1832), quien cuando se trasladó a París, en 1795, trabajó en el Museo de Historia Natural, y fue profesor de zoología y anatomía animal. Además, ocupó un puesto de importancia en la educación nacional francesa en la época de Napoleón y tras la restauración de los Borbones.

⁹⁴⁸ Christian Ludwig Stieglitz (1756-1836), historiador alemán de arte y arqueólogo de arquitectura. La información a la que hace referencia Pevsner proviene de *Enzyklopädie der bürgerlichen Baukunst*, Leipzig, 1792-1798, volumen II, p.749.

⁹⁴⁹ François Alexandre Frédéric de La Rochefoucauld, duque de Liancourt, luego duque de La Rochefoucauld (1747-1827), fue un hombre político, científico y filántropo francés.

⁹⁵⁰ Pevsner, op. cit., p.172.

⁹⁵¹ VV.AA., "Examen d'un projet de translation de l'Hôtel-Dieu de Paris, et d'une nouvelle construction d'hôpitaux pour les malades", en: VV.AA., *Histoire de l'Académie Royale des Sciences*, Paris: L'Imprimerie Royale, 1785, pp.1-77. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k35847>>.

⁹⁵² Ibid., p.61.

“Tenemos en París un hospital único en su género: este hospital es el Hôtel-Dieu; somos recibidos allí a todas horas, sin distinción de edad, de sexo, de país, de religión; los febriles, los heridos, los contagiosos, los no contagiosos, los locos susceptibles de tratamiento, las mujeres y las chicas embarazadas son admitidos: es, pues, el hospital del hombre necesitado y enfermo, decimos ni siquiera de París, y de Francia, sino del resto del Universo.”⁹⁵³

Desde el incendio, las máquinas de curación

El hospital que ya había sufrido diversos incendios, a fines de diciembre de 1772, sufrió el gran siniestro que arrasó completamente con el tugurio, dando fin a una arquitectura insalubre que era una antesala a la muerte. Tanto su conocido estado malsano como su destrucción a fines del XVIII provocó una gran discusión, donde participaron los más avanzados exponentes de la revolución científica y arquitectónica ilustrada.



Fig. 123. Incendio del Hôtel-Dieu de París, 1772. Dibujo a pluma con aguada. Colección Hippolyte Destailleur. © Gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Fig. 124. Vista del incendio Hôtel-Dieu de París con la iglesia de Notre Dame al fondo. Dibujo con aguada realizado por Hubert Robert. Colección Hippolyte Destailleur. © Gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Pevsner, con una serie de interrogantes, ambienta muy bien el contexto efervescente de la crisis hospitalaria: “(...) ¿Qué se debía hacer? ¿Debería reconstruirse en el mismo lugar? ¿Debía trasladarse la totalidad del hospital? ¿Se debía reducir el número de pacientes, colocando algunos, según su enfermedad, en otros hospitales? A partir de 1773 y hasta los primeros años del siglo XIX aparecieron una gran variedad de manifiestos, panfletos, comités y proyectos.”⁹⁵⁴

⁹⁵³ Tenon, Jacques, “Preface”, *Memoire sur les hôpitaux de Paris*, Paris: Imprimerie de Ph.-D. Pierres, 1788, p.I [Citado en 2009-03-24]. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k567231>>.

⁹⁵⁴ Pevsner, op. cit., p.179.

Así, la crisis del Hôtel-Dieu provocó la creación de una serie de hospitales gracias a donaciones privadas. Por otro lado, Pevsner también destacó: “(...) Sin embargo, más importante para la evolución del diseño de hospitales a finales del siglo XVIII que la construcción de pequeñas instituciones por donación privada, son sin duda los proyectos de una serie de edificios mayores que nunca se llevaron a cabo.”⁹⁵⁵

La discusión, que abarcó un amplio espectro de propuestas, buscaba hacer más eficiente y funcional el modelo de hospital, para llegar a estructuras muy creativas que incorporaban los más avanzados conocimientos, con una participación muy activa de los profesionales de la salud, y pasiva de los arquitectos. A estos nuevos edificios, el cirujano Jacques Tenon, así como Leroy, enunciaron que deberían comportarse como máquinas de tratamiento para curar.

En 1979, el filósofo Michel Foucault, liderando un equipo de investigadores compuesto por Blandine Berret Kriegel, Anne Thalany, François Beguin y Bruno Fortier, publicaron *Les machines à guerir*,⁹⁵⁶ donde se sintetizaron las múltiples opiniones que se emitieron, centrados más bien en el proyecto del arquitecto de la Ville, Bernard Poyet, y de la extensa serie de documentos que se escribieron sobre su propuesta de hospital para la Île de Cygnes. Así, aunque la idea conceptual del hospital como una máquina correspondió al contexto de fines del XVIII, la nominación “máquinas de curación” es una síntesis epistemológica que permite moverse en un juego metafórico totalmente coherente con sus fines de salubridad, pero que, además, tiene manifiestas relaciones con el aspecto de formas mecánicas e industriales de los nuevos edificios experimentales propuestos.

Como investigó Pevsner, después del incendio, en 1773, se sugirió que se trasladase el hospital a *Plaine de Grenoble*, atrás de la *École Militaire*. La idea de cambiarlo de emplazamiento venía desde 1749, propuesto por el abate A.-M.-D. Le Jeune, quien había propuesto la antigua y desaparecida Île des Cygnes, posteriormente, anexada al Campo de Marte.⁹⁵⁷ Curiosamente no se plantea un cambio en las condiciones ambientales, ya que es otro sitio vinculado al agua, pero coherente con las ideas de salubridad vitruviana, derivadas de los asclepeiones. A estos primeros proyectos o anteproyectos propuestos, podemos agregar el realizado por el arquitecto Pierre Panseron, otro nuevo Hôtel-Dieu

⁹⁵⁵ Pevsner, p.173.

⁹⁵⁶ VV.AA., *Les machines à guerir. Aux origines de l'hôpital moderne*, Michel Foucault, Blandine Barret Kriegel, Anne Thalany, François Beguin, Bruno Fortier, Bruxelles: Architecture + Archives / Pierre Mardaga, 1979.

⁹⁵⁷ La Île de Cygne que existe actualmente es una isla artificial que lleva el nombre de la antigua isla.

pra la île des Cygnes, también elaborado en 1773. Como se puede ver en el libro *El espacio de la Ilustración* de Anthony Vidler.⁹⁵⁸

Entre los nuevos proyectos de arquitectura planteados hubo un diseño de 1773 hecho por el médico y científico Jean-Baptiste Le Roy o Leroy (1719-1800),⁹⁵⁹ en colaboración con el Charles-François Viel (1745-1819), arquitecto del Hospital General.⁹⁶⁰ El proyecto de hospital planteado ha sido definido como revolucionario, siendo recién presentado a la Académie Royal des Sciences en 1777, y publicado mucho después en 1787.⁹⁶¹ Según Pevsner, su novedad consistía en muchos pabellones paralelos y aislados, organizados en torno a un gran patio, pero no tan separados como hubiese sido necesario. Podríamos agregar que era un proyecto simétrico, con dos edificios laterales que conformaban el acceso al hospital, por medio del cual se accedía a ese gran patio, que estaba bordeado a ambos lados por hileras de árboles, y seguido de once pabellones aislados unidos en un costado por otro gran pabellón, para terminar exteriormente con nuevas hileras de árboles. Al fondo tenía la iglesia y los pabellones de servicios. Es cierto que no había mucha separación entre pabellones, pero eso se compensaba con las áreas libres, sin duda, la antítesis al incendiado Hôtel-Dieu, que era denso y ahogado junto al río, mientras que este nuevo edificio era llano, extendido y abierto. Dijo Pevsner:

“(...) Le Roy, en su estudio, hizo la memorable afirmación que caracteriza el momento de Lamettrie: 'Una sala es como una máquina para tratar a los enfermos.' Sus salas tenían amplias conducciones de ventilación en la cubierta, ya que en esa época se creía que la alta tasa de mortalidad en el Hôtel-Dieu era debido fundamentalmente a la falta de ventilación. Numeroso libros y panfletos fueron publicados hablando de la ventilación, como el de Henri-Louis Duhamel de Moreau, *Différents moyens pour renouveler l'air des infirmeries*, leído en la Académie des Sciences en 1748, y el de Claude-Léopold de Genneté, *Nouvelle construction des cheminées*, de 1759. Sus sugerencias estaban basadas en el de Stephen Hales, *A description of ventilators*, de 1743.”

Además, la tipología de hospital basada en pabellones organizados entorno a un gran eje ya había sido usada en un proyecto no edificado de principio del siglo XVIII, diseñado por el arquitecto inglés Sir Christopher Wren para el Real Hospital de Greenwich.⁹⁶² Otro proyecto inglés, que era una importante referencia, fue el Real Hospital Naval de

⁹⁵⁸ Vidler, op. cit., p.87 y figura 50.

⁹⁵⁹ Además, Le Roy también hizo experimentos sobre la electricidad y sus cargas negativa y positiva, y colaboró con la *Encyclopédie*. Era hermano del arquitecto Julien-David Le Roy.

⁹⁶⁰ Pérez-Gómez, Alberto, “A tale of two brothers: Jean-Louis and Charles-François Viel”, *Built upon love: architecture longing after ethics and aesthetics*, Massachusetts: MIT Press, 2006, p.167.

⁹⁶¹ Pevsner, op. cit., pp.179-180.

⁹⁶² Ibid., p.175.

Stonehouse en Plymouth, realizado entre 1756 y 1764, proyectado por Alexander Rowehead, al cual Tenon hizo una visita y que comenta en las *Memoires*, donde destaca el hecho que sean quince pabellones aislados, unidos por unas extensas galerías abiertas.⁹⁶³ El Rey murió en 1774, el proyecto de Leroy no se concretó, y los pacientes del incendiado Hôtel-Dieu fueron trasladados al Hospital de Saint Louis y a la Santé.

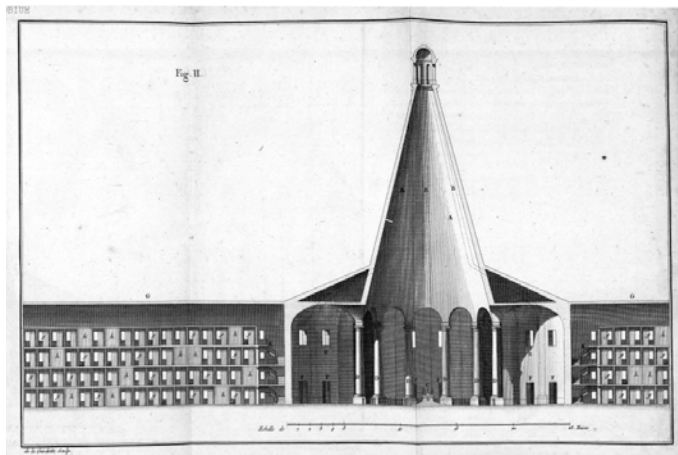


Fig. 125 Sección de la parte central del proyecto de hospital para enfermos propuesto por el cirujano Antoine Petit con la colaboración del arquitecto Prunneau de Monlouis. © Petit / BIUM.

En 1774, otro interesante proyecto de hospital, que tuvo gran impacto, fue hecho por el cirujano Antoine Petit,⁹⁶⁴ y expuesto en *Mémoire sur la meilleure manière de construire un hôpital des malades*. A pesar de que siempre se ha destacado a Petit como único y genial creador de su proyecto, él mismo, en un pie de página de su *Memoria*, declara que su idea se llevó a cabo gracias al arquitecto Prunneau de Monlouis: “Se me hace un deber y un placer de publicar que sobre esta forma de edificio en estrella, me reuní con el Sr. Prunneau de Monlouis, arquitecto hábil de París. Creo que esta reunión es el más grande elogio que se pueda hacer de mi idea.”⁹⁶⁵

Su proposición se ubicaba en la colina de Belleville. El proyecto es en planta centralizada de aspecto mecánico, una gran rueda, cuyos seis radios son los pabellones con las habitaciones; y su centro, una capilla que articula el conjunto sobre la cual un cono, muy elevado, funciona como una gran chimenea para evacuar las impurezas. Como indica Petit, “propongo de disponer los edificios de un hospital en forma de estrella, al que se le dará tantos rayos como la necesidad lo requiera”.⁹⁶⁶ Según Pevner, este proyecto tenía influencia de Antoine Desgodets,⁹⁶⁷ de su proyecto de 1727 del hospital radial. Pero, en

⁹⁶³ Tenon, op. cit., pp.385-386.

⁹⁶⁴ Antoine Petit era doctor regente de la Facultad de Medicina de la Universidad de París; antiguo profesor de anatomía, de cirugía y del arte del parto, en las escuelas de medicina; profesor de anatomía y de cirugía en el Jardín del Rey; miembro de la Academia Real de Ciencias de París y de Estocolmo; inspector de hospitales militares. Ver frontispicio en: Petit, Antoine, *Mémoire sur la meilleure manière de construire un hôpital de malades*, Paris: Imprimerie de Louis Cellot, 1774 [Citado en 2010-05-18]. Disponible en: <<http://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/cote?90957x013x21>>.

⁹⁶⁵ Ibid., p.9.

⁹⁶⁶ Ibid.

⁹⁶⁷ Pevsner, op. cit., p.180.

realidad, las proporciones son totalmente distintas, y la propuesta de Desgodets parte de un planta cuadrada, que más lo acerca a la idea de *panóptico* que de hospital.

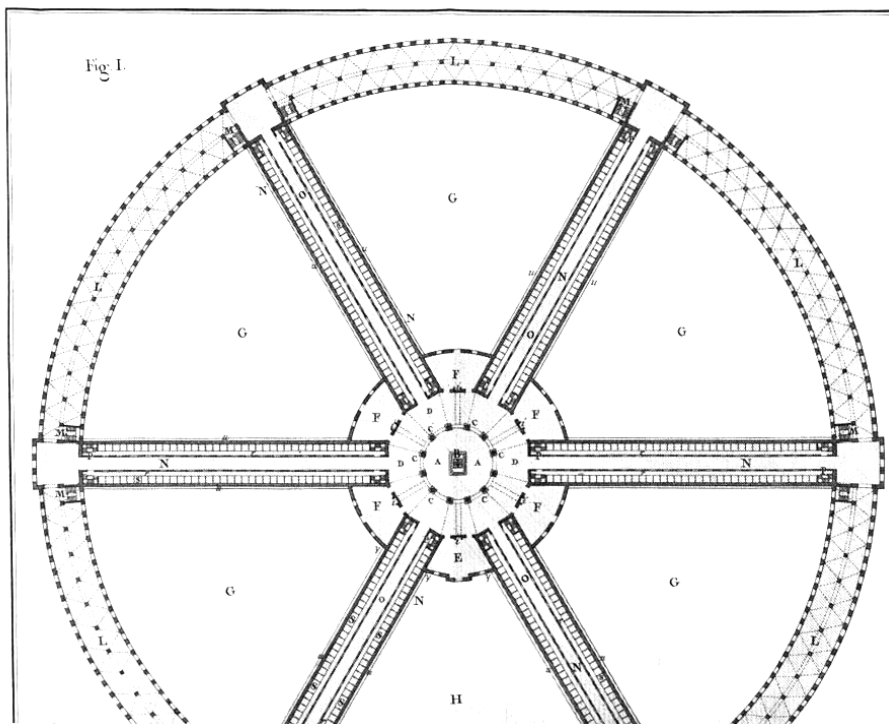


Fig. 126. Parte de la planta del proyecto de hospital para enfermos propuesto por el cirujano Antoine Petit con la colaboración del arquitecto Prunneau de Monlouis. © Petit / BIUM.

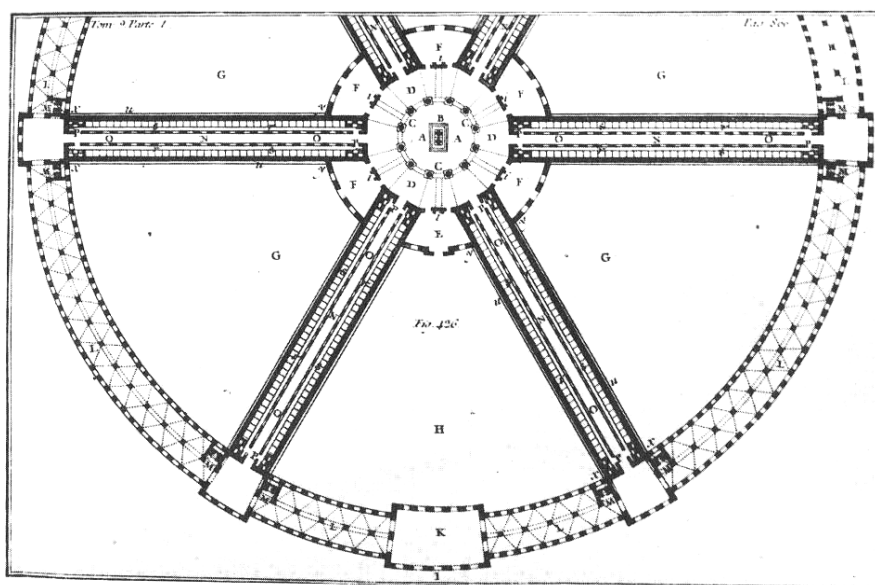


Fig. 127. Otra parte de la planta del proyecto de hospital para enfermos propuesto por el cirujano Antoine Petit en la obra de Benito Baile. © Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo (CEHOPU).

Así como se discutía sobre hospitales, el tema de las prisiones era otro foco de atención, y un tema complejo, que no sólo necesitaba de un buen edificio, sino de toda una transformación de las instituciones y de la conciencia social. Pevsner, en su libro sobre las tipologías, destaca los tres libros escritos por el filántropo inglés y reformador de

prisiones John Howard (1726-1790), acerca de los espacios hospitalarios y los de reclusión: *The state of the prisons*, publicado en 1777; *Appendix to the state of the prisons*, de 1788; y *An account of the principal lazarettos in Europe*, de 1789.⁹⁶⁸ En ese mismo espíritu, siguió el intelectual británico Jeremy Bentham (1748-1832), también un reformador social, que escribió en 1787 un documento que en su propio tiempo generó controversia, *Panopticon or the inspection house...*, en el cual define el influyente modelo del panopticon, el edificio que se mira a sí mismo, la estructura espacial de la vigilancia, y que tiene mucha relación con los modelos de hospitales radiales planteados por los franceses.

El proyecto de Petit es uno de los que más se asocia a la idea de máquina de curación, y en su tiempo fue también una referencia en el ambiente español. En 1796, el matemático y arquitecto catalán Benito Bails (1730-1797), director de matemáticas de la Real Academia de San Fernando, lo publica en su libro *Elemento de matemática, parte que se trata de la arquitectura civil*, publicado por Bails con una planta y un corte de Petit, pero sin mencionarlo en absoluto. Bails se desenvolvía con soltura en el medio francés, ya que se había formado y trabajado allí, y conocía con propiedad el hospital de Petit, de esa forma lo describe con precisión, donde podríamos destacar algunos elementos de carácter sanitario y curativo, como la cúpula (cónica) de veintiocho varas de diámetro, que cubre una capilla, y sirve de extractor a todo el edificio; un vacío central a lo largo de los pabellones que comunica los diversos niveles para calentar de forma artificial en invierno; amplios jardines entre las salas radiales; un gran anillo exterior conformado por galerías con columnatas de catorce varas de ancho, sólo cerrado por una reja para que los enfermos paseen.⁹⁶⁹

Luego, el proyecto que generó amplia discusión fue una propuesta de hospital presentada por Bernard Poyet (1742-1824). El arquitecto siendo estudiante, alumno de Charles de Wailly, también obtuvo un premio en un Prix de Rome, un segundo puesto el año 1768, cuando el tema fue un teatro. Así como Gondoin, a pesar de no haber obtenido un primer premio, se convirtió en pensionista de la Academia en Roma, en 1769. Posterior a su muerte, el mismo año, 1824, se publicó una biografía en la *Revue Encyclopédique*, donde se pronunciaba este comentario:

“(…) Lleno de inspiración y de un genio activo, todavía conservaba, a la edad de cerca de ochenta y tres años, una imaginación rica y un gran amor del trabajo. Hasta tenía, en

⁹⁶⁸ Pevsner, “Prisiones”, op. cit., p.189.

⁹⁶⁹ Bails, Benito, *Elementos de matemática, tomo IX, parte I, que se trata de la arquitectura civil*, Madrid: Imprenta de la Viudad de D. Joaquín Ibarra, 2ª edición, 1796, pp.858-866 [Citado en 2010-05-15]. Disponible en: <<http://www.aq.upm.es/biblioteca/fondoantiguo/BailsI.htm>>.

estos últimos tiempos, publicado diversos proyectos, que todavía recordaban los diseños brillantes de su juventud.(...)"⁹⁷⁰

Poyet fue miembro de la Academia de Arquitectura, desde 1786, y, más tarde, del Instituto de Francia. Fue *architecte de la ville* del Ministerio del Interior, y autor del importante y "bello peristilo del palacio de la Cámara de Diputados",⁹⁷¹ donde, entre 1806-1810, edificó la fachada norte del Palais Bourbon, agregando un pórtico de 12 columnas, que desplaza la fachada para que el edificio enfrentara frontalmente el río Sena, y mejorara su percepción frontal desde la Plaza de la Concordia. Dice Poyet:

"Respecto del Palacio del Consejo de Cinq-Cents, todo el mundo está de acuerdo que no tiene de ninguna manera la caracterización que le conviene, y que sería fácil darle, construyendo un ángulo recto con el medio del puente, un pórtico, cuyas columnas elevadas sobre peldaños al nivel del corredor superior de la sala, haría desaparecer, por la altura de su entablamiento, esa detestable buhardilla en "pain de sucre", y le dará a este edificio la dignidad que debe tener."⁹⁷²

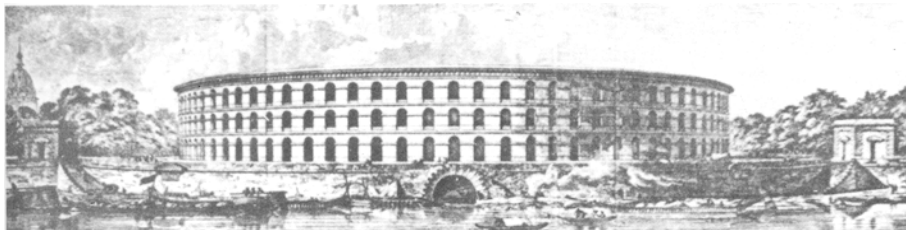


Fig. 128. Perspectiva de la fachada del Sena del proyecto de hospital realizado por Bernard Poyet y Claude Coquéau en 1785. © Pevsner.

Sin embargo, entre las diversas obras y proyectos de Poyet, el más discutido fue la propuesta, hecha en conjunto con el arquitecto Claude-Philippe Coquéau, para un nuevo hospital presentado a la Academia de Ciencias en 1785, manifiesto en el documento titulado *Mémoire sur la nécessité de transférer et de construire l'Hôtel-Dieu de Paris, suivi d'un projet de translation de cet hôpital, proposé par le sieur Poyet, architecte et contrôleur des bâtimens de la ville.*

El hospital de Poyet y Coquéau era de planta centralizada y radial, pero, como indica Pevsner, si el de Petit era de seis radios y 2000 camas, esta versión tenía dieciséis radios y 5000 camas.⁹⁷³ Aquí podríamos agregar que fue el mismo Petit que indicó la posibilidad de los radios de esa nueva tipología mecánica, según ordenase la necesidad.

⁹⁷⁰ *Revue encyclopédique ou Analyse raisonnée des productions les plus remarquables dans les sciences, les arts industriels, la littérature et les beaux-arts, tome XXIV*, Paris: Bureau Central de la Revue Encyclopédique, 1824, p.862 [Citado en 2010-05-16]. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=6FxFAAAAAYAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

⁹⁷¹ *Ibid.*

⁹⁷² Poyet, Bernard, *Projets de places et édifices à ériger pour la gloire et l'utilité de la République*, Paris, an VIII [1800-1801], p.7 [Citado 2010-05-14]. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k485363>>.

⁹⁷³ Pevsner, op. cit., p.180.

Esta propuesta estaba pensada para la *Île des Cygnes*, como un gigantesco edificio de inspiración óptica, de tres niveles de pacientes, con un patio circular vacío al centro, que al revés del proyecto de Petit, generaba una gran densidad, más con el aspecto de una prisión y ninguna mecánica del aire, aparte de la evidente relación con los patios. En una perspectiva del edificio desde la ribera, se evidencia una gran cloaca que desagua en el río, en síntesis, el insalubre Hôtel-Dieu llevado a una expresión “moderna”.

El proyecto fue presentado a la Academia de Ciencias en 1785, siendo analizado en el documento *Examen du projet de translation de l’Hôtel-Dieu de Paris et d’une nouvelle construction d’hôpitaux por les malades*,⁹⁷⁴ por los comisarios designados: los médicos François de Lassone (1717-1788),⁹⁷⁵ Louis Jean-Marie D’Aubenton o simplemente Daubenton (1716-1800), y Jacques-René Tenon (1724-1816), más el político y académico Jean Sylvain Bailly (1736-1793), el químico Antoine Laurent Lavoisier (1743-1794), el físico, astrónomo y matemático Pierre Simon La Place o Laplace⁹⁷⁶ (1749-1827), el ingeniero y físico Charles de Coulomb (1736-1806), y el químico Jean d’Arcet (1724-1801). El proyecto radial y mecánico de Poyet fue rechazado y comparado con el de Leroy, que también estaba hecho en base a pabellones, y sobre el cual, Poyet se había inspirado.

De la Comisión, podríamos destacar la importancia de Antoine Lavoisier, y sus investigaciones sobre el aire y la respiración, publicadas en el *Premier mémoire sur la respiration des animaux*, en 1789,⁹⁷⁷ hechas en colaboración con Armand Seguin (1763-1835), en las cuales comprobaron los necesarios cambios en el criterio de diseño hacia una nueva arquitectura salubre, iluminada y ventilada, como una “máquina de curación”, incidiendo en la edificación pública y, progresivamente, en la civil. Asimismo, esta inicial conciencia higienista después se trasladó al espacio urbano, afrontando el hacinamiento e insalubridad del trazado gótico parisino.⁹⁷⁸

De otra forma, el crítico contemporáneo Luis Fernández-Galliano acentuó el valor de las relaciones entre cuerpo y arquitectura, al destacar la incidencia de los descubrimiento de

⁹⁷⁴ VV.AA., “Examen d’un projet de translation de l’hôtel-Dieu de Paris, op. cit.

⁹⁷⁵ Lassone con Félix Vicq de Azyr crearon la Société Royale de Médecine, en 1778.

⁹⁷⁶ Pierre Simon Laplace colaboró en el calendario republicano francés, un nuevo sistema de representación del tiempo que se utilizó en Francia entre 1792 y 1806. El calendario que se adecuaba al sistema decimal y eliminaba las referencias religiosas fue creado por el matemático Gilbert Romme, con la colaboración de varios astrónomos. Además de Laplace, participaron Joseph-Jerôme de Lalande y Jean Baptiste Joseph Delambre. Su inicio oficial fue el 22 de septiembre de 1792.

⁹⁷⁷ Lavoisier, Antoine-Laurent; Seguin, Armand, “Premier mémoire sur la respiration des animaux”, en: *Mémoires de l’Académie des Sciences*, Paris: Patrice Bret, 1789, p. 185. Disponible en: <http://www.lavoisier.cnrs.fr/ice/ice_book_detail-fr-text-lavosier-Lavoisier-62-5.html>.

⁹⁷⁸ Conciencia higienista que posteriormente se consolidó en la reforma urbana realizada por el barón Haussmann, que incluyó la literal “apertura” de los *boulevards*, que ventilaron y aselearon la ciudad, en conjunto con las importantes obras hidráulicas que evacuaron las pestilentes aguas servidas. La reforma y conciencia higienista influyó en la depuración de la arquitectura y organización de la urbe hasta consolidarse en lo que, finalmente, hemos experimentado como el radical espacio moderno, con lucidez sobre el funcionamiento anatómico y psicológico del cuerpo, constituyendo la “máquina de habitar”, y su aséptico espacio liberado.

Lavoisier en el desarrollo de la ventilación de los edificios ilustrados, enfocado, principalmente, hacia un carácter clínico, ya que sabemos que, mucho antes, Vitruvio recomendaba que existiesen aberturas superiores para retirar los malos humores.

“Este vínculo (*que une la energía y la vida*) tiene, de entrada, unos orígenes históricos, como ha recordado César Maffioli: 'La termodinámica y la biología, el calor y la vida, han sido, en verdad, campos íntimamente conectados desde siempre: los orígenes de la ciencia del calor, por ejemplo, han de buscarse en gran medida en la historia de la medicina, mientras que, por otro lado, la idea de Lavoisier, de que la respiración no fuese otra cosa que una forma particular de combustión, fue determinante para el desarrollo de la fisiología'.”⁹⁷⁹

Asimismo, Fernández-Galiano destaca el innovador desarrollo de la calefacción y ventilación en edificios que convocaban un gran espacio de asamblea como las prisiones y parlamentos, edificios que deben su desarrollo al conocimiento adquirido sobre el cuerpo, y al teatro anatómico de la Escuela de Cirugía de París.⁹⁸⁰

Si bien el incendio del Hôtel-Dieu es el acontecimiento espectacular⁹⁸¹ que evidenció la enfermedad arquitectónica y social de forma sublime, venía precedido de un umbral de hechos que denotaban su calamitoso estado y resultados, evidentes, por ejemplo, en el hecho que un año antes de su destrucción por el fuego, en 1771, se haya realizado un Prix de Rome cuyo tema fue un Hôtel-Dieu. Pero, además, la contingencia de los programas de los concursos que se sucedieron, sirve para respaldar que la Academia Real de Arquitectura estaba mucho más preocupada de los temas sanitarios de lo que se ha evidenciado en la historiografía. Por otro lado, Foucault posicionó las iniciativas de los médicos como uno de los “motores” de la transformación higienista, mientras que el ámbito arquitectónico no se vio como un declarado colaborador a este proceso. Por ejemplo, Collins en *Los ideales de la arquitectura moderna*, se refiere a esa supuesta disonancia entre el pensamiento de los arquitectos y la realidad social, explorada por los científicos:

“Nos parece obvio que la cualidad esencial de los edificios modernos la constituyen las funciones diversas para que sirven, y nos parece incomprensible la poca atención que los teóricos de los siglos XVIII y XIX dieron a ese factor. Nos parece obvio que entre un

⁹⁷⁹ Fernández-Galiano, Luis, “Vida y entropía, los organismos como sistemas termodinámicos abiertos”, *El fuego y la memoria*, Madrid: Alianza Editorial, p. 110. Fernández-Galiano cita a Cesare Maffioli, *Una strana scienza*, Feltrinelli, Milano, 1979, p.132.

⁹⁸⁰ Fernández-Galiano, “Prisiones y parlamentos, desarrollos prácticos y contribuciones teóricas.”, *Ibid.*, pp.233-235.

⁹⁸¹ Así como el incendio de la Cámara de los Lores y de los Comunes, en la noche de 16 de octubre de 1834 en Londres, registrado en algunas pinturas de 1835 realizadas por el pintor inglés J.M.W. Turner.

hospital neogótico de 1860 y un hospital medieval no se encuentren diferencias radicales de estructura o detalle, sino que la diversidad radicara en la distribución. Sin embargo, pocos teóricos del siglo XIX se dieron cuenta, a pesar de su oculta admiración por estos nuevos edificios, de que los nuevos problemas de planeamiento estaban produciendo una arquitectura nueva ante sus ojos, y aunque había escritores perspicaces que vagamente sospechaban lo que estaba ocurriendo, la mayoría se hallaban tan obsesionados por la arqueología, y por la importancia de crear fragmentos que fueran datos para el futuro, que la verdadera naturaleza de las obras arquitectónicas contemporáneas les pasaba inadvertida.⁹⁸²

Es cierto que en la mayoría de los casos de los proyectos de la Academia de Arquitectura, las resoluciones eran variaciones de configuraciones formales, más que exploraciones sobre el mejor funcionamiento ambiental del edificio. Pero, aún así, la preocupación sobre los urgentes problemas sociales se manifiesta en los programas, por ejemplo, al año siguiente del incendio, el concurso de 1773, tuvo como tema un hospicio; el de 1774, un lazareto; el de 1775, una escuela de medicina; el de 1778 y de 1784, ambos fueron lazaretos; el de 1787, un Hôtel-Dieu; en 1789, una facultad de medicina; el de 1791, otro lazareto; y en 1792, un hospital.⁹⁸³ De esa forma, la ejercitación de los alumnos en temas sanitarios, incentivada por el premio y la experiencia del viaje de estudios, formó un contexto conciente de las orientación higienistas que se inauguraban

Así, muchos de los arquitectos que protagonizaron la exploración sobre las máquinas de curación habían participado en los Grand Prix. El famoso Bernard Poyet participó en cinco oportunidades, entre 1766 y 1768, y a pesar de que ganó tres primeros lugares y un segundo, recién estuvo pensionado entre 1769 y 1773, debido a un conflicto de la Academia con el marqués de Marigny.⁹⁸⁴ También Charles-François Viel, entre 1770 y 1774, concursó seis veces, obteniendo cuatro primeros premios y un premio extraordinario. Pierre Panseron participó en muchos concursos entre 1763 y 1771, ganando un primer y un tercer premio.

⁹⁸² Collins, op. cit., p.227.

⁹⁸³ Se puede ver el listado completo del programa del Prix de Rome, en Pérouse de Montclos, op. cit., p.251.

⁹⁸⁴ Pérouse de Montclos, op. cit., p.10.

CONCLUSIONES

La investigación sobre los teatros anatómicos, sus umbrales y conciencias, ha sido un artificio para estudiar una máquina abstracta⁹⁸⁵ del espacio del cuerpo. Su configuración centralizada desde Padua hasta París fue el legado de esta experiencia científica de colaboración entre arquitectos y anatomistas, y su lugar en la historia es determinante en los umbrales de conciencia del cuerpo y su espacio. Los ámbitos desarrollados entorno a sus construcciones evidencia, por un lado, el legado de las investigaciones, así como la influencia en las artes y en la arquitectura, y la forma en cómo colaboran en la configuración de la conciencia moderna del espacio.

Se definió la necesidad e interés de consolidar espacios para el saber del cuerpo, manifiesto en los convocantes teatros anatómicos. Algunos fueron el resultado de una fructífera combinación entre anatomistas positivistas y arquitectos; otros fueron realizados bajo la dirección de creativos cirujanos, que replicaron con avanzados modelos ideales, como el de Padua; pero los primeros fueron espacio efímeros improvisados en un edificio existente durante la temporada invernal. De esa forma, se identificó el desarrollo de la tipología: del teatro transitorio, al permanente, al interior de edificios existentes, hasta alcanzar una total individualidad y creciente complejidad que los hizo escuela o colegios de cirugía. Así, cada uno de los casos estudiados representa la evolución de un modelo de enseñanza del saber del cuerpo humano. A Padua lo antecedió uno o más teatros estivales; a Barcelona, una aula de anatomía al lado de la morgue; y a París, un edificio rotunda bastante consolidado, y seguramente antes, varios espacios transitorios.

Si bien estos teatros recibieron el legado clásico de diversas fuentes, no fue sino hasta la consolidación de su espacio, donde se pudo situar el cuerpo en el centro de la arquitectura. A pesar de que esta imagen antropocéntrica es más propia del Renacimiento, se ha mantenido, con variantes propias de cada época, en el detonante de los momentos de la conciencia del espacio del cuerpo. De esa forma el teatro anatómico fue el mecanismo del *imago corporis*. El espacio de la enseñanza de la anatomía fue un espejo de la verdad del cuerpo humano, una configuración espacial que acentuaba la empatía paradójica de verse a sí mismo en el otro. Tanto desde el punto de vista científico como del simbólico, el espacio de la disección ha sido nuestro espejo de la humanidad anatómica, de nuestro espacio corporal, y un enfático y especular *memento mori*.

⁹⁸⁵ Deleuze; Guattari, *Mil mesetas*, op. cit., pp.519-522.

Así es en el teatro anatómico, donde la arquitectura se vuelve sobre el ser humano, y se produce la relación entre la mirada de un cuerpo que ve a otro, pero diseccionado, ocupando la figura del espacio rotunda como un ojo que se mira hacia si mismo, volcado sobre el cadáver, incorporándose al vacío arquitectónico y al espacio del cuerpo.

La calidad corpórea de estos tres espacios del saber del cuerpo coinciden, no casualmente, con el Renacimiento y la Ilustración, ya que ambos fueron tiempos de fuerte investigación científica, experimentación arquitectónica y cuestionamiento respecto de las relaciones del cuerpo con el mundo. En ese sentido podemos remitirnos a Vitruvio, quien, entre las recomendaciones de los lugares saludables, también nos decía del espacio centralizado, cuando se refería a los templos redondos, basado en templos como el de Vesta, discurso con el cual podemos referenciar hasta los hospitales radiales de la reforma hospitalaria francesa, en el sentido del simbolismo del espacio rotunda.

A la configuración científica de los espacios de enseñanza de la anatomía podemos agregar su permanente carácter de espectáculo cruel. Desde la escena tolerante del norte italiano podemos reconocer una necesidad epistemológica del cuerpo vuelto espectáculo, con la ambientación dramática de los anfiteatros, y con su ruidosa consonancia con el *carnelevale*. Pero fue la mitificación en torno a la sustracción de cadáveres, como lo hizo Vesalio para sus disecciones parisinas, lo que le entregó a la acción del anatomista y a su espacio la justificación necesaria para que estos sitios, en ciertos casos, tuviesen espacios ocultos desde los cuales se podía observar la “organización” del cuerpo.

El conocimiento sobre el cuerpo permitió saber de su espacio, y en la metáfora arquitectónica saber de su anatomía correspondía a conocer su *fabrica*. De hecho, una interrogante de los traductores de Vesalio ha sido cómo traducir la palabra latina “*fabrica*” en el contexto del título del tratado anatómico. Al respecto, la investigadora Giovanna Ferrari ha expuesto algunas ideas.

“(…) En el mundo humanista y renacentista, el cuerpo humano fue, cercano a las ciudades imaginarias, una segunda “construcción” (*fabricca*) alrededor del cual los espectadores podían organizarse dentro de modelos teatrales que estaban concientemente derivados de los tiempos antiguos. Algunas veces esa derivación fue confusa, pero en otros tiempos fue identificada con una casi filológica atención. El hecho que el cuerpo humano fue pensado, observado y descrito en términos arquitectónicos ha

sido destacado, y la relación terminológica y cognoscitiva entre anatomía y arquitectura ha sido reconocida.”⁹⁸⁶

Los umbrales de conciencia han consolidado los teatros anatómicos como una representación del cuerpo en el mundo, escenario de arquitectos, artistas y anatomistas, que han colaborado en la constitución de estos espacios, en su expansión, y en la difusión de la conciencia del cuerpo, sintetizando momentos cúlmines del saber en arquitecturas singulares, recelosamente situadas en un plano secundario dentro de la historiografía arquitectónica, relegadas más bien a la apreciación de los historiadores de la medicina o de la ciencia. Así se estudiaron ciertos umbrales arraigados en algunos de estos espacios del saber del cuerpo. Cada uno fue aportando elementos propios que son representativos de las voluntades reunidas de su tiempo.

Vesalio mediante el teatro anatómico del frontispicio grabado por Van Calcar para *De humani corporis fabrica*, articuló la transitoriedad de los espacio de disección con una futura y conciente permanencia, definiendo una espacialidad singular que conjugaba las variables del ideal sugerido: un espacio centralizado que revelaba el juego con lo profano y lo sagrado, con el cuerpo en el centro de la mirada cruel, pero, sobre todo, con su estructura geométrica subyacente que proyecta el cuerpo hacia una verticalidad que lo eleva hacia el espacio superior insinuado, casi fuera del grabado, definiendo estratos, consolidados en la doble esfera contenida en la interioridad de la arquitectura. Un microcosmos en el eje vertical que lo relaciona con el macrocosmos en su equiparación, y una abertura insinuada en la arquitectura clásica del teatro anatómico.

Por otro lado, el teatro de Padua revela en su enclaustramiento y emplazamiento el ocultamiento, pero también la tolerancia. Su diseño denso escalado a la mínima dimensión de la postura del observador, y en la configuración elíptica, denota la complejidad técnica del ideal maquínico del Renacimiento, aunque su particular intensidad de posicionar la mirada del cuerpo vivo sobre la interioridad del cadáver; el espacio del ojo, abstraído en su circularidad, ya destacada por Benedetti y manifiesta en las arenas o anfiteatros ovals romanos, acentúan esta funcionalidad, y también reconocen una orientación en el cuerpo. De esa forma, el largo o la altura del cadáver provoca la deformación del círculo hacia la elipse, que reconoce las medidas de un cuerpo por sobre lo planteado por Vitruvio y consolidado en las investigaciones de Leonardo.

⁹⁸⁶ Ferrari, op. cit., p. 84.

En Barcelona, la obra de Ventura Rodríguez vuelve sobre el ideal del círculo, pero su centralidad y aislamiento destaca la importancia estratégica del teatro anatómico. El ideal de Vesalio es, en el contexto español, revisado y referenciado al edificio rigorista, desprovisto de ornamentaciones, en el que se retoman los dos niveles, y el cielo abierto a través de un lucernario. Se olvida aquí la complejidad planteada por Padua, basada en la densidad vertical, pero se retoma la verticalidad de la relación con el espacio vacío, que reconoce micro y macrocosmo.

En París, el teatro concluye un proceso anatómico, principalmente centrado en la disección, en tanto el centro del saber se desplaza hacia el hospital, con la clínica. Goindoin, desde sus fuentes clásicas, en el umbral de la revolución hospitalaria, construye un edificio que sintetiza la educación de la Academia y que impacta en los ámbitos arquitectónicos europeos ilustrados, así como lo hizo Padua a fines del siglo XVI. La creación y diseminación de teatros anatómicos fue producto de diversos factores, que tenían entre todos un común *leit motiv*: el saber del cuerpo humano y la difusión de ese conocimiento.

La *École de Chirurgie* retoma la claridad del cielo y su importancia frente al cuerpo, la abertura superior como un ojo que conecta naturaleza y ser humano, con su referencia ineludible al Panteón romano, que reúne suelo y cielo en un anfiteatro, situado en la parte central de un edificio que propone una forma gradual de acercamiento, sostenida en columnata, patio y pórtico, hacia el espacio de la disección. La consolidación del cielo y su abertura, así como su relación con el centro de la acción, en la idea del hemiciclo, de la escena como un gran teatro anatómico, donde se escenifica la última gran disección de un cuerpo que principia su fragmentación bajo la mirada cruel de los anatomistas.

La culminación arquitectónica del espacio del cuerpo, sea el teatro o el hospital revolucionario, se configura como interiores que establecen conexiones necesarias con el exterior. En ese sentido se constituye un principio conciente de interpenetración mediante la abertura de la arquitectura, que pueden ser equiparadas al cuerpo abierto del cadáver. Es mediante las aberturas, que el interior se conecta al mundo, incorporando la luz, intercambiando los aires. Entonces, la radialidad de los hospitales parisinos, o incluso los cruceros de los españoles, vuelven sobre la idea centralizada del mundo, acentuado en el caso de las máquinas de curación. Es la aireación de lo abierto que progresivamente permite una nueva espacialidad del vacío por sobre la lectura del lleno, manifiesto en la incorporación de los patios, la inclusión de la naturaleza, la ventilación mediante chimeneas, la preocupación por el asoleamiento, la separación mediante pabellones, la

individualidad del cuerpo en el lecho, el distanciamiento del espacio de las cloacas y de la humedad.

Pero sobre los teatros se pueden establecer diversas analogías. Sin duda, para Padua el desplazamiento de la idea de *imago mundi* a la idea profana del *imago corporis* es una apasionada lectura, pero además podemos vincularlo con la idea de la memoria, o mejor, a los métodos de la memoria, del aprendizaje del saber del cuerpo, de la configuración del teatro como espacio del saber, remitiéndonos al arte de la memoria y al teatro de Camillo Delminio, donde la escena se constituye como una síntesis del mundo, manifiesto en los diagramas hechos por Frances Yates.

En el Colegio de Barcelona, la arquitectura se corresponde a la sobriedad arquitectónica de un territorio en guerra. Así Rodríguez convierte su arquitectura en una metáfora de su programa, y de su propia necesidad de articular su obras con las ideas desornamentadas del rigorismo. De esa forma, el edificio es síntesis, reuniendo su carácter militar y sanitario con la arquitectura de vanguardia en la articulación del saber del cuerpo, desde el conocimiento vesaliano al localista de Morgnagni y empirista de Locke y Hume. El anfiteatro de Barcelona utiliza el conocimiento del cuerpo como instrumento de guerra.

Por otro lado, el espacio de París incluye la manifiesta referencia arqueológica a los asclepeiones dedicados a Asclepio o Esculapio, que culmina en la fuente instalada frente a la Escuela de Cirugía, en alusión a la vertiente de agua necesaria para el proceso curativo de los santuarios de Esculapio, convertida en una alegoría al templo ilustrado, incorporado al espacio urbano parisino. Así, Gondoin, no sólo hace el guiño a los orígenes de la curación, sino elabora una cuidadosa síntesis de la arquitectura arqueológica y del eclecticismo piranesiano desplazado a la insalubridad parisina.

Pero el saber del cuerpo y su espacio, y los cambios suscitados en la conciencia de las artes, hasta alcanzar la concepción del espacio moderno, no estuvieron exentas de intolerancia, provocada desde las concepciones cristianas del cuerpo, que definían a la “carne” como un espacio sagrado. Pero el desarrollo de la conciencia sobre el cuerpo avanzó gracias a ciertos espacios secularizados, donde primó la mirada científica, principalmente, debido a la insalubridad o a las guerras.

No deja de ser relevante recordar a Koyré (1892-1964), quien conociendo las diversas interpretaciones históricas que se habían hecho sobre el siglo XVII, como “la secularización de la conciencia, en su alejamiento de objetivos trascendentales y su

acercamiento a otros inmanentes”, “el descubrimiento que la conciencia humana hace de su subjetividad esencial”, o aún el cambio de relaciones, donde “la *vita contemplativa* cediese su lugar al de la *vita activa*”, estudió las relaciones entre los diversos pensamientos que generaron el momento de conciencia, y aunque principió en el efecto, se detuvo en el umbral para poder argumentar la transformación del pensamiento filosófico y espacial del mundo desde la ciencia.

Habría que agregar que la investigación respecto de “escenas” de la interacción del cuerpo, con el teatro anatómico como espacio articulador de las acciones, podrían haber sido, en una primera instancia, signos de conciencia, sin embargo en el caso de la *École* de París, la obra arquitectónica fue parte de un proceso que conformó el umbral en el cambio de escena hacia los hospitales.

En ese sentido, Padua y sus agentes anatómicos estimularon una conciencia que fue resguardada u ocultada frente la presión religiosa, abstraído en un espacio centralizado, contenido y especular, el *imago corporis*; mientras que Barcelona fue parte de un acción del poder en el territorio, y también un momento de diversas conciencias, médicas y arquitectónicas, que reconoció una realidad imperfecta en torno a la idea de un espacio aislado, centralizado pero con una verticalidad con principio liberador. En tanto París, en su reveladora crisis de salubridad, definió un espacio conceptual en abertura con lo urbano y con la naturaleza, siendo umbral de una acción liberadora y reformista, que transformó la concepción del espacio, orientándolo hacia la concepción higienista y háptica del cuerpo en el espacio de la modernidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Aalto, Alvar, *La humanización de la arquitectura*, Barcelona: Tusquets, 1977.
- Académie Nationale de Chirurgie, "Histoire de la société". Disponible en: <<http://www.bium.univ-paris5.fr/acad-chirurgie/debut.htm>>.
- Académie Nationale de Chirurgie, *Mémoires de l'Académie Royale de Chirurgie, tome 1 / précédés d'une analyse par M. le professeur Marjolin et suivis de trois mémoires inédits*, Paris: Adolphe Delahays Librairie, 1855. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k28427f>>.
- Académie Royale de Chirurgie, *Mémoires de l'Académie Royale de Chirurgie*, Tome premier, 1743, Paris: Delaguerre, 1743-1774. Disponible en: <<http://www.bium.univ-paris5.fr/histmed/medica/cote?90135x01>>.
- Adam, Alejandro [Alexander], *Antigüedades romanas de Alejandro Adam*, puestas en castellano por D. José Barriga y Bauris, tomo II, primera edición en inglés: 1791, Valencia: Imprenta de Cabrerizo, 1834.
- Aikin, John; Morgan, Thomas; Johnston, William, *General biography or, lives, critical and historical, of the most eminent persons of all ages, countries, conditions, and professions*, volume the sixth, London: Printed for J. Johnson, 1807. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=XEUDAAAAYAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.
- Ainaud de Lasarte, José María, "El arquitecto Ventura Rodríguez y el Real Colegio de Cirugía", *Divulgación Histórica de Barcelona, tomo X*, Barcelona: Instituto Municipal de Historia, 1959.
- Albert, Maurice, *Les médecins grecs a Rome*, Paris: Librairie Hachette, 1894. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5432051q>>.
- Alberti, León Battista, *De Re Aedificatoria*, Madrid: Akal, 1991.
- Alembert, Jean Le Rond, "Discours preliminaire des editeurs", en Diderot, Denis; Alembert, Jean Le Rond D', *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Tome Premier [A-Azyme]*, Paris: Briasson, 1751. Disponible en <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50533b>>.
- Algarotti, Francesco, "Ensayo sobre la arquitectura y sobre la pintura", en: VV.AA., *Textos de arquitectura de la modernidad*, compilación e introducciones por Pere Hereu, Josep María Montaner y Jordi Oliveras, Hondarribia: Nerea, 1994, pp.19-20.
- Algarotti, Francesco, *Saggio sopra l'architettura*, Venezia: Stamperia Graziosi a S. Apollinare, 1784. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=RWQDAAAQAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.
- Álvarez-Valdés y Valdés, Manuel, "La marquesita de N. y el duque de Losada", *Jovellanos: enigmas y certezas*, prólogo de Gonzalo Anes, Gijón: Fundación Alvargonzález - Fundación Foro Jovellanos del Principado de Asturias, 2002. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=s3b5gGR9_tsC&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.
- Ameigeiras Villaverde, Javier, "Una sala de anatomía del siglo XVIII", *Separata de la Revista de Información Terapéutica*, 32, 38, 1959.

- Arphe y Villafañe, Ioan, *De varia commensuracion para la esculptura y architectura*, Sevilla, Imprenta de Andrea Pescioni y Iuan de León, 1585 [1587]. Disponible en: http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/R/L8SM3A6FUI11BCRDBQ6CP2E9323SU6I998LJ9IVLTP7IX713PE-01917?func=results-jump-full&set_entry=000001&set_number=000115&base=GEN01.
- Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, primera edición en francés: 1938, Barcelona: Edhasa, 1978.
- Artaud, Antonin, "El teatro e l'anatomía" ("La théâtre et l'anatomie"), *La Rue*, 12 julio 1946, en: *CsO: Il corpi senz'organi*, a cura di Marco Dotti, Milano: Mimesis Edizioni, 2003.
- Astaburuaga, Ricardo, *Fisiognómica. La ciencia del signo y del símbolo*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1978.
- Arte Rama, *Enciclopedia de las artes de todos los pueblos en todos los tiempos, volumen II, De Grecia a los bizantinos*, primera edición: 1961, Vitoria: Códex, 1969.
- Ayers, Andrew, *The architecture of Paris: an architectural guide*, Stuttgart - London: Edition Axel Menges, 2004.
- Azcárate Ristori, José María, "Ventura Rodríguez y el Real Colegio de Cirugía de Barcelona", *Boletín de la Universidad Compostelana*, nº 63, 1955.
- Azofra Agustín, Eduardo, "De la Ilustración al historicismo: la ampliación de las Escuelas Mayores de la Universidad de Salamanca", *Goya: revista de arte*, nº 325, octubre-diciembre 2008.
- Bacon, Francis, *Novum organum or True suggestions for the interpretation of nature*, London: William Pickering, 1844. Disponible en: http://books.google.com/books?id=t7INAAAQAAJ&dq=bacon&hl=es&source=gbs_navlink_s_s.
- Barker, E.; Haverson, K.; Stokes, C. R.; Birchall, M.; Bailey, M., "The larynx as an immunological organ: immunological architecture in the pig as a large animal model", *Clinical and experimental immunology*, the journal of transnational immunology, volumen 143, nº 1, January 2006. Disponible en: <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1809556/>.
- Baquero i Briz, Manuel, *Dibuix i construcció en l'arquitectura d'en Ventura Rodríguez Tizón*, memoria cursos 1983-1984 y 1984-1985, Barcelona: Departament d'Expressió Gràfica - ETSAB - UPC, 1985.
- Barcia Goyanes, Juan José, *El mito de Vesalio*, València: Real Academia de Medicina de la Comunidad Valenciana, Universitat de València, 1994. Disponible en: http://books.google.com/books/about/El_mito_de_Vesal%C3%ADo.html?id=y_J0asrK3dIC.
- Bargellini, Piero, "Antecedentes de un arte moderno. El Sócrates de la arquitectura", *Revista de América*, publicación mensual de *El Tiempo*, Bogotá, mayo de 1947, volumen X, nº 29. Disponible en: http://books.google.com/books?id=vX0wAAAAYAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s.
- Bails, Benito, *Elementos de matemática, tomo IX, parte I, que se trata de la arquitectura civil*, Madrid: Imprenta de la Viuda de D. Joaquín Ibarra, 2ª edición, 1796. Disponible en: <http://www.aq.upm.es/biblioteca/fondoantiguo/BailsI.htm>.
- Baudicour, Prosper de, *Le peintre-graveur français continué, ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française nés dans le XVIIIe siècle /*

- Ouvrage faisant suite au Peintre-graveur français, de M. Robert-Dumesnil*, Paris: Mme Bouchard-Huzard, 1861. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=lzRKAAAACAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.
- Baudrillard, Jean, "La precesión de los simulacros", *Cultura y simulacro*, edición original de 1978, Barcelona: Kairós, 4ª edición, 1993.
- Baudrillard, Jean, *Las estrategias fatales*, traducción: Joaquín Jordá, primera edición en francés: 1983, Barcelona: Anagrama, 6ª ed., 2000.
- Bautista Durán, Antonio, *El canon en el arte, reglas y prescripciones en torno a la figura humana*, tesis doctoral dirigida por Gonzalo Martínez Andrades, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1993.
- Benedicti, Alexandri [Benedetti, Alessandro], *Anatomice sive historia corporis humani; Eiusdem collectiones medicinales seu aforismo*, Venales habentur Parisijs in officina Henrici Stephani chalcographi e regiones scholarum Decretorum, 1514.
- Berengario da Carpi, Jacopo, *Carpi Commentaria cu[m] additionibus super anatomia mu[n]dini vna cum textu eiusde[m] in pristinu[m] et ve[rum] nitore[m] redacto*, Boloniae: Hieronymun Benedictus, 1521. Disponible en: <<http://books.google.com/books?id=Hr4Avz6j6FsC&hl=es&pg=PT7#v=onepage&q&f=false>>.
- Berengario da Carpi, Jacopo, *Isagogae breves, perlucidae ac uberrimae, in anatomiam humani corporis a communi medicorum academia usitatam*. Bologna: Benedict Hector, 1523. Disponible en: <<http://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/cote?05337>>.
- Bergson, Henri, *Memoria y vida*, textos escogidos por Gilles Deleuze, Madrid: Alianza, 1987.
- Besnier, Maurice, *L'île Tibérine dans l'Antiquité*, Paris: Ancienne Librairie Thorin et fils - Albert Fontemoing (éditeur), 1902.
- Beyer, Andreas, *Andrea Palladio, el Teatro Olímpico: arquitectura triunfal para una sociedad humanista*, primera edición en alemán: 1987, México: Siglo Veintiuno, 1997.
- Biblioteca COAM, "2ª Muestra de Fondo Antiguo. Apuntes biográficos sobre la figura de Juan de Arfe y Villafañe (León, 1535 - Madrid, 1603)". Disponible en: <http://www.coam.org/pls/portal/docs/PAGE/COAM/COAM_PUBLICACIONES/HTML/bioarfe.html>.
- Bichat, Xavier, *Anatomie générale appliquée à la physiologie et à la médecine*, partie 1, tome 1, Paris: Brosson, Gabon, 1801. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k98766m>>.
- Bichat, Xavier, *Anatomía general aplicada a la fisiología y a la medicina*, primera edición en francés: 1801, en: Bichat, Xavier, *Bichat*, selección, notas y estudios preliminares de Pedro Laín Entralgo, Madrid: El Centauro, 1946.
- Bichat, Xavier, *Investigaciones fisiológicas sobre la vida y la muerte*, edición original: 1799-1800 (año VIII), en: Bichat, Xavier, *Bichat*, Madrid: Ediciones El Centauro, 1946.
- Bichat, Marie-François-Xavier. *Traité des membranes en général et de diverses membranes en particulier*, Paris: Richard, Caille et Ravier, 1799. Disponible en: <<http://www.bium.univ-paris5.fr/histmed/medica/cote?178241>>.
- Blondel, Jean-François. *Architecture française, ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels & edifices les plus considérables de Paris, ainsi que des châteaux & maisons de plaisance situés aux environs de cette ville, ou en d'autres*

- endroits de la France, bâtis par les plus célèbres architectes, & mesurés exactement sur les lieux*, Paris: Chez Charles-Antoine Jombert, 4 volúmenes, 1752-1756. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108034x.r=blondel.langES>>.
- Boissier de Sauvages, François, *Nosología metódica sistens morborum classes, genera et species, Juxta Sydenhami mentem & Botanicorum ordinem*. [3 tomos (5 volúmenes)], Amsterdam: Frères de Tournes, 1763. Disponible en: <<http://www2.biusante.parisdescartes.fr/livanc/?fille=c&cotemere=41347>>.
- Bonastra, Quim; Jori, Gerard, "El uso de Google Earth para el estudio de la arquitectura hospitalaria (I): de los asclepiones a los hospitales medievales", *Ar@cne*, revista electrónica de recursos en internet sobre geografía y ciencias sociales", Universidad de Barcelona, nº 122, 1 de julio de 2009. Disponible en: <<http://www.ub.es/geocrit/araque/araque-122.htm>>.
- Boscasa, Lorenzo, *Tratado de anatomía general, descriptiva y topográfica, primera parte del tomo I*, Madrid: Librería de los señores Viuda e hijos de D. Antonio Calleja, segunda edición refundida y considerablemente aumentada, 1844. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=nPFoUo9au0MC&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.
- Boullée, Etienne-Louis, *Arquitectura: Ensayo sobre el arte*, elaborado entre 1781 y 1793, Barcelona: Gustavo Gili, 1985.
- Boyd Davis, Stephen, "Mnemonic uses of space", *The Design of Virtual Environments with particular reference to VRML*, Centre for Electronic Arts, Middlesex University, June 1996.
- Braham, Allan, "Gondoin and the École de Chirurgie: Victor Louis and the theatre of Bordeaux", *The architecture of the French Enlightenment*, Berkeley: University of California Press, 1980.
- Bretez, Louis; Turgot, Michel-Etienne, *Plan de Paris, commencé l'année 1734, dessiné et gravé sous les ordres de Messire Michel Etienne Turgot, Marquis de Sousmons, &c. Levé et dessiné par Louis Bretez; gravé par Claude Lucas; écrit par Aubin*, Paris, 1739.
- Brett, George S., *Historia de la psicología*, primera edición en inglés: 1912, Buenos Aires: Paidós, 1963.
- Bulfinch, Thomas, *Historia de dioses y héroes*, Barcelona: Montesinos, 2002.
- Burckhardt, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid: EDAF, 1997.
- Burke, Edmund, *Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, estudio preliminar y traducción de Menene Gras Balaguer, primera edición en inglés: 1757, Madrid: Tecnos, 1997.
- Burke, Michael E., *The Royal College of San Carlos: surgery and Spanish medical reform in the late eighteenth century*, Durham: Duke University Press, 1977.
- Cagnoni, Giovanni, *I teatri anatomici dell'Università di Padova*, tesi de laurea, relatore: Anna Bedon, correlatore: Maurizio Rippa Bonatti, Venezia: Istituto Universitario di Architettura Venezia (IUAV), Faculta di Architettura, Dipartimento di Storia dell'Architettura, 1987-1988.
- Calatrava Escobar, Juan, "Piranesi, la Roma antigua y la teoría de la arquitectura" [prólogo del editor y traductor], en: Piranesi, Giovanni Battista, *De la magnificencia y arquitectura de los romanos y otros escritos*, Madrid: Akal, 1998, pp.5-17.

- Calatrava, Juan, "Hospital General de Madrid, 1769-1797", en: VV.AA., *Francisco Sabatini, 1721-1797. La Arquitectura como metáfora de poder*, Madrid: Comunidad de Madrid - Electa España, 1993, pp.395-408.
- Calatrava, Juan Antonio, "El debate sobre la ubicación de los cementerios en la España de las Luces: la contribución de Benito Bails", en: revista *Espacio, tiempo y forma, Serie VII, Historia del arte, tomo 4*, UNED, 1991, pp.349-366.
- Calatrava Escobar, Juan, *Arquitectura y cultura en el siglo de las luces*, Granada: Universidad de Granada, 1999.
- Campbell, Margaret, "What tuberculosis did for modernism: The influence of a curative environment on modernist design and architecture", *Medical History*, 2005, October, 49(4). Disponible en: <<http://www.pubmedcentral.nih.gov/articlerender.fcgi?artid=1251640>>.
- Capdeferro, Marcelo, *Otra historia de Cataluña*, Barcelona: Editorial Acervo, 1985.
- Cárdenas, Juan María de, "Ermita de Nuestra Señora de la Salud en Borox (Toledo)" [edición digital], *Academia*, boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº67, 1988, pp.103-114. Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/46849474656151276754491/index.htm>>.
- Cardoner, Antonio, "La construcción de un anfiteatro anatómico en Barcelona en el siglo XVII", *Medicina Clínica*, tomo XXXVIII, nº 5, 1962.
- Cardoner Planas, Antonio, "Personajes de alcurnia y hechicerías de la Casa Real de Aragón", *Medicina & Historia*, fascículo LXXIV, febrero 1971, publicación médica Biohorm - J.Uriach y Cia, Barcelona. Disponible en: <http://www.fu1838.org/esp/publicacions_med.php>.
- Cardoner Planas, Antonio, "La orientación experimental de la cirugía en España en el siglo XVIII", *Medicina & Historia*, 41 (segunda época), revista de estudios históricos informativos de la medicina, Centro de Documentación de Historia de la Medicina de J. Uriach & Cia, Barcelona, diciembre 1974. Disponible en: <www.fu1838.org/esp/publicacions_med.php>.
- Cassanelli, Roberto; David, Massimiliano; De Albentiis, Emidio; Jacques, Annie, *Ruins of Ancient Rome: the drawings of the french architects who won the Prix de Rome: 1786-1924*, edited by Massimiliano David, introduction by Filippo Coarelli, Los Angeles: Getty Museum, 2002.
- Caveda y Nava, José, *Memorias para una historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España*, tomo 1, Madrid: Imprenta de Manuel Tello, 1867. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=HL4WAAAAIAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, tomo segundo, D-J, prólogo de Miguel Morán Turina, Madrid: Real Academia de San Fernando - Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800. Disponible en: <books.google.com/books?id=L8IAAAAAYAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.
- Chadabra, Rudolf, "Las artes plásticas renacentistas", en: Vasari, Giorgio, *Vidas de grandes artistas*, México: Porrúa, 1996.
- Chambers, Ephraim, *Cyclopaedia: or, an universal dictionary of arts and sciences; containing the definitions of the terms; and accounts of the things signify'd thereby, in the several arts, both liberal and mechanical, and the several sciences, human and divine: the figures, kinds, properties, productions, preparations, and uses, of things natural and artificial; the rise,*

- progress, and state of things ecclesiastical, civil, military, and commercial: with the several systems, sects, opinions, etc. among philosophers, divines, mathematicians, physicians, antiquaries, criticks, etc.: the whole intended as a course of antient and modern learning*, compiled from the best authors, dictionaries, journals, memoirs, transactions, ephemerides, etc. in several languages. In two volumes. By E. Chambers, London: Printed for James and John Knapton [and 19 others], 1728. Disponible en:
<<http://uwdc.library.wisc.edu/collections/HistSciTech/Cyclopaedia>>.
- Chateaubriand, François-René, *Los mártires, ó El triunfo de la religión cristiana*, traducido de la tercera edición, Barcelona: Imprenta de D. Agustin Gaspar, 1855.
- Chemins de mémoire, “Ancienne École de Médecine Navale de Rochefort (17)”. Disponible en:
<<http://www.cheminsdememoire.gouv.fr/page/afficheLieu.php?idLang=fr&idLieu=1888>>.
- Chueca Goitia, Fernando, “El padre de don Ventura Rodríguez” [edición digital], *Academia*, boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº67, 1988, pp.91-101 [Citado 2009-11-10]. Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:
<<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/05818404255727462232268/index.htm>>.
- Cianchi, Marco, *Leonardo: the anatomy*, Florence: Giunti, 1998.
- Clin, Marie-Veronique; Musée d'Histoire de la Médecine, *Le Musée d'Histoire de la Medecine de Paris*, Paris: Musee d'Histoire de la Médecine, 1994. Disponible en: <<http://www.bium.univ-paris5.fr/musee/>>.
- Cohen, Nathalie, “The Hall of Barber Surgeons”, *London Archaeologist* 8 (6), Autumn 1997. pp.162-167. Disponible en:
<<http://ads.ahds.ac.uk/catalogue/ARCHway/toc.cfm?rcn=1047&vol=8-06>>.
- Collins, Peter, *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)*, primera edición en inglés: 1965, Barcelona: GG, 5ª edición, 1998.
- Colomina, Beatriz, “The medical body in modern architecture”, en: VV.AA., *Anybody*, editora Cynthia C. Davidson, Cambridge: MIT Press, 1997.
- Colonna, Francesco, *Hypnerotomachia Poliphili, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet, atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorat*, Venetiis: in aedibus Aldi Manuti, 1499. Disponible en: <<http://mitpress.mit.edu/e-books/hp/hyp000.htm>>.
- Commelin, Pierre, *Mythologie grecque et romaine*, Paris: Bordas, 1991.
- Condivi, Ascanio, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, Roma: Antonio Blado Stampatore, 1553.
Disponible en:
<<http://books.google.com/books?id=J8I9AAAACAAJ&dq=condivi%20michelangelo&hl=es&pg=PP5#v=onepage&q&f=false>>.
- Condivi, Ascanio, *Vida de Miguel Ángel Buonarroti*, edición de David García López, Madrid: Akal, 2007.
- Corbella, Jacint, *Historia de la Facultad de Medicina de Barcelona: 1843-1985*, Barcelona: Fundació Uriach 1838, 1996.
- Corbella i Corbella, Jacint, *L'area sanitària de la Santa Creu. El sisè centenari de l'Hospital de la Santa Creu de Barcelona*, Barcelona: Reial Acadèmia de Medicina de Catalunya, 2001.

- Corlieu, Auguste, *L'ancienne Faculté de médecine de Paris*, Paris: A. Delahaye, 1877 [Citado 2010-01-12]. Disponible en:
<<http://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/cote?34729>>.
- Corominas, Joan, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, volumen 1, Madrid: Gredos, 4ª reimpresión, 1980.
- Corona, Carlos, "Política de Godoy", *Revolución y reacción en el reinado de Carlos IV*, Madrid: Ediciones Rialp, 1957.
- Cruz-Coke Madrid, Ricardo, *Historia de la medicina chilena*, Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1995.
- Culianu, Ioan P., *Eros y magia en el Renacimiento. 1484*, Madrid: Siruela, 1999.
- Cunningham, Peter, "Life of Inigo Jones", en: VV.AA., *Inigo Jones: a life of the architect*, London: Shakespeare Society, 1848. Disponible en:
<http://books.google.com/books?id=JveapQWgUnUC&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.
- Daly, Juanita A., "Arnald of Vilanova: physician and prophet", *Essays in Medieval Studies*, volume 4, 1987, Proceedings of the Illinois Medieval Association, editor: Richard W. Clement. Disponible en: <<http://www.illinoismedieval.org/EMS/VOL4/daly.html>>.
- David de Pénanrun, Louis Thérèse; Delaire, Edmond Augustin; Roux, Louis François, "Académie Royale d'Architecture / Institut", *Les architectes élèves de l'École des Beaux-Arts: 1793-1907*, Paris: Librairie de la Construction Moderne, 2ª edición, 1907. Disponible en:
<<http://www.archive.org/details/lesarchitectes00daviuoft>>.
- De Angelis, Simone, "From text to the body: Commentaries on *De anima*, anatomical practice and authority around 1600", en: VV.AA., *Scholarly knowledge: textbooks in early modern Europe*, editado por Emidio Campi, Simone De Angelis, Anja-Silvia Goeing, y Anthony T. Grafton, Genève: Librairie Droz, 2008.
- De Boni, Filippo, *Biografia degli artisti*, Venezia: Co' Tipi del Gondoliere, 1840, p.1053 [Citado 2009-02-14]. Disponible en:
<http://books.google.com/books?id=dg1BAAAACAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.
- Dechambre, Amédée (directeur), *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, deuxième série, tome cinquième, Mar-Med, Paris: G. Masson - P. Asselin, 1874. Disponible en:
<<http://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/cote?extbnfdechambrex057>>.
- Delagrive, Jean (cartographe). Plan de Paris dédié à messieurs les Prévôt des marchands et échevins de la ville, Paris: de l'imprimerie de Charbonnier, 1761. Disponible en:
<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7711272b>>.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *El anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, edición original en francés de 1972, Barcelona: Paidós, 1995.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona: Anagrama, 5ª edición, 1999.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, primera edición en francés: 1980, traducción de José Vázquez Pérez, Valencia: Pre-textos, 4ª edición, 2000.
- Deleuze, Gilles, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Barcelona: Paidós, 1989.
- Del Negro, Piero, "Tra Cinque e Seicento: la Controriforma e la "Patavina libertas"", VV.AA., *L'Università di Padova. Otto secoli di storia*, Padua: Signum, 2002.

- Derrida, Jacques, "El teatro de la crueldad y el cierre de la representación", *La escritura y la diferencia*, primera edición en francés: 1967, Barcelona: Anthropos, 1989.
- Dery, Mark, *Velocidad de escape, la cibercultura en el final del siglo*, Madrid: Siruela, 1998.
- Descartes, René, *El tratado del hombre*, Madrid: Alianza, 1990.
- Descartes, René, *El discurso del método*, Madrid: Akal, 1989.
- Diderot, Denis, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, recueilli des meilleurs auteurs et particulièrement des dictionnaires anglois de Chambers, d'Harris, de Dyche, etc. par une société de gens de lettres, Proposés par souscription, [Prospectus de l'Encyclopedie (reproduction typographique)]*, Paris: Le Breton, 1751.
Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5785794x>>.
- Diderot, Denis, *Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques, avec leur explication*, première livraison, Paris: Briasson, 1762. Disponible en:
<<http://www2.vet-lyon.fr/bib/fondsancien/ouvonline/3404-1/3404-1.htm>>.
- Diderot, Denis, *Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques, avec leur explication*, seconde livraison, en deux parties, seconde partie, Paris: Briasson, 1763. Disponible en: <<http://www2.vet-lyon.fr/bib/fondsancien/ouvonline/3404-3/3404-3.htm>>
- Düring, Monika von; Poggesi, Marta, *Encyclopaedia anatomica: una selezione di cere anatomiche*, fotografías de Saulo Bambi, Museo di Storia Naturale dell'Università di Firenze, sezione di zoologia La Specola, Köln: Taschen, 2001.
- Dyer, Thomas Henry, *Ancient Rome: with a map of ancient Rome and numerous illustrations*, London: Walton and Maberly, 1864.
- Egbert, Donald Drew, *The Beaux-Arts tradition in French architecture*, illustrated by the Grands Prix de Rome, Princeton: Princeton University Press, 1980.
- Eloge historique de M. Winslow*, S.I., s.n., 1760 (circa). Disponible en: <<http://www.bium.univ-paris5.fr/histmed/medica/cote?90945x21x08>>.
- Eloy, Nicolas-François-Joseph, *Dictionnaire historique de la médecine ancienne et moderne, ou mémoires disposés en orde alphabétique pour servir a l'histoire de cette science, et a celle des medecin, anatomistes, botanistes, chirurgiens et chymistes de toutes nationes*, tome troisieme, Mons: chez H. Hoyois, 1778. Disponible en:
<http://books.google.com/books?id=sn9EAAAACAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.
- Estabridis Cárdenas, Ricardo, *El grabado en Lima Virreinal: Documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*, Lima: UNMSM, Fondo Editorial, 2002. Disponible en:
<http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/historia/grabado_lima/indice.htm>.
- Estienne, Charles. "Cap. XL. Anatomici theatri apparatus", *De dissectione partium corporis humani libri tres, à Carolo Stephano, doctore medico, editi. Unà cum figuris, et incisionum declarationibus, à Stephano Riverio chirurgo compositis*, Paris: Simon de Colines, 1545, pp.346-348. Disponible en: <<http://www.bium.univ-paris5.fr/histmed/medica/cote?00267A>>.
- Eustachii, Bartholomaei, *Tabulae anatomicae*, Roma: ex Officina Typographica Francisci Gonzagae, 1714. Disponible en:
<http://books.google.com/books?id=oavaHTng7OoC&dq=eustachii&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

- Faure, Olivier, "La mirada de los médicos", en: *Historia del cuerpo, volumen 2. De la Revolución Francesa a la Gran Guerra*, bajo la dirección de Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, Madrid: Taurus, 2005.
- Fer, Nicolas de (cartographe); La Mare, Nicolas de (auteur adapté), *Huitième plan de Paris divisé en ses vingts quartiers*, Paris: l'auteur, 1705. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b77107008>>
- Fernández-Galiano, Luis, *Casa, cuerpo, crisis, AV monografías*, nº 104, Madrid: Arquitectura Viva, 11-12 2003.
- Fernández-Galiano, Luis, *El fuego y la memoria*, Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- Fernández Luzón, Antonio, *La Universidad de Barcelona en el siglo XVI*, tesis doctoral dirigida por el Dr. Ricardo García Cárcel, Universitat Autònoma de Barcelona, Departamento d'Historia Moderna i Contemporània, 2003. Disponible en: <<http://hdl.handle.net/10803/4791>>.
- Fernández Martín, Juan José; Montes Serrano, Carlos, "La planta centralizada en Francisco Sabatini", en: VV.AA., *Francisco Sabatini, 1721-1797. La arquitectura como metáfora de poder*, Madrid: Comunidad de Madrid - Electa España, 1993, pp.291-302.
- Ferrari, Giovanna, "Public anatomy lessons and the Carnival: The anatomy theatre of Bologna", *Past and Present*, nº 117, November 1987, Oxford University Press, pp.50-106. Disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/650788>>.
- Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía*, Barcelona: Ariel, 1994.
- Ferrer, Diego, *Historia del Real Colégio de Cirugía de la Armada de Cádiz*, prólogo de Juan Romero Abreu, Cádiz: Colegio Oficial de Médicos de la Provincia de Cádiz, 1961.
- Ferreras, Jacqueline, *Los diálogos humanísticos del siglo XVI en lengua castellana*, Murcia: Universidad de Murcia, 2ª edición, 2008. Disponible en: <http://books.google.cl/books?id=Vh_YPL0tn1AC&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.
- Ferté, Patrick, "Dos migraciones estudiantiles desconocidas: Toulouse y Aviñon, universidades de recambio para catalanes y menorquines (siglo XVIII)", en: VV.AA., *Colegios y universidades I: Del antiguo régimen al liberalismo*, coordinado por Enrique González González y Leticia Pérez Puente, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001. Disponible en: <http://books.google.cl/books?id=JemR3oD-B9YC&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.
- Finlay, Robert, "Review: Gaetano Cozzi, Paolo Sarpi tra Venezia e l'Europa. Torino: Einaudi, 1979", *Renaissance Quarterly*, Vol. 34, nº 2, summer, 1981, pp. 243-244. Disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/2860794>>.
- Firenzuola, Agnolo, "Delle bellezza delle donne", *Opere*, a cura di D. Maestri, Torino: UTET, 1977. Disponible en: <<http://digilander.libero.it/bepi/bellezze/bellezze.htm#top>>.
- Fisch, Max, "The printer of Vesalius's Fabrica", *Bulletim of the Medical Library Association*, vol. 31, nº 3, July 1943, pp.240-259. Disponible en: <<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC194233/>>.
- Fisher, Seymour, "Experiencing your body: What are what you feel", *Saturday Review of Science*, New York, volume LV, number 28, july 8 1972.
- Flórez, Henrique (R. P. Mtro. Fr.), *España sagrada, theatro geographico-histórico de la Iglesia en España. Origen, divisiones, y límites de todas sus provincias. Antigüedad, traslaciones, y*

- estado antiguo y presente de sus sillas, con varias disertaciones críticas, tomo XVIII, De las iglesias britoniense, y dumiense, incluidas en la actual de Mondoñedo*, Madrid: Oficina de Antonio Marín, 1764. Disponible en:
<http://books.google.com/books?id=1ic2AAAAMAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.
- Flude, Kevin; Herbert, Paul, *Surgery, the Old Operating Theatre, St Thomas's and Guy Hospitals*, London: The Old Operating Theatre, Museum and Herb Garret, sin fecha.
- Fossier, François; Cotte, Robert de, *Les dessins du fonds Robert de Cotte de la Bibliothèque nationale de France: architecture et decor*, Paris: Bibliothèque Nationale de France; Rome: École Française de Rome, 1997.
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, traducción: Elsa Frost, primera edición en francés: 1966, México: Siglo Veintiuno, 31ª edición en español, 2004.
- Foucault, Michel, *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, primera edición en francés: 1963, México: Siglo Veintiuno, 18ª ed, 1999.
- Frau, Ramón, *Discurso Inaugural que en la abertura de clases del Real Colegio de Medicina y Cirujía de Barcelona leyó el doctor D. Ramón Frau, el día 2 de octubre de 1832*, Barcelona: Imprenta de la Viuda e Hijos de D. Antonio Brusi, 1833. Disponible en:
<http://books.google.com/books?id=JKp1vjcOpzkC&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.
- Fukuyama, Francis, *El fin del hombre: consecuencias de la revolución biotecnológica*, título original: *Posthuman society*, Barcelona: Ediciones B, 2000.
- Galeno, *Sobre la localización de las enfermedades*, Madrid: Gredos, 1997.
- Galien, “Exhortation a l'étude des arts”, en: Galien; Daremberg, Charles (trad.), *Oeuvres anatomiques, physiologiques et médicales de Galien*, tome premier, précédées d'une introduction ou étude biographique, littéraire et scientifique sur Galien par le Dr. Charles Daremberg, Paris: J. B. Baillière Libraire de l'Académie Impériale de Médecine, 1854. Disponible en: <<http://www.bium.univ-paris5.fr/histmed/medica/cote?34857x01>>.
- Galien, “Des sectes aux étudiants”, *Oeuvres anatomiques, physiologiques et médicales de Galien* / vol. 2, Paris : J. B. Baillière, 1856, pp.376-397. Disponible en: <<http://www.bium.univ-paris5.fr/histmed/medica/cote?34857x02>>.
- Galen; Thriveris, Jérémie, *Hieremiae Thriveri Brachelii novi et integri commentarii in omnes Galeni libros de temperamentis*, Lugduni: apud Gulielmum Rouilium, 1547. Disponible en:
<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54191c>>.
- Galeno Ibaceta, Claudio, *In-corpóreo. La arquitecturización del cuerpo*, tesina del máster *Historia, arte, arquitectura y ciudad*, tutora: Marta Llorente Díaz, Departamento de Composición Arquitectónica, ETSAB, UPC, Barcelona, 2001.
- Galeno Ibaceta, Claudio, *Acción emergente: Piranesi y los estratos*, investigación tutelada por Antoni Ramón, Barcelona: Departamento de Composición Arquitectónica, ETSAB, UPC, 2002.
- Galeno Ibaceta, Claudio, “Acción emergente, Piranesi y los estratos”, *Cuadernos de Arquitectura, Habitar el Norte*, nº 8-9, Departamento de Arquitectura, UCN, Antofagasta, 2003, pp.26-30.

- Galeno Ibaceta, Claudio. "Concepción sanitaria de la arquitectura: La salubridad que marcó el espacio moderno", *Ciudad y Arquitectura (CA)*, nº 125, junio-julio 2006, Colegio de Arquitectos de Chile, Santiago de Chile, pp.36-37.
- Gallardo, Bartolomé José; Zarco del Valle, Manuel Ramón; Sancho Rayón, José León, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos, formado por los apuntamientos de don Bartolomé José Gallardo, vol. 1*, Madrid: Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, 1865. Disponible en:
<http://books.google.es/books?id=fOlaAQAAMAAJ&source=gbs_navlinks_s>.
- García Ballester, Luís; "La biografía de Galeno y su obra médica", en: Galeno, *Sobre la localización de las enfermedades*, Madrid: Gredos, 1997.
- García Melero, José Enrique, "Isidro González Velázquez", *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX: en torno a la imagen del pasado*, Madrid: Encuentro Ediciones, 1998.
- García Melero, José Enrique, "La anatomía de Juan Valverde de Hamusco", *Literatura española sobre artes plásticas, volumen 1: Bibliografía aparecida en España entre los siglos XVI y XVIII*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2002. Disponible en:
<http://books.google.es/books?id=ptHCHp8ilcIC&source=gbs_navlinks_s>.
- Garms, Jörg, "Sabatini, Vanvitelli, Fuga y Roma", en: VV.AA., *Francisco Sabatini. 1721-1797. La arquitectura como metáfora de poder*, Madrid: Comunidad de Madrid - Electa España, 1993, pp.61-72.
- Garrison, Daniel, "Metaphor and analogy in Vesalian anatomy"; "Friends and enemies in the Fabrica", Malcolm Hast and Northwestern University, 2003. Disponibles en:
<<http://vesalius.northwestern.edu/essays/metaphoranalogy.html>>;
<<http://vesalius.northwestern.edu/essays/friendsenemies.html>>.
- Giedion, Sigfried, *Space, time and architecture: the growth of a new tradition*, primera edición: 1941, Cambridge: Harvard University Press, third edition enlarged, 1956.
- Giedion, Sigfried, "Habitar liberado", *Escritos escogidos*, selección e introducción de Josep M. Rovira, traducción de Jordi Siguan, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1997, pp.67-83.
- Gimbernat, Antonio, *Oración inaugural que para la abertura de los estudios, celebrada en el Real Colegio de Cirugía de Barcelona*, Barcelona: Impresor Francisco Suriá, y Burgada, 1773. Disponible en:
<http://books.google.com/books?id=33WTydJOEJsC&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.
- Gomes de Lima, Manoel, *Memorias chronologicas e criticas para a historia da cirurgia moderna ou noticias dos principaes progressos, revoluçoens, descobrimentos, seytas, privilegios, academias, obras impressas e varoens famosos da cirurgia, desde a Conquista de Contantinopla pelos turcos, até o tempo prezente*, Porto: Of. Episc. do Capitaio Manoel Pedroso Coimbra, 1762. Disponible en: <<http://books.google.com/books?id=a7deU-DdrYgC&hl=es&pg=PP7#v=onepage&q&f=false>>.
- Gómez Gutiérrez, Alberto, *Del macroscopio al microscopio: historia de la medicina científica*, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2002.

- Gondoin, Jacques, *Description des Écoles de Chirurgie*, Paris: Cellot et Jombert frères, 1780.
 Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5688688j>>.
- González de Posada, Francisco, "La Asamblea Amistosa Literaria (Jorge Juan, Cádiz, 1755): Academia Científica Española con alto contenido médico", *Anales de la Real Academia Nacional de Medicina*, año 2005, tomo CXXII, Madrid: Real Academia Nacional de Medicina.
 Disponible en:
 <http://books.google.com/books?id=1uZeW2BdcZYC&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.
- González García, Ángel, "Introducción"; "Proporciones y movimientos del cuerpo humano", en: Leonardo da Vinci, *Tratado de pintura*, Madrid: Akal, 1986.
- González Ginouves, Ignacio, *La evolución de la arquitectura hospitalaria en Chile*, asesor: Fernando Devilat Rocca, Santiago de Chile: Asociación Chilena de Asistencia Social, 1944.
- González Zymla, Herbert, "En torno a la iconografía de la serpiente de Asclepio: símbolo sanador de cuerpos y almas", *Akros: La revista del museo*, 2007, nº 6, p.72. Disponible en:
 <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2245986>>.
- Glendinning, Nigel, *Goya, la década de los caprichos: retratos 1792-1804*, Madrid: Real Academia de San Fernando, 1992.
- Grendler, Paul F., "Review of book: Davis Wootton. Paolo Sarpi: Between Renaissance and Enlightenment. New York: Cambridge University Press, 1983", *The American Historical Review*, vol. 89, nº 4, october, 1984, pp. 1109-1110. Disponible en:
 <<http://www.jstor.org/stable/1866498>>.
- Guérard, Benjamin Edme Charles, *Cartulaire de l'église de Notre-Dame de Paris*, Paris: Impr. de Crapelet, 1850. Disponible en: <<http://www.archive.org/details/cartulairedelegl01pariuoft>>
- Guerrini, Anita, "Theatrical anatomy: Duverney in Paris, 1670-1720", *Endeavour*, vol. 33, nº 1, marzo de 2009. Disponible en:
 <<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S016093270900009X>>.
- Haslan, Fiona, *From Hogarth to Rowlandson: medicine in art in eighteenth-century Britain*, Liverpool: Liverpool University Press, 1996.
- Heidegger, Martin, "La época de la imagen del mundo" (1938), *Caminos del bosque*, Madrid: Alianza, 1996.
- Hellmann, Marie-Christine, *L'architecture grecque - tome 2, architecture religieuse et funéraire*, Paris: Picard, 2006.
- Heredia Moreno, María del Carmen, "La fortuna crítica de Juan de Arfe y Villafañe", *Archivo Español de Arte*, tomo 79, nº 315, Julio-Septiembre 2006. Disponible en:
 <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2116527>>.
- Hermes Trismegisto; Copenhaver, Brian (editor), *Corpus Hermeticum y Asclepio*, Madrid: Siruela, 2000.
- Herr, Richard, *España y la revolución del siglo XVIII*, traducción del inglés de Elena Fernández Mel, Madrid: Aguilar, 1964.
- Herráez Cubino, Guillermo, "El diccionario de la técnica del Renacimiento: el léxico de los tratados de arquitectura y construcción", en: VV.AA., *Estudio del léxico y bases de datos*, editado por Gloria Clavería y María Jesús Mancho, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona -

- Centro de Investigaciones Lingüísticas-CILUS, 2006. Disponible en:
<http://books.google.cl/books?id=nL0sfoBOB-4C&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.
- Homero, *La Ilíada de Homero*, traducida del griego al castellano por Don José Gomez Hermosilla, tomos I-II-III, Madrid: Imprenta Real, 1831.
- Hospital General de Madrid, *Constituciones y ordenanzas para el gobierno de los reales hospitales General, y de la Pasión de Madrid, aprobadas por el rey nuestro señor don Carlos Tercero, (que dios guarde) y pasadas por el Real Consejo de Castilla*, Madrid: Imprenta de Antonio Marin, 1760. Disponible en:
<http://books.google.com/books?id=Q3inDOiOAbkC&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.
- Huard, Pierre; Imbault-Huart, Marie-José, "Metodología"; "Biografía", en: Vesalio, Andrés, *Andrés Vesalio, Iconografía Anatómica (Fabrica, Epitome, Tabulae sex)*, Barcelona: Temis - Laboratorios Beecham, 1983.
- Humbert, Jean, *Mythologie grecque et romaine, ou Introduction facile et méthodique a la lecture des poètes*, troisième édition, revue corrigée et considérablement augmentée, Paris: Benjamin Duprat, 1847. Disponible en:
<<http://books.google.cl/books?id=8GkqAAAAYAAJ&dq=Jean%20Humbert&hl=es&pg=PR2#v=onepage&q&f=false>>.
- Humbert, Juan, *Mitología griega y romana*, prefacio del abate Enrique Thédénat, Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- Hume, David, *Investigación sobre el conocimiento [entendimiento] humano*, primera edición en inglés: 1748, Madrid: Alianza, 2007.
- Jacobs, Fredrika, "(Dis)assembling: Marsyas, Michelangelo, and the Accademia del Disegno", en: *The Art Bulletin*, vol. 84, nº 3, September 2002, New York: College Art Association (CAA). Disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/3177307>>.
- Jaillot, Bernard-Antoine; Aveline, Pierre (graveur), *Plan de la ville de Paris et de ses faubourgs dédié au roi*, Paris: chez l'auteur, 1762. Disponible en:
<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7711275k>>.
- James, Robert, *A medicinal dictionary; including physic, surgery, anatomy, chymistry and botany, in all their branches relative to medicine together with a history of drugs; an account of their various preparations, combinations, and uses; and an introductory preface, tracing the progress of physic, and explaining the theories which have principally prevailed in all ages of the World*, vol. 1-3, London: printed for T. Osborne, in Gray's-Inn; and sold by J. Roberts, 1743-1745. Disponibles en:
<<http://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/cote?01686x01>>,
<<http://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/cote?01686x02>>,
<<http://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/cote?01686x03>>.
- Janer, Félix, *Del buen gusto en medicina y de los medios de adquirirlo y perfeccionarlo, Discurso inaugural que en la apertura de estudios del Real Colegio de Medicina y Cirugía de Barcelona leyó el doctor don Félix Janer, el día 2 de octubre de 1833*, Barcelona: Imprenta de Bergnes y Compañía, 1833. Disponible en:
<http://books.google.com/books?id=S0UUerx3YK0C&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

- Jerez Moliner, Felipe, "La imagen del cuerpo humano a través de las técnicas del arte gráfico: siglos XVI-XX", en: *Atlas histórico de la ilustración anatómica*, Documentos de trabajo, 07/2003, Faxímil Ediciones Digitales. Disponible en: <<http://faximil.com/ficha.php?id=7>>.
- Jiménez de Molina, Juan, *Cartilla physiologica, galenico-espagirica, mathematico-médica*, Murcia: Joseph Díaz Cayuelas, 1731. Disponible en: <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?application=DIGITOL-3&owner=resourcediscovery&custom_att_2=simple_viewer&pid=1843858>.
- Jones, Tom, "The artists of Vesalius's Fabrica", *Bulletin of the Medical Library Association*, vol. 31, n° 3, July 1943. Disponible en: <<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC194231/>>.
- Jung, Carl Gustav, "Paracelso (1929)", en: Paracelso, *Textos esenciales*, Madrid: Siruela, 2001.
- Kant, Immanuel, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Madrid: Alianza, 2008.
- Kaufmann, Emil, *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*, introducción y notas de Gilbert Érouart y George Teyssot, primera edición en inglés: 1952, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980.
- Kaufmann, Emil, *La arquitectura de la Ilustración: Barroco y Posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia*, prólogo de Rafael Moneo, primera edición en inglés: 1955, Barcelona: Gustavo Gili, 1974.
- Kemp, Martin; Wallace, Marina, *Spectacular bodies*, Los Angeles: University of California Press - Hayward Gallery, 2000. Disponible en: <http://books.google.cl/books?id=cvaVr1S5ld0C&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.
- Kerényi, Karl, "Serpientes y ratones en el culto a Apolo y a Asclepio", *En el laberinto*, Madrid: Siruela, 2006.
- Knight, Charles, *London*, volume III, London: Henry G. Bohn, 1851. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=WqMMAAAIAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.
- Koyré, Alexandre, *Del mundo cerrado al universo infinito*, edición original de 1957, Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 11ª edición (4ª edición de España), 1999.
- Koyré, Alexandre, *From the closed world to the infinite universe*, Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1957, republished by Forgotten Books, 2008. Disponible en: <<http://books.google.com/books?id=gNVB0QnZIXgC&lpg=PR3&dq=koyre&hl=es&pg=PP1#v=onepage&q=koyre&f=false>>.
- Koyré, Alexandre, *Estudios galileanos*, edición original de 1966, Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1980.
- Koyré, Alexandre, *Estudios de historia del pensamiento científico*, México: Siglo Veintiuno, 1982.
- Kretzulesco-Quaranta, Emanuela, *Los jardines del sueño: Polifilo y la mística del Renacimiento*, traducido por Miguel Mingarro, primera edición en francés: 1986, Madrid: Siruela, 2005.
- Kwinter, Sanford, "Volar con la bala o, ¿cuándo empezó el futuro? ", en: Koolhaas, Rem, *Conversaciones con estudiantes*, editor: Sanford Kwinter, Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Lacan, Jacques, "The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience", *Écrits*, primera edición en francés: 1966, London: Taylor &

- Francis, 2005. Disponible en:
 <<http://www.taylorandfrancis.com/books/details/9780415255462/>>.
- Laignel-Lavastine, Maxime, “Les médecins collaborateurs de l'Encyclopédie”, *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, volume 4, nº 3, année 1951, pp.353-358. Disponible en:
 <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhs_0048-7996_1951_num_4_3_4343>.
- Laín Entralgo, Pedro; López Piñero, José María, *Panorama histórico de la ciencia moderna*, Madrid: Guadarrama, 1963.
- Laín Entralgo, Pedro, “Vida y obra de Fr. Xavier Bichat”, en: Bichat, Xavier, *Bichat*, selección, notas y estudio preliminar de Pedro Laín Entralgo, Madrid: Ediciones El Centauro, 1946.
- Lavoisier, Antoine-Laurent; Seguin, Armand, “Premier mémoire sur la respiration des animaux”, en: *Mémoires de l'Académie des Sciences*, Paris: Patrice Bret, 1789. Disponible en:
 <http://www.lavoisier.cnrs.fr/ice/ice_book_detail-fr-text-lavosier-Lavoisier-62-5.html>.
- Lefavre, Liane, *Leon Battista Alberti's Hypnerotomachia Poliphili. Re-cognizing the architectural body in the Early Italian Renaissance*, Cambridge: MIT Press, 2005. Disponible en:
 <<http://mitpress.mit.edu/e-books/HP/hyptext0.htm>>.
- Lefeuvre, Charles, *Les anciennes maisons de Paris. Histoire de Paris, rue par rue, maison par maison, tome 3*, Paris: C. Reinwald, 1875. Disponible en:
 <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k202793b>>.
- Le Clerc, Daniel; Mangetus, I. Iacobus, *Bibliotheca anatomica, sive, recens in anatomia inventorum thesaurus locupletissimus...*, tomo primero y tomo segundo, Genevae: Sunptibus Juoannis Anthonii Chovet, 1685. Disponibles en:
 <http://books.google.com/books?id=8lhEAAAACAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s>,
 <http://books.google.com/books?id=JYIEAAAACAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.
- Le Corbusier, “Aire, sonido, luz”, revista *Nuestra arquitectura*, nº 11, año 5, noviembre 1934, Buenos Aires: Contemporanea, p.134-136.
- Le Corbusier, *Mensaje a los estudiantes de arquitectura*, primera edición en francés: 1957, Buenos Aires: Ediciones Infinito, tercera edición en español, 1967.
- Lee, Edwin, “French medical institutions”, *Observations of the principal medical institutions and practice of France, Italy, and Germany; with notices of the universities, and cases from hospital practice to wick is added, an appendix on animal magnetism and homeopathy*, London: John Churchill, 1835. Disponible en:
 <http://books.google.com/books?id=Kb6SSNwDz7wC&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.
- Leach, Neil, ‘Vitruvius crucifixus: Architecture, mimesis and the death instinct’, *AA Files*, 38, July 1999.
- Leach, Neil, “Vitruvius Crucifixus,” en: VV.AA., *Body and Building*, editors: George Dodds and Robert Tavernor, Cambridge: MIT Press, 2002.
- Leonardo da Vinci, *Tratado de pintura*, Madrid: Akal, 1986.
- Lightbown, Ronald William, “Gaetano Zumbo – I: The Florentine Period”, *The Burlington Magazine*, vol.106, nº 740, november 1964. Disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/874427>>.

- Lind, Levi Robert, "Translator's introduction. The life and work of Andrea Vesalius", en: Vesalius, Andrea, *The epitome of Andrea Vesalius*, Cambridge: M.I.T. Press, 1969.
- Lipps, Theodor, *Los Fundamentos de la estética: la contemplación estética y las artes plásticas*, versión directa de la segunda edición alemana por Eduardo Ovejero y Maury, volumen 1 y 2, Madrid: Daniel Jorro Editor, 1923/1924.
- Llaguno y Amírola, Eugenio; Ceán Bermudez, Juan Agustín, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, volumen 2, Madrid: Imprenta Real, 1829.
Disponible en:
<http://books.google.com/books?id=R7cGAAAQAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.
- Llorente Díaz, Marta, *El saber de la arquitectura y de las artes*, Barcelona: Ediciones UPC, 2000.
- Locke, John, *An essay concerning human understanding*, London, 1690.
- Locke, John, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, primera edición en inglés: 1690, selección, traducción, prólogo y notas de Luis Rodríguez Aranda, Buenos Aires: Aguilar, 1977.
- López de Letona, C., "La catarata en la obra de Jerónimo Fabricio de Acquapendente (1537-1619)", *Archivos de la Sociedad Española de Oftalmología*, nº4, abril 2000. Disponible en:
<<http://www.oftalmo.com/seo/2000/04abr00/10.htm>>.
- López Piñero, José M^a, *El grabado en la ciencia hispánica*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1987.
- López Piñero, Jose María, "Los saberes morfológicos y la ilustración anatómica desde el Renacimiento al siglo XX", en: *Atlas histórico de la ilustración anatómica*, Valencia: Faximil edicions digitals, 2003. Disponible en: <<http://faximil.com/ficha.php?id=7>>.
- López Piñero, José María, *Pedro Laín Entralgo y la historiografía médica*, discurso leído el día 27 de noviembre de 2005 en la recepción pública del Excmo. Sr. Don José María López Piñero y contestación por el Excmo. Sr. Don Quintín Aldea Vaquero, Madrid: Real Academia de Historia, 2005.
- Losada Varea, Celestina, *La arquitectura en el otoño del Renacimiento: Juan de Naveda, 1590-1638*, Santander: Universidad de Cantabria, 2007.
- Lourenço, Marta C., "Appendix A8: historical synopsis of university collections and museums, with reference to precursors and significant events", *Between two worlds: the distinct nature and contemporary significance of university museums and collections in Europe*, PhD Thesis, dirigida por Dominique Ferriot et Steven de Clercq, Conservatoire national des arts et métiers, École doctorale technologique et professionnelle, Paris, 2005. Disponible en:
<<http://webpages.fc.ul.pt/~mclourenco/>>.
- Macri, Teresa, "Il Corpo Postorganico. Sconfinamento della performance", en: Palumbo, Maria Luisa, *New wombs. Electronic bodies and architectural disorders*, Basel: Birkhäuser, 2000.
- Madec, Philippe, *Boullée*, Madrid: Akal, 2000.
- Mallgrave, Harry Francis, *Modern architectural theory: a historical survey, 1673-1968*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Mallgrave, Harry Francis; Lodoli, Carlo, "Carlo Lodoli from notes for a projected treatise on architecture (1740s)", en: VV.AA., *Architectural theory, volume I, an anthology from Vitruvius to 1870*, edited by Harry Francis Mallgrave, Massachusetts: Blackwell, 2006.

- Mallgrave, Harry Francis; Alembert, Jean Le Rond D', "Jean Le Rond d'Alembert from "Preliminary discourse of the editors" (1751)", en: VV.AA., *Architectural theory, volume I, an anthology from Vitruvius to 1870*, edited by Harry Francis Mallgrave, Massachusetts: Blackwell, 2006.
- Mangano, Guido; de Bernardis, Ernesto; Scapagnini, Giovanni, "Michelangelo. Angeli nel cervello. Il Dio-cervello di Michelangelo", *Ernesto de Bernardis Home Page*, 1990. Disponible en: <<http://www.debernardis.it/diocervello.html>>.
- Manno, Antonio, "Un magazzino di Andrea Palladio nell'Arsenale di Venezia. Indizi e prove nella storia dell'architettura", *Casabella*, nº 514, junio 1985, pp. 30-33.
- March, Lionel, *Architectonics of humanism. Essays on number in architecture*, London: Academy Editions, 1998.
- Margócsy, Dániel, "A museum of wonders or a cemetery of corpses? The commercial exchange of anatomical collections in Early Modern Netherlands", en: Sven Dupré, Christoph Lüthy (Eds.), *Silent Messengers: The Circulation of Material Objects of Knowledge in the Early Modern Low Countries*, Berlin: LIT Verlag, 2011. Disponible en: <<http://sites.google.com/site/margocsy2/publications>>.
- Marey, Etienne-Jules, *Etienne-Jules Marey*, introduction, documentation et notices par Michel Frizot, Paris: Centre National de la Photographie, colección Photo-Poche, 1984.
- Martinell Brunet, Cèsar, "El antiguo Colegio de Cirugía de Barcelona. ¿Obra arquitectónica de un cirujano?", *Anuario de la Arquitectura*, Barcelona: J. M. Masso, 1948.
- Martinell, César, "Els hospitals medievals catalans", conferència donada al Àteneu de Tarragona el dia 6 d'abril de 1935, *Práctica Médica*, nº 27, Tarragona: Gráficas Fores, 1935.
- Martinell i Brunet, Cèsar, "Las antiguas universidades y colegios españoles como monumento arquitectónico", *Cuadernos de Arquitectura*, año 5, nº 9, Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, julio 1948.
- Martínez de la Torre, Fausto; Asensio, Josef, *Plano de la Villa y Corte de Madrid*, Madrid: Imprenta de don Joseph Doblado, 1800. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=2ecg2-8xJ5wC&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.
- Martínez Medina, África, "Francisco Sabatini y sus colaboradores: la transformación de una ciudad", en: VV.AA., *Francisco Sabatini, 1721-1797. La arquitectura como metáfora de poder*, Madrid: Comunidad de Madrid - Electa España, 1993, pp.357-369.
- Martínez Medina, África, "Instrucciones para el nuevo empedrado y limpieza de Madrid", en: VV.AA., *Francisco Sabatini, 1721-1797. La arquitectura como metáfora de poder*, Madrid: Comunidad de Madrid - Electa España, 1993, pp.391-394.
- Martínez-Vidal, Àlvar; Pardo-Tomás, José, "Anatomical theatres and the teaching of anatomy in Early Modern Spain", *Medical History*, 2005 July 1, vol. 49, nº 3, pp.251-280. Disponible en: <<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1172289/>>.
- Martínez Vidal, Àlvar; Pardo Tomás, José, "El primitivo teatro anatómico de Barcelona", *Medicina & Historia*, revista de estudios históricos de las ciencias médicas, nº65, 1996 (tercera época), Centro de Documentación de Historia de la Medicina de J. Uriach & Cia., Barcelona.
- Medina-Escobedo, Gilberto; Rodríguez-Moguel, Leticia, "Antecedentes históricos", en: VV.AA., "La autopsia: la consulta final", revista *Biomed*, vol. 8, nº 3, julio-septiembre 1997, p.176.

- Disponible en:
<http://www.imbiomed.com.mx/1/1/articulos.php?id_revista=22&id_ejemplar=2267>.
- Meisenheimer, Wolfgang, "Body scheme and conception of the world", *Daidalos: Architektur, kunst, kultur*, n° 45, "Body and building", 15 september 1992, Berlin: Bertelsmann Fachzeitschriften GMBH.
- Melchor de Jovellanos, Gáspar, *Elogio de D. Ventura Rodríguez leído en la Real Sociedad de Madrid*, 19 de enero de 1788, Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1790. Disponible en:
<http://adratea.ugr.es/tmp/_webpac2_1108578.72341>.
- Memmo, Andrea; Lodoli, Carlo, *Elementi dell'architettura lodoliana ossia L'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*, tomo 1, Milano: Società Editrice dei Classici Italiani d'Architettura Civile, 1834. Disponible en:
<http://books.google.com/books?id=4iATAAAQAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, traducción de Jem Cabanes, primera edición en francés: 1945, Barcelona: Península, 5ª edición, 2000.
- Mesonero Romanos, Ramón, *Manual de Madrid. Descripción de la Corte y de la Villa*, segunda edición corregida y aumentada, Madrid: Imprenta de D. M. De Burgos, 1833. Disponible en:
<http://books.google.com/books?id=I0qNIEHNQEAC&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.
- Mieli, Aldo, *Panorama general de la historia de la ciencia V. La ciencia del Renacimiento: matemáticas y ciencias naturales*, Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1952.
- Ministère de la Culture et de la Communication, "Ancien couvent, monastère de bénédictins et collège Saint-Benoît actuellement faculté de médecine, cathédrale Saint-Pierre à Montpellier", Inventaire général du patrimoine culturel, base Mérimée. Disponible en:
<http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/merimee_fr>.
- Ministère de la Culture et de la Communication, "Ancienne école de médecine dite Collège du Roi puis école de pharmacie à Montpellier", Inventaire général du patrimoine culturel, base Mérimée. Disponible en: <http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/merimee_fr>.
- Ministère de la Culture et de la Communication, "Hôtel de Saint-Côme", Monuments historiques, base Mérimée. Disponible en: <http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/merimee_fr>.
- Moleón, Pedro, "Colegio de Cirugía proyectado en el Hospital de la Pasión", en: VV.AA., *Francisco Sabatini. 1721-1797. La arquitectura como metáfora de poder*, Madrid: Comunidad de Madrid - Electa España, 1993, pp.409-413.
- Morales y Marín, José Luis, *La pintura en el Barroco*, Barcelona: Espasa Calpe, 1998.
- Morena Bartolomé, Áurea de la, "Semblanza y recuerdo del profesor José Mª de Azcárate y Ristori", *Anales de Historia del Arte*, n° 11, 2001. Disponible en:
<<http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0101110009A>>.
- Moreno Martínez, Doris, *La invención de la Inquisición*, Madrid: Marcial Pons, 2004.
- Morey, Miquel, *El hombre como argumento*, Barcelona: Anthropos, 1987.
- Neutra, Richard, *Realismo biológico. Un nuevo renacimiento humanístico en arquitectura*, edición original: 1956, Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.
- Nieto, Víctor; Morales, Alfredo; Checa, Fernando, *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Madrid: Cátedra, 1989.

- Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, primera edición en alemán: 1872, Madrid: Alianza, 2002.
- Nogales Espert, Amparo, "Aproximación a la historia de las autopsias. II.- Edad Media", *Revista Electrónica de Autopsia: The Electronic Journal of Autopsy*, 2004. Disponible en: <<http://rea.uninet.edu/index.php/ejautopsy/article/view/7>>.
- Nogales Espert, Amparo, "Aproximación a la historia de las autopsias. IV.- S. XVII Barroco. S. XVIII Ilustración. S. XIX Romanticismo", *Revista Electrónica de Autopsia: The Electronic Journal of Autopsy*, 2004. Disponible en: <<http://rea.uninet.edu/index.php/ejautopsy/article/view/9>>.
- Nunn, Hillary M., *Staging anatomies: dissection and spectacle in early Stuart tragedy*, Aldershot: Ashgate, 2005.
- O'Malley, Charles Donald, "Medical education during the Renaissance", en: VV.AA., *The history of medical education: an international symposium held February 5-9, 1968, volumen 673*, editado por Charles Donald O'Malley, Berkeley: University of California Press, 1970, p.100. Disponible en: <http://books.google.cl/books?id=afYzWG1FLroC&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.
- Ongaro, Giuseppe, "Medicina", en: VV.AA., *L'Università di Padova. Otto secoli di storia*, Padua: Signum Padova, 2002.
- Pacioli, Luca, *La divina proporción*, prólogo de Aldo Mieli, Buenos Aires: Editorial Losada, 1946.
- Pallasmaa, Juhani, *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*, prólogo de Steven Holl, primera edición en inglés: 2005, Barcelona: editorial Gustavo Gili, 2006.
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio, *La vida de los pintores y estatuarios eminentes españoles: que con su heroycas obras han ilustrado la nación*, Londres: Impreso por Henrique Woodfall, 1742. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=pcc9AAAACAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.
- Palumbo, Maria Luisa, *New wombs. Electronic bodies and architectural disorders*, Basel: Birkhäuser, 2000.
- Panero, Julius; Zelnik, Martin, *Las dimensiones humanas en los espacios interiores: estándares antropométricos*, traducido por Santiago Castán, Barcelona: Gustavo Gili, 1993.
- Paniagua, Juan Antonio, "En torno a la problemática del corpus científico arnaldiano", en: VV.AA., *Actes de la I Trobada Internacional d'Estudis sobre Arnau de Vilanova, volumen 2*, editado por Josep Perarnau, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1995, p.13. Disponible en: <<http://revistes.iec.cat/index.php/ATCA/issue/view/3914/showToc>>.
- Panofsky, Erwin, *La perspectiva como "forma simbólica"*, primera edición en alemán: 1927, Barcelona: Editores Fábula Tusquets, 1ª edición, 1999
- Paracelso, *Textos esenciales*, edición de Jolande Jacobi, introducción de Gerhard Wehr, epílogo de Carl Gustav Jung, Madrid: Siruela, 2001.
- Pardo Tomás, José; Martínez Vidal, Àlvar, "Los orígenes del teatro anatómico de Madrid (1689-1728)", *Asclepio*, revista de historia de la medicina y de la ciencia, volumen XLIX, fascículo 1, año 1997, Madrid: Centro de Estudios Históricos - Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- Paseo por Madrid, ó Guía del forastero en la Corte*, Madrid: Imprenta de Repullés, 1815.
 Disponible en:
 <http://books.google.com/books?id=NokNAQAIAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.
- Patte, Pierre, *Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture*, Paris: Chez Rozet, 1769. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5701519t>>.
- Pausanias, *Pausanias ou Voyage historique de la Grèce*, traduit en françois para M. L'Abbé Gedoy, livre II, chap. XXVI, Paris: Chez F.G. Quillau, 1731.
- Pellerin, Denys, "Histoire de l'Académie Nationale de Chirurgie", en: *Chirurgie: Mémoires de l'Académie de Chirurgie*, 1999, n° 124, pp.201-209. Extracto disponible en:
 <http://www.bium.univ-Paris5.fr/acad-chirurgie/hist_locaux.htm>.
- Perdiguer, Enrique, "Historia de la anatomía", *Suplemento 2, Conecta*, boletín electrónico de noticias sobre historia de la ciencia, de la medicina y de la tecnología. Disponible en:
 <<http://www.dsp.umh.es/conecta/ha/index.htm>>.
- Perelló, Antònia M., "L'aula d'anatomies i la casa de les comèdies: dos establiments vinculats a l'hospital de la Santa Creu (segle XVII), Barcelona", *Barcelona quaderns d'història*, n° 1, 1995, revista del l'Institut Municipal d'Història de Barcelona, Ajuntament de Barcelona.
- Pérez-Gómez, Alberto, "A tale of two brothers: Jean-Louis and Charles-François Viel", *Built upon love: architecture longing after ethics and aesthetics*, Massachusetts: MIT Press, 2006.
- Pérez Pérez, Nuria, "El Hospital de la Santa Creu frente al Real Colegio de Cirugía de Barcelona: La controversia surgida en torno al suministro de cadáveres para el anfiteatro anatómico de Gimbernat", *Medicina & Historia*, revista de estudios históricos de las ciencias médicas, n°1, 2004, cuarta época, Barcelona: Uriach. Disponible en:
 <www.fu1838.org/esp/publicacions_med.php>.
- Pérouse Montclos, Jean-Marie, "*Les Prix de Rome: Concours de l'Académie Royale d'Architecture au XVIIIe siècle*", Nancy: Berger-Levrault - École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1984.
- Petit, Antoine, *Mémoire sur la meilleure maniere de construire un hôpital de malades*, Paris: Imprimerie de Louis Cellot, 1774. Disponible en:
 <<http://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/cote?90957x013x21>>.
- Pevsner, Nikolaus, *Historia de las tipologías arquitectónicas*, prólogo de Oriol Bohigas, traducido por Anna Maria Pujol i Puigvehí y Esteve Rimbau i Saurí, primera edición en inglés: 1976, Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- Peyre, Marie-Joseph, *Oeuvres d'architecture de Marie-Joseph Peyre*, nouvelle edition, augmentée d'un discours sur les monumens des anciens, comparés aux nôtres, et sur leur manière d'employer les colonnes, 1795. Disponible en:
 <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k856939>>.
- Piaia, Gregorio, "Filosofía", en: VV.AA., *L'Universita di Padova. Otto secoli di storia*, a cura di Pietro Del Negro, Padova: Signum, 2002.
- Piero della Francesca, "Parte tercera. De la esfera", en: Pacioli, Luca, *La divina proporción*, Buenos Aires: Editorial Losada, 1946.

- Pinel, Philippe, *Nosographie philosophique ou La méthode de l'analyse appliquée à la médecine*, Paris: Maradan, 1797. Disponible en: <<http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85083b>>, <<http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85084p>>.
- Piranesi, Giovanni Battista; Ficacci, Luigi (introducción); Instituto Nazionale per la Grafica, Roma, *Giovanni Batista Piranesi*, Köln: Taschen, 2006.
- Piranesi, Giovanni Battista; Calatrava, Juan (editor, traductor y prólogo), *De la magnificencia y la arquitectura de los romanos, y otros escritos*, Madrid: Ediciones Akal, 1998.
- Piranesi, Giambattista, *Le Antichità Romane di Giambattista Piranesi architetto veneziano. Tomo quarto, contenente i ponti antichi, gli avanzi de' teatri, de' portici, e di altri monumenti di Roma*, 1756. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2000054d>>.
- Pi y Arimon, Andrés Avelino, "Cuerpo de Sanidad Militar de Cataluña", *Barcelona antigua y moderna, Descripción e historia de esta ciudad desde su fundación hasta nuestros días, tomo I*, Barcelona: Imprenta y Librería de Tomás Gorchs, 1854. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=1_krvTzTe34C&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.
- Platón, *Diálogos VI: Filebo, Timeo, Critias*, traducciones, introducciones y notas por M^a Ángeles Durán y Francisco Lisi, Madrid: Gredos, 1992.
- Pline l'Ancien, *Histoire naturelle de Pline*, tome troisième, Paris: C. L. F. Panckoucke, 1829.
- Pline l'Ancien, *Histoire naturelle de Pline*, tome 17, Paris: C. L. F. Panckoucke, 1829.
- Porter, Roy, *Breve historia de la medicina. De la Antigüedad hasta nuestros días*, Madrid: Taurus, 2003.
- Poyet, Bernard, *Projets de places et édifices à ériger pour la gloire et l'utilité de la République*, Paris, an VIII [1800-1801]. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k485363>>.
- Previdi, Tania, Jacopo Berengario da Carpi, Carpi: IGEA, 2005. Disponible en: <www.igea.it/cms_rc/uploads/azienda/J_Berengario_Tomo.pdf>.
- Previtali, Giovanni, *Piero della Francesca*, Buenos Aires: Viscontea, 2^a edición, 1983.
- Pugin, Auguste Charles; Heath, Charles Theodosius; Ventouillac, Louis Théodore, *Paris and its environs displayed in a series of picturesque views*, London: Robert Jennings, 1829, p.47. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=DhooAAAAYAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.
- Puig, Francisco, *Oración que para desvanecer la infundada preocupación del vulgo y animar a la juventud para la aplicación de lo sólido y verdadero, en la anual abertura de los estudios del Real Colegio de Cirugía de esta ciudad de Barcelona, a el día siete de octubre del presenta año 1783*, Barcelona: Imprenta de Eulalia Piferrer Viuda, 1783. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=P9qoa0f8rdMC&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.
- Puigbó García, Juan José, *La fragua de la medicina clínica y de la cardiología*, Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2002.
- Puyuelo, Ascaso; Bescós, Cristóbal, "La mirada casual de Hans Lippershey (Wesel 1570 – Middelburg 1619) y la deslumbrante ceguera de Galileo Galilei (Pisa 1564 – Arcetri 1642)", *Archivos de la Sociedad Española de Oftalmología*, nº 8, agosto 2003, Sección Histórica. Disponible en: <<http://www.oftalmo.com/seo/2003/08ago03/09.htm>>.

- Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysostome, *Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes, Biographie des plus célèbres architectes de 1050 a 800*, 2 vols., Paris: Jules Renouard Librairie, 1830. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k282083r>>, <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2820844>>.
- Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysostome, *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Gondoin*, 1821. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k73304b>>.
- Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysostome, *Funérailles de M. Gondoin*, 31 decembre 1818, Institut Royal de France - Académie Royale des Beaux-Arts, Paris: Imprimerie de Firmin Didot, 1818. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k733030>>.
- Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysostome, *Histoire de la vie et des ouvrages de Michel-Ange Bonarroti*, Paris: Chez Firmit Didot Frères Libraires, 1835. Disponible en: <<http://books.google.com/books?id=lfIDAAAAYAAJ&pg=PP1&dq=quatremere&lr=&ei=Z1pMTqnUKJy8yQSW9oXtDw&hl=es&cd=14#v=onepage&q=quatremere&f=false>>.
- Quesada Marco, Sebastián, *Diccionario de civilización y cultura españolas*, Madrid: Istmo, 1997. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 22ª edición, 2001. Disponible en: <<http://www.rae.es/rae.html>>.
- Real Colegio de Cirugía de San Carlos, *Real Cédula de S. M. y Señores del Consejo en que se aprueban, y mandan observar las ordenanzas formadas para el gobierno económico y escolástico del Colegio de Cirugía establecido en Madrid con el título de San Carlos*, Madrid: Imprenta de Don Pedro Marin, 1787, s.n. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=DlkOrC7nbE8C&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.
- Reese, Thomas Ford, *The architecture of Ventura Rodríguez*, originalmente presentada en 1973 como tesis doctoral en Yale: *The architecture of Ventura Rodríguez Tizón in the development of the eighteenth century style in Spain*, New York: Garland Publishing Inc., 2 vols., 1976.
- Renn, Jürgen; Valleriani, Matteo; Max Planck Institute for the History of Science, “Galileo and the challenge of the Arsenal”, *Lecture Galileiane*, Florence, 21 march 2001, European Cultural Heritage Online (ECHO). Disponible en: <http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/content/under_construction/venicearsenal/#lettura_gal>.
- Revue encyclopédique ou Analyse raisonnée des productions les plus remarquables dans les sciences, les arts industriels, la littérature et les beaux-arts, tome XXIV*, Paris: Bureau Central de la Revue Encyclopédique, 1824. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=6FxFAAAAYAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.
- Reyero, Carlos, *La belleza imperfecta. Discapacitados en la vigilia del arte moderno*, Madrid: Siruela, 2005.
- Riera, Juan, *Planos de hospitales españoles del siglo XVIII existentes en el Archivo General de Simancas (inventario primero)*, Valladolid: Universidad de Valladolid - Ediciones del Seminario de Historia de la Medicina, 1975.
- Rippa Bonatti, Maurizio, “Alcuni contributi della Scuola anatomica patavina”, *La storia della salute*, MUSME - Museo della storia della medicina e della sanità in Padova. Disponible en: <<http://www.musme.padova.it/storia-storiapatavina.aspx>>.

- Rippa Bonatti, Maurizio, "Some tradition regarding the old anatomy theatre of Padua University", Università degli Studi di Padova. Disponible en:
<<http://www.unipd.it/esterni/visiteweb/english/pagine/teatro.htm>>.
- Rippa Bonatti, Maurizio, "The 'teatro anatomico' (The anatomy theatre)". Disponible en:
<<http://www.unipd.it/esterni/visiteweb/english/pagine/scheda12.htm>>.
- Rivera, Javier, "El tratado *De Re Aedificatoria* del genovés León Battista Alberti. Prólogo", en:
Alberti, León Battista, *Re De Aedificatoria*, Madrid: Akal, 1991.
- Robinson, Edwin C., "Structural implications in Palladio's use of harmonic proportions", *Annali di Architettura*, revista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza, nº 10-11, 1998-1999. Disponible en:
<http://www.cisapalladio.org/annali/pdf/a10_11_saggio_Robison.pdf>.
- Robiquet, Paul, *Le personnel municipal de Paris pendant la Révolution: période constitutionnelle*, Paris: D. Jouaust - C. Noblet - Maison Quantin, 1890. Disponible en:
<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k40094z>>.
- Rodríguez, Delfin, "Laboratorio Químico", en: VV.AA., *Francisco Sabatini, 1721-1797. La arquitectura como metáfora de poder*, Madrid: Comunidad de Madrid - Electa España, 1993, pp.422-423.
- Rompel, Josef, "Arnaldus Villanovanus", The Catholic Encyclopedia, Vol. 15, New York: Robert Appleton Company, 1912. Disponible en: <<http://www.newadvent.org/cathen/15429c.htm>>.
- Roquefort, Jean-Baptiste, *Dictionnaire historique et descriptif des monumens religieux, civils et militaires de la Ville de Paris*, Paris: Ferra Jeune Librairie, 1826. Disponible en:
<http://books.google.com/books?id=Hy1FAAAAYAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.
- Rosin, Paul L.; Trucco, Emanuele, "The amphitheatre construction problem", *Incontro Internazionale di Studi Rileggere L'Antico*, 2005. Disponible en:
<<http://users.cs.cf.ac.uk/Paul.Rosin/resources/papers/amphitheatre2.pdf>>.
- Rosin, Paul L., "On the construction of ovals", *Proceedings of International Society for the Arts, Mathematics, and Architecture (ISAMA)*, 2004, pp.118-122. Disponible en:
<<http://users.cs.cf.ac.uk/Paul.Rosin/resources/papers/ovallSAMA.pdf>>.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Emilio o De la educación*, tomo I, Madrid: Imprenta de Alban y Compañía, 1821. Disponible en:
<http://books.google.com/books?id=tGTODPMTyL8C&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.
- Rykwert, Joseph, *La casa de Adán en el Paraíso*, título original: *On Adam's house in Paradise: The idea of the primitive hut in architectural history*, primera edición en inglés: 1971, Barcelona: Gustavo Gili, 2ª edición, 1999.
- Sáez Gómez, José Miguel; Marset Campos, Pedro, "La producción científico-médica murciana en el siglo XVIII", *Llull*, revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas, volumen 16, nº 31, 1993. Disponible en:
<<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=62124>>.
- Sagredo, Diego de, *Medidas del romano o Uitruiuio: nueuame[n]te impressas y añadidas muchas piezas & figuras muy necessarias a los oficiales q[ue] quieren seguir las formaciones de las basas, colu[m]nas, capiteles y otras piezas de los edificios antiguos*, Toledo: en casa de

- Jua[n] de Ayala, 1564. Disponible en:
<<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/00365179755792117532268>>.
- Sáiz Carrero, Ataulfo, "Historia de Hospital General o Provincial de Madrid, cuna de un servicio de urología centenario", *Archivo Español de Urología*, volumen 59, nº 7, 2006. Disponible en:
<http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0004-06142006000700001&lng=es&nrm=iso>.
- Sambricio, Carlos, "El Hospital General de Atocha en Madrid, un gran edificio en busca de autor: Las intervenciones de Ventura Rodríguez, José de Hermosilla y Francisco Sabatini", *Arquitectura*, nº 239, Madrid, noviembre 1982.
- Sambricio, Carlos, *La arquitectura española de la Ilustración*, prólogo de Rafael Moneo, Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España - Instituto de Estudios de Administración Local, 1986.
- Sambricio, Carlos, "Ventura Rodríguez en Valladolid: el informe de la Catedral y la transformación radical de su pensamiento historicista", en: Rodríguez Rodríguez, Ventura, *Informe que hizo el arquitecto de S.M. D. Ventura Rodríguez en el año de 1768, de la Santa Iglesia de Valladolid*, Valladolid: Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid, 1987. Disponible en:
<<http://oa.upm.es/1639/>>.
- Sambricio, Carlos, "La formación teórica de don Ventura Rodríguez", *La arquitectura española de la Ilustración*, prólogo de Rafael Moneo, Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España - Instituto de Estudios de Administración Local, 1986.
- Sancho, José Luis, "Proyecto para el nuevo Jardín Botánico", en: VV.AA., *Francisco Sabatini, 1721-1797. La arquitectura como metáfora de poder*, Madrid: Comunidad de Madrid - Electa España, 1993, pp.423-424.
- Sauri, Manuel; Matas, José, *Manual histórico-topográfico, estadístico y administrativo, ó sea Guía General de Barcelona*, Barcelona: Imprenta y librería de D. Manuel Saurí, 1849. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=oY5iwJJZh1gC&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.
- Schwab, Richard N., "The Diderot problem, the starred articles and the question of attribution in the *Encyclopédie* (Part I)", *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 2, No. 3 (Spring, 1969), published by: The Johns Hopkins University Press, pp. 240-285 [Citado 2009-07-28]. Disponible en:
<<http://www.jstor.org/stable/2737689>>.
- Schwab, Richard N., "The Diderot problem, the starred articles and the question of attribution in the *Encyclopédie* (Part II)", *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 2, No. 4 (Summer, 1969), published by: The Johns Hopkins University Press, pp. 370-438 [Citado 2009-07-28]. Disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/2737636>>.
- Schopenhauer, Arturo, *El mundo como voluntad y representación*, introducción de E. Friedrich Sauer, primera edición en alemán: 1818, México: Editorial Porrúa, 6ª edición, 2000.
- Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, volumen 2, 2ª edición aumentada: 1844, Madrid: La España Moderna, 1902.
- Schumacher, Gert-Horst, "Theatrum anatomicum in history and today", *International Journal of Morphology*, nº 25, 2007. Disponible en:

<http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-95022007000100002&lng=es&nrm=iso>.

Semenzato, Camillo, "The anatomy theatre", en: Semenzato, Camillo; Rossetti, Lucia; Mantovani, Gilda, *L'Universita di Padova, il Palazzo del Bo: arte e storia*, Sarmeola di Rubano (Padova): Edizioni Lint, 1979. Artículo disponible en:

<http://www.dei.unipd.it/conferences/3DPVT/visita/inglese_wav/visite/pagine/schedaanatomico.htm>

Sennett, Richard, *Flesh and stone: the body and the city in western civilization*, primera edición en inglés: 1994, New York: W. W. Norton & Company, 1996.

Serlio, Sebastiano, *Tercero y cuarto libro de arquitectura*, traducido por Francisco de Villalpando, Toledo: en casa de Iván de Ayala, 1552. Disponible en: <<http://books.google.cl/books?id=TjyCQsiU5MC&dq=serlio&hl=es&pg=PT11#v=onepage&q&f=false>>.

Sierra Cortés, José Luís, "Diego de Sagredo y Vitruvio", en: *Fragmentos*, revista de arte, nº 8-9, dedicado a Vitrubio, Madrid: Ministerio de Cultura, 1986.

Sloan, Archibald W., *English medicine in the seventeenth century*, Durham Academic Press, 1996.

Smith, Sean B.; Macchi, Veronica; Parenti, Anna; De Caro, Raffaele, "Hieronymus Fabricius Ab Acquapendente (1533-1619)", *Clinical Anatomy*, nº 17, New York: Wiley-Liss, 2004.

Disponible en: <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/ca.20022/abstract>>.

Sontag, Susan, *Contra la interpretación*, Madrid: Alfaguara, 2ª edición, 1996.

Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Madrid: Alfaguara, 2003.

Sontag, Susan, *La enfermedad y sus metáforas y el sida y sus metáforas*, Buenos Aires: Taurus, 2005.

Stafford, Barbara Maria, *Body criticism: Imaging the unseen in Enlightenment art and medicine*, edición original de 1991, Cambridge: MIT Press, 5ª edición, 1997.

Stelarc, "Extended-body: interview with Stelarc", entrevistado por Paolo Atzori y Kirk Woolford, Academy of Media Arts, Cologne: Ctheory [journal online], 9/6/1995. Disponible en: <www.ctheory.net/articles.aspx?id=71>.

Stelarc; Zebington, Gary, et al., *Metabody: from cyborg to symborg* (CD-ROM), concept/design/graphics/programming: Gary Zebington, produced in association with The Australian Film Commission, 1999. Disponible en: <<http://murlin.va.com.au/metabody/>>, <<http://v2.stelarc.org/>>.

Stiles, Kristine, "Afterword: quicksilver and revelations: performance art at the end of the twentieth century", en: VV.AA., *Performance artists talking in the eighties: sex, food, money-fame, ritual-death*, compiled by Linda M. Montano, Berkeley: University of California Press, 2000.

Suberchicot (Jean-Luc), *Le service de santé de la Marine royale (1661-1793)*, 3 vol., Thèse dirigée par Jean Bérenger, Paris IV-Sorbonne, 1998.

Tafuri, Manfredo, *Venice and the Renaissance*, primera edición en italiano: 1985, Cambridge: MIT Press, 1995.

Tedeschi, Enrico, *Teoría de la arquitectura*, edición original: 1962, Buenos Aires: Nueva Visión, 3ª edición, 1982.

- Teyssot, George, "The mutant body of architecture", en: Diller, Elizabeth; Scofidio, Ricardo, *Flesh: architectural probes*, New York: Princeton Architectural Press, 1996.
- Tenon, Jacques, "Preface", *Memoire sur les hôpitaux de Paris*, Paris: Imprimerie de Ph.-D. Pierres, 1788. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k567231>>.
- The international who's who 2004*, London: Europa Publications, 2003.
- The Old Operating Theatre, Museum and Herb Garret: Museum Guide*, Lord Brock Memorial Trust, revised, updated and expanded by Kevin Flude and Paul Herbert, London: The Old Operating Theatre, Museum and Herb Garret, 1995.
- The Project for American and French Research on the Treasury of the French Language (ARTFL)*. Disponible en: <<http://humanities.uchicago.edu/orgs/ARTFL/>>.
- Thoenes, Christof, "Pintor en el Vaticano", *Rafael. 1483-1520*, Köln: Taschen, 2005.
- Tito Livio, *Décadas de Tito Livio, príncipe de la historia romana. Tomo I*, traducidas al castellano por Fr. Pedro de Vega, corregidas y aumentadas posteriormente por Arnaldo Brikman, Madrid: Imprenta Real, 1793.
- Tito Livio, *Décadas de Tito Livio, príncipe de la historia romana*, tomo V, Madrid: Imprenta Real, 1796.
- Torres Amat, Félix, *Memorias para ayudar a formar un diccionario crítico de los escritores catalanes y dar alguna idea de la antigua y moderna literatura de Cataluña*, Barcelona: Imprenta de J. Verdaguer, 1836. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=4ukYAAAAYAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.
- Torras Trías, Juan, "Visión arquitectónica de la Real Academia de Medicina de Barcelona", *Anales de Medicina y Cirugía*, año XLV, noviembre-diciembre 1969, nº 216.
- Tournikiotis, Panayotis, *La historiografía de la arquitectura moderna*, primera edición en MIT Press: 1999, Madrid: Maira - Celeste, 2001.
- Trías, Eugenio, *Filosofía y carnaval*, Barcelona: Anagrama, 1973.
- Trías, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, primera edición: 1982, Barcelona: Ariel, 8ª edición actualizada, 2001.
- Usandizaga, Manuel, *Juntas literarias del Real Colegio de Cirugía de Barcelona / discurso leído en la Real Academia de Medicina y Cirugía de Barcelona por el académico electo prof. Dr. Manuel Usandizaga. Discurso de contestación / del académico numerario prof. Dr. Víctor Conill*, Barcelona: [s.e.], 1956.
- Usandizaga Soraluze, Manuel, *Historia del Real Colegio de Cirugía de Barcelona (1760-1843)*, Barcelona: Instituto Municipal de Historia de la Ciudad - Ayuntamiento de Barcelona, 1964.
- U.S. National Library of Medicine, *The visible human project*. Disponible en: <http://www.nlm.nih.gov/research/visible/visible_human.html>.
- Valverde de Hamusco, Juan, *Historia de la composicion del cuerpo humano*, Roma: Impresa por Antonio Salamanca y Antonio Lafrerij, 1556 [Citado en 2009-11-12]. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=1OtHh72QMA4C&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.
- Vasari, Giorgio, *Delle Vite de' più Eccellenti pittore, scultori et architetti*, Parte terza, Secondo Volume, Bologna: presso gli Heredi di Evangelista Dozza, 1647. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=dVS_w6sTe0EC&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.

- Vasari, Giorgio, *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, traducción de la segunda edición de 1568, Buenos Aires: W. M. Jackson Editores, 1956.
- Vasari, Giorgio, *Vidas de grandes artistas*, traducción de la primera edición de 1550, México: Editorial Porrúa, 1996.
- Velasco, Diego, *Oración inaugural que, para la renovación de los estudios celebrada en el Real Colegio de Cirugía de Barcelona, día 7 de octubre de 1771*, Barcelona: Thomas Piferrer Impresor, 1771. Disponible en: http://books.google.com/books?id=ZDokQ1bFkYkC&hl=es&source=gbs_navlinks_s.
- Vesalii, Andreae, *De humani corporis fabrica, Libri septem*, Basiliae: ex officina Ioannis Oporini, 1543. Disponible en: <http://www.bvh.univ-tours.fr/Consult/index.asp?numfiche=56>.
- Vesalius, Andrea, *The epitome of Andrea Vesalius*, translated from the latin with preface and introduction by L. R. Lind, with anatomical notes by C. W. Asling, foreword by Logan Clendening, original de 1543 (Basilea: Oporinus), Cambridge: MIT press, 1969.
- Vesalius, Andrea, "To the divine Charles V, the mightiest and most unvanquished emperor: Andreas Vesalius' Preface to his books On the Fabric of the Human Body", translators and principal investigators: Daniel H. Garrison, Malcolm H. Hast, Northwestern University, 2003. Disponible en <http://vesalius.northwestern.edu/index.html>.
- Vesalio, Andrés, "Traducción al español del Prefacio de De Humani Corporis Fabrica", traducido por: Amparo Pérez Gutierrez, *Ars Medica*, revista de humanidades, nº5, junio 2004, Fundación Pfizer - Mediscript, pp.96-106 [Citado en 2009-04-23]. Disponible en: http://www.fundacionpfizer.org/publicaciones/revista_humanidades_ars_medica_numero_5_junio_2004.html.
- Vidler, Anthony, *El espacio de la Ilustración: la teoría arquitectónica en Francia a finales del siglo XVIII*, primera edición en inglés: 1986, Madrid: Alianza Forma, 1997.
- Vilanova, Arnaldus de, *Arnaldi de Villanova Opera medica omnia: Tractatus de consideracionibus operis medicine sive de flebotomia*, editado por Luke Demaitre, prefacio y comentarios por Pedro Gil-Sotres y Luke Demaitre, Barcelona: Universitat de Barcelona, 1988, p.51 [Citado 2009-02-24]. Disponible en: http://books.google.cl/books?id=bmfucKDy4gAC&hl=es&source=gbs_navlinks_s.
- Vilanova, Arnaldus de; García Ballester, Luis; McVaugh, Michael Rogers; Paniagua, Juan Antonio, *Arnaldi de Villanova Opera medica omnia: Regimen sanitatis ad regem Aragonum, volumen 10*, editado por Luis García Ballester y Michael Rogers McVaugh, Barcelona: Universitat de Barcelona, 1996. Disponible en: http://books.google.com/books?id=1no_hNdXYgoC&hl=ca&source=gbs_navlinks_s.
- Viollet-le-Duc, Eugène, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, tome sixième, Paris: B. Bance éditeur, 1863. Disponible en: http://books.google.com/books?id=G7VLAAAYAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s
- Viollet-le-Duc, Eugène, *Encyclopédie médiévale, tome I: architecture*, refonte du Dictionnaire raisonné de l'architecture, réalisée par Georges Bernage; mise en pages de Marc Le Carpentier, [S.I.]: Editions Heimdal, 1978.
- Virilio, Paul, *Estética de la desaparición*, Barcelona: Anagrama, 2ª edición, 1998.

- Vitruvio, Marco Lucio, *Los diez libros de la arquitectura*, Barcelona: Iberia, 2000.
- VV.AA., *Antigüedades siglos XVI - XX* (Catálogo del Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia I.2.4.), coordinado por Jorge Maier Allende, Madrid: Real Academia de la Historia, 2005. Disponible en:
<http://books.google.com/books?id=dYqIS6jKmwMC&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.
- VV.AA., *Architectural theory, volume I, an anthology from Vitruvius to 1870*, edited by Harry Francis Mallgrave, Massachusetts: Blackwell, 2006. Disponible en:
<http://books.google.com/books?id=Fxo8t5cZf6MC&dq=mallgrave&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.
- VV.AA., *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences Médicales, première série, tome vingt-cinquième*, Cys-Dat, Directeur: A. Dechambre, Paris: G. Masson / P. Asselin, 1880, p.291 [Citado en 2009-12-06]. Disponible en:
<<http://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/cote?extbnfdechambrex025>>.
- VV.AA., *Empathy, form, and space: problems in German aesthetics, 1873-1893*, Robert Vischer ... [et al.]; introduction and translation by Harry Francis Mallgrave and Eleftherios Ikononou, Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994.
- VV.AA., "Examen d'un projet de translation de l'Hôtel-Dieu de Paris, et d'une nouvelle construction d'hôpitaux pour les malades", Rapport des commissaires chargés par l'Académie de l'examen du projet d'un nouvel Hôtel-Dieu", par MM. de Lassone, Daubenton, Tenon, Bailly, Lavoisier, La Place, Coulomb, d'Arcet, en: VV.AA., *Histoire de l'Académie Royale des Sciences*, Paris: L'Imprimerie Royale, 1785. Disponible en:
<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k35847>>.
- VV.AA., *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, parte primera, editado por: Michel Feher, Ramona Naddaff, Nadia Tazi, Madrid: Taurus, 1990.
- VV.AA., *Francisco Sabatini. 1721-1797. La arquitectura como metáfora de poder*, Madrid: Comunidad de Madrid - Electa España, 1993.
- VV.AA., *Historia del cuerpo, volumen 1: Del Renacimiento al Siglo de las Luces*, bajo la dirección de: Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, Madrid: Taurus, 2005.
- VV.AA., *Historia del cuerpo, volumen 2: De la Revolución Francesa a la Gran Guerra*, bajo la dirección de: Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, Madrid: Taurus, 2005.
- VV.AA., *Les machines à guérir: aux origines de l'hôpital moderne*, Michel Foucault, Blandine Barret Kriegel, Anne Thalamy, François Beguin, Bruno Fortier, Bruxelles: Architecture + Archives - Pierre Mardaga, 1979.
- VV.AA., *Los ingenieros militares en España, siglo XVIII. Repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial*, Horacio Capel, et al., Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona - Cátedra de Geografía Humana, Universidad de Barcelona, 1983.
- VV.AA., *Technomorphica*, edited by Joke Brouwer and Carla Hoekendijk, Rotterdam: V2_Institute for the Unstable Media, 1997.
- Wilkinson-Zerner, Catherine, *Juan de Herrera: arquitecto de Felipe II*, Madrid: Akal, 1996.

- Winslow, Jacques-Benigne, *Exposition anatomique de la structure du corps humain*, Paris: Guillaume Desprez & Jean Desessartz, 1732. Disponible en: <<http://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/cote?20995>>.
- Wölfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, título original: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst*, primera edición en alemán: 1915, prólogo de Enrique Lafuente Ferrari, Madrid: Espasa Calpe, 2ª edición, 1999.
- Wittkower, Rudolf, *Sobre la arquitectura en la edad del humanismo. Ensayos y escritos*, prólogo: Ángel González-García, Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- Worringer, Wilhem; *Abstracción y naturaleza*, título en alemán: *Abstraktion und Einfühlung*, Madrid: Fondo de Cultura Económica; 4ª reimpresión, 1997.
- Wright, Frank Lloyd, "Organic architecture", en: VV.AA., *This America*, editado por John D. Kern y Irwin Griggs, primera edición: 1942, New York: The Macmillan Company, 1944.
- Wundram, Manfred; Pape, Thomas, *Andrea Palladio, 1508-1580. Arquitecto entre el Renacimiento y el Barroco*, Köln: Taschen, 1999.
- Yates, Frances A., *El arte de la memoria*, Madrid: Taurus, 1974.
- Yates, Frances A., *The art of memory*, Selected Works, volume III, first published 1966 by Routledge & Kegan Paul, London and New York: Routledge, Reprinted, 1999.
- Yeo, Richard R., *Encyclopaedics visions: scientific dictionaries and enlightenment culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001. Disponible en: <http://books.google.com/books?id=8bJYm1N8bqgC&hl=es&source=gbs_navlinks_s>.
- Yourcenar, Marguerite, *Opus nigrum*, Barcelona: RBA Editores, 1994.
- Zabalbeascoa, Anatxu; Rodríguez, Javier, *Vidas construidas: biografías de arquitectos*, Barcelona: Gustavo Gili, 3ª edición, 2002.
- Zarzoso Orellana, Afons, *La pràctica mèdica a la Catalunya del segle XVIII*, tesis doctoral, director: Jon Arrizabalaga Valbuena, Institut Universitari d'Història "Jaume Vicens i Vives", Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2003.
- Zevi, Bruno, *Historia de la arquitectura moderna*, Buenos Aires: Emecé, 2ª edición, 1957.
- Zevi, Bruno, *Saber ver la arquitectura: ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*, Barcelona: Poseidon, 1976.
- Zurita, Raúl, *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*, Santiago de Chile: Andrés Bello, 2000.

ARCHIVOS

Arxiu de Textos Catalans Antics - Institut d'Estudis Catalans.

Biblioteca Digital Hispánica.

Biblioteca (Fons Antic) Universidad de Barcelona.

Biblioteca Virtual Cervantes.

BIU Santé, Bibliothèque Interuniversitaire de Santé, Histoire de la Santé.

Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo (CEHOPU).

COAC - Colegio de Arquitectos de Cataluña.

Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Revistas Científicas del CSIC, edición electrónica.

Dialnet – Universidad de La Rioja.

Fundación Uriach 1838.

Gallica, Biblioteca Nacional de Francia (BNF).

Google Books.

IUAV, Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia.

JSTOR, Journal Storage.

Mérimée, base Architecture, Ministère de la culture et de la communication, France, Direction de l'architecture et du patrimoine.

Reial Acadèmia de Medicina de Catalunya.

SciELO, Scientific Electronic Library Online.

TDR, Tesis Doctorales en Red.

Universidad de Santiago de Compostela, Archivo Histórico Universitario.

University of Toronto Library.

University of Wisconsin Digital Collections.

U.S. National Library of Medicine.