

Dramas anatómicos

Andreas Vesalius, Cornelius Norbertus Gijsbrechts y Frederik Ruysch

Javier Sánchez-Arjona Voser

*Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen.*¹

Walter Benjamin

Hay diferentes maneras de estudiar tanto el espíritu como el cuerpo. Uno puede considerar tal estudio o como un anatomista o como un pintor; o descubrir los fundamentos y principios más ocultos o describir la gracia y belleza de las acciones. Creo que es imposible unir estas dos perspectivas. Cuando se separa la piel y se muestran pormenorizadamente las partes, incluso las más nobles actitudes y las acciones de mayor fortaleza aparecen como algo nimio; no se puede mostrar el objeto de la gracia o del encanto sino vistiendo de nuevo de piel y huesos esas partes y presentando únicamente su forma externa desnuda. Un anatomista, con todo, puede dar muy buenos consejos al pintor o al escultor y, de igual manera, estoy persuadido de que un metafísico puede ser muy útil a un moralista; aunque no puedo concebir cómo estos dos caracteres podrían unirse en el mismo estudio. Entre los razonamientos abstractos me temo que cualquier cálido sentimiento moral tendría el aire de la declamación y sería considerado como contrario al buen gusto.²

David Hume

*Mit allen Augen sieht die Kreatur
das Offene. Nur unsre Augen sind
wie umgekehrt und ganz um sie gestellt
als Fallen, rings um ihren freien Ausgang.
Was draußen ist, wir wissens aus des Tiers
Antlitz allein; denn schon das frühe Kind
wenden wir um und zwingens, daß es rückwärts
Gestaltung sehe, nicht das Offne, das
im Tiergesicht so tief ist. Frei von Tod.*³

Rainer Maria Rilke

¹ Benjamin [1991: 697]: «Él bien querría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado». Trad. cit. en Cuesta Abad [2004: 67]

² Cit. Seoane [2004: 60]

³ «Con plenos ojos la criatura ve/ lo abierto. Sólo nuestros ojos están/ como invertidos y colocados en torno a ella por entero/ semejantes a trampas, alrededor de su salida libre./ Lo que *está* fuera sólo lo percibimos por el rostro/ del animal; porque ya desde su edad más tierna/ damos la vuelta al niño y le obligamos a que mire hacia atrás/ al mundo de las formas, no a lo abierto, que/ en la mirada del animal es tan profundo. Libre de la muerte». Rilke [2007: 85]

«Al extinguirse su valor de uso», le escribe el 5 de agosto de 1935 Theodor W. Adorno a Walter Benjamin, «las cosas alienadas quedan vaciadas y adquieren significaciones cifradas. De ellas se apodera la subjetividad, que introduce en ellas intenciones de deseo y miedo. Dado que las cosas muertas sustituyen como imágenes a las intenciones subjetivas, éstas se presentan como no perecidas y eternas. Las imágenes dialécticas son constelaciones entre las cosas alienadas y la significación exacta, detenidas en el momento de la indiferencia de muerte y significación. Mientras que en la apariencia las cosas despiertan a lo más nuevo, la muerte transforma sus significaciones en lo más antiguo»⁴.

⁴ Cuesta Abad [2004: 80]

Es extraño sin duda no habitar ya la tierra,
dejar de practicar unas costumbres apenas
[aprendidas,
no poder darles la significación de un porvenir
[humano
ni a las rosas ni a las otras cosas, que eran de
[suyo una promesa;
lo que uno era en unas manos infinitamente
[angustiadas,
no serlo ya e incluso el propio nombre
dejarlo abandonado como un juguete roto.
Extraño no seguir deseando los deseos. Extraño
ver todo aquello que se relacionaba
flotando suelto en el espacio. Y estar muerto es
[un trabajo penoso,
ese recobrase plenamente, hasta llegar a sentir
[poco a poco
la eternidad. – [...]»⁵

⁵ Rilke [2007: 20s] «Freilich ist es seltsam, die Erde nicht mehr zu bewohnen,/ kaum erlernte Gebräuche nicht mehr zu üben,/ Rosen und andern versprechenden Dingen/ nicht die Bedeutung menschlicher Zukunft zu geben;/ das, was man war in unendlich ängstlichen Händen,/ nicht mehr zu sein, und selbst den eigenen Namen/ wegzulassen wie ein zerbrochenes Spielzeug./ Seltsam, die Wünsche nicht weiter-zuwünschen. Seltsam,/ alles, was sich bezog, so lose im Raume/ flattern zu sehen. Und das Totsein ist mühsam / und voller Nachholen, daß man allmählich ein wenig/ Ewigkeit spürt. – [...]». Rilke [1997: 9s]

Son extrañas las experiencias del olvido que vienen de la mano de la Muerte. La mudez, no encontrarse (*daneben sein*). Sin embargo, el trabajo del anatomista invierte los términos y coloca en el centro lo muerto, convocando así al vivo a contemplar el espectáculo que sólo a través de la muerte se puede presenciar. El cadáver es aquí, sobre la mesa de disección, un cuerpo hecho objeto que el anatomista descifra desligando sus partes ante la mirada del público. Lo que antes era sujeto de biografía es un ahora, un pasado íntimo, al que se accede mediante la disección («Mientras que en la apariencia las cosas despiertan a lo más nuevo, la muerte transforma sus significaciones en lo más antiguo»). El cuerpo objeto de la mesa de disección es una imagen dialéctica, una constelación de partes alienadas, fuera de

otro uso que no sea ser mostradas como “significación exacta”.
Un cuerpo extrañado.

[...] –Pero los vivos, todos caen
en el error de distinguir con demasiada fuerza.
Los ángeles (se dice) a menudo no saben si se
[mueven
entre los vivos o los muertos. El eterno fluir
arrastra consigo todas las edades, a través de
[ambos reinos,
y en los dos, acallándolas, su rumor las domina.⁶

Pathosformel: a través de dos reinos, desde los *lejos*⁷ de las ilustraciones de Jan Steven van Calcar incluidas en el *De Humani Corporis Fabrica* de Andreas Vesalius hasta la colección del anatomista Frederik Ruysch. *Parergon* y tesoro (*thesaurus*), en la *Pathosformel* la forma y el contenido son indisolubles⁸: el cronista, según Benjamin, es quien debe ser consciente de que para la historia nada de lo acontecido debe perderse; sólo la humanidad en la que no hay diferencias puede poseer un pasado plenamente citable. Prácticamente lo mismo que parece querer mostrar el anatomista: en sus manos el cuerpo (como la historia de los acontecimientos grandes y pequeños del cronista) se hace espacio, se hace nombrado, se hace presente. *Se hace*: la obra anatómica que más repercusión tuvo en el siglo XVI fue el *De Fabrica* de Andreas Vesalius. En ella, deshaciéndolo, el cuerpo *se hace*.

Vesalius y la huella de la *Danza de los muertos* que encontramos en su obra, son nuestro punto de partida en este trabajo, en el que llegaremos a la obra *barroca* (barrueca) del anatomista neerlandés Frederik Ruysch. No en vano, en el Barroco

se llega a la exacerbación del interés por la muerte, no cabe duda de que esto venía de atrás y que, desde que despiertan las energías del moderno individualismo, el tema de la muerte preocupa a las sociedades que contemplan el otoño medieval, produciéndose en ellas una honda transformación de ese tema. Pero en el Barroco todavía se registra una agudización.⁹

En Ruysch encontraremos esta agudización; en su «mirada letal»:

La mirada letal del alegorista finge electrizar la quietud de las cosas en reposo despertándolas

⁶ Rilke [2007: 21] «[...] – Aber Lebendige machen/ alle den Fehler, daß sie zu stark unterscheiden./ Engel (sagt man) wüßten oft nicht, ob sie unter/ Lebenden gehn oder Toten. Die ewige Strömung/ reißt durch beide Bereiche alle Alter/ immer mit sich und übertont sie in beiden». Rilke [1997: 10]

⁷ Preferimos, en un principio, no caracterizar las vistas que sirven de fondo a las ilustraciones del *De Fabrica* como “paisajes” por el anacronismo en el que incurriríamos, aplicando al siglo XVI un término que no se consolidaría hasta, por lo menos, siglo y medio después. Cfr. Maderuelo [2005: 18]

⁸ Cfr. Didi-Huberman [2009: 181]

⁹ Maravall [1983: 339]

a la vida imaginaria de una significación subjetiva que permanece encriptada en ellas “post mortem”. Pero al mismo tiempo en las figuras alegóricas la naturaleza muerta aparece siempre como muerte de lo natural, “natura morta”, vida cosificada, reducida a pequeñas cosas muertas, cuerpos yacentes o en eterno reposo. La acción de recomponer lo despedazado —el *zusammenfügen*— pertenece así a una dialéctica del resto y “en arresto”: *im Stillstand, at rest*.¹⁰

¹⁰ Cuesta Abad [2004: 81]

El alegorista finge recomponiendo, coleccionando lo despedazado. El anatomista hace del cuerpo un objeto de estudio que, sin embargo, es perecedero. Su arte es frágil, fugaz. Pero el anatomista embalsamador Frederik Ruysch puede además de mostrar, «*co-leccionar*»¹¹: realiza contra el tiempo este deseo de hacer de lo despedazado (*re*)*com-posición*, espacio. «Esta recomposición, basada en la tensión dialéctica entre un pasado disgregado y su reintegración en un orden nuevo del presente, supone la forma de *ex-posición* (exhibición y desplazamiento) de un microcosmos objetual regido por leyes constructivas propias»¹². A este microcosmos objetual compuesto por fragmentos anatómicos llegaremos de la mano del paisaje en Vesalius, la percepción de la luz en Johannes Vermeer y el trampantojo en Cornelius Norbertus Gijsbrechts.

¹¹ Cuesta Abad [2004: 70]

¹² Cuesta Abad [2004: 70s]

¡Ángel y marioneta!: por fin hay espectáculo.
Entonces se unifica lo que nosotros disgregamos
continuamente al existir. Surge entonces de
[nuestras
estaciones el ciclo de la completa mutación.
Entonces, más allá de nosotros
actúa el ángel. Mira, los moribundos,
¿no sospecharon nunca cuántos subterfugios
hay en todo lo que hacemos aquí? Ninguna
[cosa
es ella misma. ¡Ay, horas de la niñez,
cuando detrás de las figuras había algo más
que un pasado tan sólo, y el futuro ante nosotros
[no existía!
Cierto, nosotros crecíamos y a veces teníamos
[la urgencia
de llegar pronto a ser mayores, en parte por
[amor
a quienes ya no tenían nada, sino el hecho de
[serlo.

a parte de sendas interpretaciones de un retrato de Vesalius y de la portada del *De Fabrica*, las series de formas de cráneo, el llamado *Os Vesalianum Carpi* y, finalmente, el hecho de que sean dos *lejos* con ruinas los que acompañen la presentación de los primeros *écorchés* del libro V del tratado. Según Burioni, la inclusión de este tipo de “paisaje” constituye la evidencia gráfica más clara de la vinculación del tratado de Vesalius con la teoría arquitectónica vitruviana¹⁶. Aunque compartamos el argumento de que existe una posible relación entre el texto del *De Fabrica* –presente ya desde el propio título de la obra, pero también en otros pasajes del tratado¹⁷ y evidente, sobre todo, en las series de partes del cuerpo (que recuerdan a las series de los cuadernos de notas de Leonardo del *Codex Urbinas*¹⁸)– y la vinculación de Vitruvio entre cuerpo y la arquitectura¹⁹, no podemos sino disentir de lo falaz de la interpretación de Burioni de los *lejos* que acompañan a los esqueletos y *écorchés* del *De Fabrica*.

En el caso de la integración de las figuras de *écorchés* y esqueletos hay que tener en cuenta que se sitúan en espacios exteriores no urbanos. Este hecho es crucial, porque el protagonismo que pudiera tener la proporción lo pierde a beneficio de la luz: en entornos naturales la construcción del espacio en perspectiva no resulta de gran utilidad, al ser los elementos que configuran el medio natural (montañas, escarpes...) más bien irregulares²⁰. Las ruinas dicen, en este sentido, poco acerca de la vinculación de la empresa de Vesalius y la obra de Vitruvio a nivel de proporcionalidad. Tienen un papel, en todo caso, temático, como veremos, porque no plantean problemas de perspectiva o de relación de los cuerpos con la luz –que es una luz típica de la pintura renacentista italiana, encaminada a no entorpecer la claridad de lo mostrado en las ilustraciones–.

Este papel temático se pone de manifiesto cuando a todo lo anterior le añadimos que en el caso de la representación de esqueletos y *écorchés* integrados en unos determinados *lejos* convive en el *De Fabrica* un afán por la demostración objetiva con una cierta teatralidad en la forma en la que se representan cuerpos enteros para mostrar la distribución ósea o muscular. No sólo en lo que se refiere a la pose o al ademán, sino al propio lugar donde se representan estos cuerpos: espacios no habitados, alejados de la ciudad, o en medio de ruinas. Esta teatralidad se encuentra ya presente en la portada de la obra y

¹⁶ Burioni [2005: 67]

¹⁷ V. gr.: «Nam quod parietes & trabes in Dominus, & in tentoris pali, & in navibus carinae simul com costis praestant, id in hominis fabrica ossium praebet substantia» (VESALIUS, *De Fabrica*, Libro I, Capítulo I, cit. Burioni [2005: 61]). Nótese que Vesalius hace referencia no sólo a edificios, sino a otro también a otro tipo de construcciones.

¹⁸ Leonardo [1999]

¹⁹ Esta vinculación entre cuerpo y arquitectura está, por lo demás, ya presente en Galeno.

²⁰ Maderuelo [2005: 152]

se repite en el resto de ilustraciones de figuras completas del libro V.

Nos detenemos en la imagen del frontispicio del *De Fabrica* (fig. 1). Como lo ha puesto de manifiesto Jonathan Sawday, la escena que se recoge está dispuesta según las ideas neoplatónicas de orden y simetría²¹. El protagonista indiscutible es el propio Vesalius, que, aguantándole la mirada al espectador y haciéndole así parte de la escena, tiene ante sí el cadáver de una mujer diseccionado de tal manera que el útero esté visible. Con la mano derecha aparta la piel que cubre el órgano como quien aparta una cortina y con la izquierda señala el esqueleto que preside la escena.

²¹ Sawday [1996: 70]



Fig. 1: *De Fabrica*, frontispicio y detalle del mismo. Edición de Basel, 1555.

If the womb marks our point of entrance into the World, then Vesalius' own left hand, with its finger raised in a gesture of signification as well as rhetoric, guides our attention back to the skeleton, our point of departure: 'Nascentes Morimur' – we are born to die. A drama of life and death is, then, being played out within the circular confines of the temple of anatomy which has itself been bisected for our instruction. Surrounding this drama, clustered on the concentric benches, are not living spectators but a co-mingling of the living and the dead, their posthumous existence suggested by the curiously blank eye-sockets (Vesalius himself excepted) with which they survey all that is taking place before them. Emerging from the surrounding gloom of ignorance into the light of knowledge and understanding, others are arriving to pack the concentric circles of the Vesalian universal theatre, ironically oblivious to the memento mori which has arisen amongst them. [...] Only for Vesalius, still living and gesturing towards the skeleton, and ourselves, who gaze at the scene from the world outside the picture plane, is the full significance of the skeleton apparent.²²

²² Sawday [1996: 71]; el subrayado es nuestro

Es un drama –un juego de duelo, un *Trauerspiel*– lo que se representa en el frontispicio del tratado. Un juego que, por ser de duelo, vincula vida y muerte de forma ritualizada, teatral. Anatomía y muerte se encuentran simétricamente presentes en la escena grabada, de forma que –tal y como parece desprenderse del gesto de Vesalius– el conocimiento de la una debe llevar necesariamente aparejado el de la otra. Algo que parecen olvidar los que simplemente toman por espectáculo el fruto de la obra del anatomista.

Esta disposición del esqueleto heraldo de la Muerte en el centro de la escena, confundido entre la muchedumbre, necesariamente recuerda al argumento de una obra impresa en Lyon cuatro años antes que el *De Fabrica: Les simulachres & histoires faces de la mort*, conocida comúnmente como *La danza de la Muerte*, compuesta por citas de la Biblia, versos atribuidos tanto a Jean de Vauzelles como a Gilles Corozet y las xilografías que Hans Lützelburger realizó a partir de los dibujos que le había suministrado Hans Holbein, el joven, y que habían llegado a manos de los hermanos Melchior y Caspar Trechsel al liquidarse la testamentaría de Lützelburger²³. Esta obra recoge la tradición irónica que carga las tintas contra la *stultitia* del hombre –en la línea de Erasmo o del *Narrenschiff* de Brant–;

²³ Holbein [2008: 15]

tradición que, de por sí, encajaría con la escenificación que anima la portada del *De Fabrica*. Pero es que además, según escribe Juan Barja,

en las imágenes de Holbein las fronteras físicas entre el mundo de los vivos y el reino de la muerte no parecen muy sólidas y permiten tipos diferentes de cruce. A veces ninguno de los personajes que aparecen en la escena se da cuenta de la presencia de la Muerte, que es tan sólo visible para el espectador externo, único al que interpela realmente.²⁴

²⁴ Holbein [2008: 21]

Las correspondencias con la portada del *De Fabrica* son demasiado evidentes como para excluir una influencia del tema de la danza de la Muerte, que, por otro lado, no sería descabellada, dada la buena recepción que debió tener la obra, si nos atenemos al hecho de que tan sólo cuatro años después de la *editio princeps*, en 1542, se hizo una versión ampliada de la obra, lo que implicó para la casa impresora una inversión adicional al encargar nuevos grabados, que sólo estaría justificada por una cierta confianza en el éxito de la venta de esta segunda edición, avalada por los buenos resultados de la primera.

Gracias a esta correspondencia y, por ejemplo, a la inscripción que se encuentra la construcción sobre la que se apoya el primer esqueleto representado en el *De Fabrica* —«VIVITUR INGENIO, CÆTERA MORTIS ERUNT»— podemos comprender el papel que juegan los *lejos* en los que se encuentran los esqueletos y *écorchés* del *De Fabrica*. Son el telón de fondo de los dramas anatómicos que representan las figuras seccionadas o reducidas a los huesos: el conocimiento del cuerpo humano participa necesariamente de la conciencia de la muerte. El arte anatómico es, en ese sentido, un juego de duelo, un *Trauerspiel*.

§

– *Aber Lebendige machen
alle den Fehler, daß sie zu stark unterscheiden.
Engel (sagt man) wüßten oft nicht, ob sie unter
Lebenden gehn oder Toten. Die ewige Strömung
reißt durch beide Bereiche alle Alter
immer mit sich und übertont sie in beiden*

Nos centraremos ahora en los *lejos* de las ilustraciones de Vesalio, empezando por un análisis más detenido de la iconografía macabra y su relación con los fondos de las danzas de la Muerte. Una de las características iconográficas esenciales de las danzas de la Muerte, perceptible en gran parte de las representaciones que del tema se hacen en diferentes rincones de Europa, es su carácter coreográfico: diferentes figuras, representantes típicos de los diferentes oficios y estamentos de la sociedad medieval danzan unidos por unos esqueletos que se intercalan en esta serie de personajes que conforman la danza. La característica principal a la hora de representar todas estas figuras es la falta de individualidad tanto de los esqueletos —que son simplemente heraldos de la Muerte—, como de los representantes típicos que danzan con ellos: lo que interesa no es tanto que sea reconocible de quién se trata, sino qué es cada cual. Nótese que lo que en realidad se produce no es una igualdad de los personajes a cargo de la Muerte, sino que lo que más bien ocurre es que se acentúan las diferencias entre cada una de las profesiones en la línea del espíritu del idealismo conceptual del momento. Tal y como lo escribe Huizinga, leyendo a Dionisio Cartujano: «Para cada forma de la vida, para cada clase social o profesión, se elabora un ideal religioso-moral, con arreglo al cual ha de reformarse a sí mismo el individuo, según las exigencias de su profesión, para servir dignamente al Señor»²⁵. Un ideal religioso-moral con el que se ironiza en las danzas de la Muerte.

²⁵ Huizinga [1961: 334]

Este proceder es reflejo del proceso de estandarización de los modelos pictóricos al que hace referencia Baxandall en su estudio *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*²⁶, y que se deriva de la pintura religiosa, que tenía por objetivo memorizar los sitios en los que tiene lugar la Pasión y las personas que intervienen en ella, tal y como lo propone el *Zardino de oratione*. Lo importante no es, por tanto, la correspondencia con un modelo natural, sino que la naturaleza de este tipo de pintura sea de tal manera que haga reconocibles ciertos *topos* que ayuden al espectador a seguir las enseñanzas de la prédica. Es evidente que a esta estrategia obedecen las representaciones de las danzas y los triunfos de la Muerte.

²⁶ Baxandall [1984: 66ss]

Pero si, además de las estrategias compositivas de este tipo de representaciones, analizamos el tipo de espacios en los que *tienen lugar*, observamos que la tónica general es que son parajes despoblados, o en los que no hay referencia a ningún espacio urbano. Es probable que esta característica se deba a que,

siguiendo una de las líneas de interpretación, el origen del adjetivo “macabro” sea el sustantivo árabe *maqabir* (cementerio)²⁷, siendo entonces la danza macabra una danza propia del cementerio –espacio fuera de lo urbano– y sus habitantes, los muertos²⁸. El abanico de modos en los que estos espacios se representan se mueve desde el mero apunte mediante unos pocos elementos a una representación más profusa del entorno. De entre los ejemplos que se corresponden con este último caso nos centraremos brevemente en dos: el triunfo de la Muerte que se encuentra en Pisa y la danza de la Muerte de Lübeck.

Empezando por esta última, del siglo XIV, vemos que hay una falta de sintonía entre la tipificación de las figuras y lo concreto del *lejos*, identificable como la vista de y en torno a la ciudad de Lübeck: la coreografía se encuentra inserta en la *chorographia*. La familiaridad con la que la danza se engarza con la vista de Lübeck es también reflejo de lo arraigada que estaba el *Todtentanz* en Francia y regiones ribereñas del Mar del Norte y del Báltico. La diferencia es palpable en el caso del triunfo de Pisa: no sólo porque su ejecución es mucho más tardía (pleno siglo XV) –reflejo de la recepción bastante posterior del tema al sur de los Alpes–, sino porque, además, el paraje no se corresponde con una vista de una ciudad toscana, sino que es un yermo montañoso en el que habitan unos eremitas que, con gestos apelativos, advierten de la fugacidad de la vida y el mundo, mientras a sus pies discurre el cortejo macabro de la Muerte. Este último ejemplo subraya la tesis de Baxandall sobre la tipificación y obedece a un reconocimiento del *locus eremus*²⁹ como el lugar melancólico. Es un espacio equivalente a la tumba caracterizada como “oscuro loco” en el *memento mori* que compone Castellano de’ Castellani en forma de epitafio y que recoge Tenenti:

*Ferma, lettore, il piè, ritieni il passo:
io sono esempio a' miseri mortali;
il tuo riposo è sotto questo sasso.*

*O tu che per superbia in alto sali,
vedi, quest'ossa in questo oscuro loco
ti mostran quanto pesi e quanto vali.*³⁰

Este tipo de construcción es análoga al patrón alegórico que parecen seguir las ilustraciones del tratado de Vesalius, encuadradas en la tradición pictórica del norte de la Península

²⁷ Cfr., por ejemplo, Holbein [2008: 9]

²⁸ No en vano la traducción literal de *Todtentanz* es “danza de los muertos”.

²⁹ R. de la Flor [1992]

³⁰ Tenenti [1977: 122]

Itálica, en especial, como veremos, de la pintura veneciana en torno a 1500: en la misma medida en que las ilustraciones del tratado pretenden mostrar la composición interna del cuerpo, lo hacen representándolo, encuadradas en un discurso que persigue mostrar a su espectador las miserias humanas. En este sentido, se puede empezar a hablar de una cierta concepción de *paisaje* en las ilustraciones de Vesalio en las que los esqueletos o los *écorchés* aparecen teatralmente incluidos en un lugar determinado por el afecto que se pretende transmitir, construyéndose así, visualmente, un discurso anfibológico que combina la función didáctico-científica con el mensaje moralizante del *memento mori*.

Vemos, pues, que el *lejos* que constituye la escenografía en la que se muestran las figuras humanas diseccionadas no juega un papel en lo que se refiere a la proporción, sino a nivel temático. Así, si hacemos una clasificación general de las ilustraciones que apoyan el texto del tratado, vemos que hay dos grandes grupos: aquellas que presentan las diferentes partes del cuerpo aisladamente; y aquellas en las que se representan esqueletos, *écorchés* o cuerpos completos, en los que se muestra la disección de la parte de la que trata el texto al que la ilustración apoya. Llama la atención que sólo en el caso del segundo grupo se integren las figuras en un *lejos* más o menos detallado. Cuando se representan partes o disecciones aisladas (como por ejemplo de la cabeza, para mostrar la composición del cerebro, o las series de cráneos a las que hemos hecho referencia), el fondo no se detalla. Del hecho de que sólo en el caso de figuras completas nos encontremos con parajes que sirven de fondo deducimos que sólo aquí es necesaria su inclusión. El motivo podríamos encontrarlo en las convenciones pictóricas del momento: las figuras se integran en un discurso alegórico. Se trata del discurso sobre la futilidad de lo corporal y lo mundano de las *vanitas* y el *memento mori* que mueva a la penitencia y al arrepentimiento, tal y como fue el caso en la utilización de las danzas de los muertos anteriores al humanismo erasmiano de Holbein. Daremos una brevísima referencia a la concepción del paisaje³¹ que se desarrolla en Bellini, en el ámbito de la pintura veneciana de finales del *quattrocento*, para mostrar la pertinencia de esta vinculación.

³¹ Ya en Bellini se puede empezar a hablar de una forma incipiente de “paisaje”.

§

*Freilich ist es seltsam, die Erde nicht mehr zu bewohnen,
kaum erlernte Gebräuche nicht mehr zu üben,
Rosen und andern versprechenden Dingen
nicht die Bedeutung menschlicher Zukunft zu geben.*

En Giovanni Bellini, en la segunda mitad del siglo XV, nos encontramos ante un tipo de composiciones que integran el paisaje en la pintura de modo que haga referencia a la *historia* propia de las figuras protagonistas representadas. Así, por ejemplo, el óleo y la predela que muestran las penitencias de san Jerónimo contienen una representación del paisaje desértico al que se retiró el anacoreta según la tradición. Mientras que en el óleo, de 1450, Bellini se contenta con la representación del paisaje despoblado, en la predela, de pintada entre 1471 y 1474, se advierten cambios sustanciales: por un lado, el tamaño de la figura del santo es sensiblemente menor, con lo que su integración en el entorno es mayor; por otro, se incluye en el *lejos*, además de elementos propios del desierto para el paraje en el que vive y hace su penitencia el santo, la vista de una ciudad en un lugar caracterizable como ameno. En el primer caso no se puede hablar plenamente de paisaje en el sentido moderno del término. En el segundo, en cambio, sí.

Las implicaciones de la evolución que observamos entre estos dos tipos de *lejos* se entienden mejor si partimos de la definición de paisaje que formula Javier Maderuelo en su tratado sobre el paisaje:

El paisaje no es un mero lugar físico, sino el conjunto de una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir del lugar y sus elementos constituyentes. La palabra paisaje, con una letra más que paraje, reclama también algo más: reclama una interpretación, la búsqueda de un carácter y la presencia de una emotividad.³²

Aunque tengamos que sustituir términos como “sentimiento”, ajenos a la época de la que tratamos, por el de “afecto”, vemos que es en la necesidad de que concurra una determinada lectura de un lugar determinado, que es construido en función de la misma, donde se puede apreciar la sustancial diferencia entre, por ejemplo, la *Landschaft*³³ de Lübeck que sirve de fondo a la danza de la Muerte que se encontraba en su catedral y

³² Maderuelo [2005: 38]

³³ Entendemos *landschaft* en el sentido de *país*, territorio que circunda a una ciudad, significado etimológico original de este término alemán, que se refería a una región determinada, delimitada políticamente. Maderuelo [2005: 24]

el *paisaje* que significa el *lejos* de las ilustraciones de Vesalius; mientras que en el primer caso la principal intención es que el espectador reconozca parajes vecinos a la ciudad para sentir la inmediatez de la muerte, en el de las anatomías del *De Fabrica*, con sus paisajes idealizados, no se persigue la identificación, sino evocar un *afecto* determinado: la melancolía. Esta intención, evidente si se observa la recurrente vinculación entre anatomía y duelo en la evolución diacrónica de los tratados anatómicos hasta por lo menos el siglo XVIII, es la que nos permite hablar aquí de un juego anatómico de duelo, un *Trauerspiel* anatómico. En el apartado que dedicaremos a la obra del anatomista Frederik Ruysch al final de este trabajo, abundaremos en esta cuestión.

§

*Mit allen Augen sieht die Kreatur
das Offene*

Para llegar a Ruysch tenemos que realizar antes un recorrido por la problemática de la relación entre luz y percepción en la cultura neerlandesa del XVII. Empecemos comparando los siguientes pasajes:

Acerca del ojo –

De entre los cuerpos más pequeños que la pupila del ojo, el más cercano al ojo será el menos perceptible.

Por esta experiencia llegamos a conocer que el poder de la revista no se reduce a un punto..., sino que las imágenes de los objetos transmitidos a la pupila del ojo son distribuidas en la pupila lo mismo que se distribuyen en el aire. Prueba de ello la tenemos cuando miramos el cielo estrellado sin contemplar con más fijeza una estrella que otra. El firmamento aparece entonces cubierto de estrellas y sus proporciones son idénticas en el firmamento que en el ojo, sucediendo lo mismo con los espacios entre ellas.³⁴

³⁴ Leonardo [1999: 260]

¿Cómo se puede ver la vista? [...] Si, tomando el ojo de un hombre recientemente fallecido o, en su defecto, el de un buey o de algún animal grande, cortáis con destreza hacia el fondo las tres pieles que lo envuelven, resulta que gran parte del humor, M, que está allí, se queda al descubierto, sin que nada de ello se derrame;

después, habiéndolo cubierto de algún cuerpo blanco, que sea tan fino que permita que la luz del día pueda atravesarlo, como por ejemplo un pedazo de papel o la cáscara de un huevo, RST, metéis este ojo en el hueco de una ventana hecha *ex profeso*, como Z, de manera que tenga su parte delantera, BCD, vuelta hacia algún lugar donde haya diversos objetos, como VXY iluminados por el sol; y detrás, donde está el cuerpo blanco RST hacia el interior de la habitación, P, donde os encontráis y en la que no debe entrar más luz que la que pueda penetrar a través de este ojo del que sabéis que todas las partes desde C hasta S son transparentes. Hecho esto resulta que, si miráis sobre este cuerpo blanco RST, veréis, quizá con admiración y placer, una pintura, que representa con mucha ingenuidad, en perspectiva, a todos los objetos que están fuera hacia VXY.³⁵

Leonardo se ocupa de la percepción –proporcionada, debemos añadir–. Descartes de la percepción de la percepción –como lo demuestra el hombre barbudo que observa la visión esquemática del proceso de percepción del ojo–. Mientras Leonardo, inserto en la época de la recepción de la obra de Vitruvio, concibe la percepción de forma espacial y proporcional, en Descartes la preocupación no es tanto por la proporcionalidad en la representación de lo observado, sino entender el resultado del proceso según el cual el ojo percibe lo que ve. Y para llegar a plantear el problema de esta manera, recurre a las nuevas condiciones epistemológicas abiertas por la generalización de las disecciones anatómicas. Mientras que en el pasaje de Leonardo el ojo permanece intacto, en Descartes es necesario que quien quiera observar su funcionamiento, lo diseccione.

Este análisis –en gran medida kepleriano– es un anexo, un *parergon*, fundamental del *Discours de la méthode*. De alguna manera engarza con el principio de la obra, en la que Descartes deja escrito: «estaría muy contento de mostrar, en este discurso, cuáles son los caminos que he seguido y de representar mi vida como un cuadro»³⁶. El trabajo consigo mismo expuesto en el discurso es visto como pictórico. Y en este sentido coincide con el modo en que se caracteriza al resultado del proceso de percepción del ojo, cuando tanto Kepler³⁷ como Descartes lo denominan «*pictura*» / «pintura». Descartes va incluso más allá, cuando afirma que la pupila es una venta-

³⁵ Descartes, *Acerca de las imágenes que se forman sobre el fondo del ojo*, cit. Stoichita [2000: 153s]

³⁶ Cit. Stoichita [2000: 151]

³⁷ Alpers [1987: 72]

³⁸ Cit. Stoichita [2000: 153]

na, el iris una tapicería y el ojo, en su conjunto, una caja de perspectiva³⁸. Pintura, método y percepción se hayan de esta manera vinculados.

Este análisis cartesiano-kepleriano del ojo, que lo compara con una caja de perspectiva, tuvo su impacto en la pintura y las artes holandesas del XVII, tal y como lo ha mostrado ampliamente Svetlana Alpers siguiendo la estela de E.H. Gombrich. A medida que discurre el siglo, y sobre todo entre los pintores que trabajan en Haarlem o Delft, se persigue con más ahínco el objetivo de reflejar en el lienzo la *pictura* que se formaría en la retina que contemplara la escena pintada.

En este sentido, la definición del baconiano neerlandés Samuel van Hoogsgraten del arte de la pintura reza: «Van het oogmerk der Schilderkonst; watze is, en te weeg brengt. *De Schilderkonst is een wetenschap, om alle ideen, ofte denkbeelden, die de gansche zichtbaere natuer kan geven, te verbeelden: en met omtrek en verwe het oog te bedriegen*»³⁹. La propiedad de la pintura de engañar al ojo mediante lo pintado es especialmente evidente en el caso de Johannes Vermeer. Sobre todo los cuadros de su etapa de madurez están contruidos sobre la base del principio de reflejar lo que recogería la retina del ojo que contemplara la escena pintada sobre el lienzo. Sobre todo su *De Schilderkunst* recoge de manera brillantemente compleja su concepción del arte de la pintura.

Temáticamente se trata de una impresión de la intimidad del trabajo del artista en su taller, de manera que la pintura se presenta realizándose a caballo entre dos maneras distintas de crear imágenes: el mapa y el tapiz⁴⁰. Así, si atendemos a las representaciones que contiene, vemos que se trata de una combinación de al menos tres tipos de *picturae*: presidiendo la sala, colgada de la pared, una cartografía de los Países Bajos, enmarcada por vistas de ciudades neerlandesas –como si se siguiera aún el esquema ptolomeico que relaciona cartografía y *chorographia*⁴¹–; delante del ángulo inferior izquierdo del mapa, como modelo del cuadro en el que está trabajando el propio artista, se sitúa una joven, cuya ropa y atributos la identifican como un trasunto de la alegoría de la Historia de la *Iconologia* de Ripa⁴², cuyo grabado está por tanto presente en la pose que lo representa, personificando a Clío; y, por último, sobre el lienzo, el detalle de la corona de frutas en el que está trabajando el artista en el momento recogido en el cuadro.

³⁹ *Sobre el propósito del Arte de la Pintura; qué es y qué produce. El Arte de la Pintura es una ciencia para representar todas las ideas y nociones que el mundo entero de la naturaleza pueda producir, y para engañar a los ojos con dibujo y color.* Cit. Alpers [1987: 124]

⁴⁰ Stoichita [2000: 248]

⁴¹ Cfr. Alpers [1987: 236]

⁴² En los años cincuenta, Sedlmayr defendió que se trata de una personificación de la Gloria (Stoichita [2000: 244]). El parecido evidente con la alegoría de la historia en Ripa nos hace dudar de esta interpretación.

Si atendemos al hecho de que la carta lleva la firma de Vermeer, y sabemos que esto era algo fuera de lo común en los demás casos en los que el flamenco recoge mapas en sus pinturas⁴³, podemos concluir –partiendo de la base de que el título del cuadro debe ser entendido de forma programática– que la intención del pintor parece ser representar la aspiración de la pintura a convertirse en arte total, que domina tanto el género tradicional de las alegorías –presente tanto en el modelo y el lienzo sobre el que pinta el artista y en varios puntos del mapa–, como la técnica descriptiva y aditiva de la cartografía, la propiedad especular de recoger los detalles de la realidad y la capacidad de emular el resto de oficios artesanos, como nos lo muestra, por ejemplo, la exactitud con la que se reproducen la textura de las hebras del envés de la cortina que sirve de transición entre la escena representada y el espectador del cuadro –a la manera de la cortina con la que, según Plinio, Parrasios consiguió vencer Zeuxis, engañándolo⁴⁴–.

Pero profundizando un poco más, vemos, además, expuesta una propiedad sustancial a la pintura de Johannes Vermeer: el trabajo puntilloso de los detalles. Si atendemos a los diferentes planos que configuran el cuadro, vemos que, por delante de la exactitud cartográfica y de la representación alegórica, prevalece el trabajo del detalle en el que se emplea el artista endotópico –del que sólo vemos espalda y mano– en el momento retratado en el cuadro. Algo que se advierte con claridad si se identifica el punto de vista desde el que se organiza el cuadro, que no es otro que el conjunto artista-caballero-lienzo. Constituye el elemento central de la composición, en torno al cual se disponen, por orden de proximidad, el modelo y el mapa. Si a este modo de composición se le une el hecho de que el cuadro carece de profundidad perspectiva, sino que es en realidad el resultado de la adición de cuatro representaciones amalgamadas por la luz, vemos que lo que se organiza aquí es una sutil *mise-en-abîme*: de la *descriptio* universalizante del mapa, a la *depictio* del detalle de la corona de frutas en el que se centra el trabajo del artista, pasando por la *pictura* alegórica de la historia, contemplado todo ello desde la cercana lejanía que comparten el espectador y el pintor exotópico del cuadro. Así, el acento no se pone ni en la totalidad de la geografía o de la historia, sino en el afán por plasmar la intimidad en los detalles –algo que se ve ampliamente confirmado por el resto de la obra de Vermeer, caracterizada por un gusto esmerado por reflejar, mediante la luz, la cotidianidad de lo próximo– y en el papel que

⁴³ Alpers [1987: 182]

⁴⁴ Cit. Stoichita [2000: 249]

tiene el espectador como ensamblador de las diferentes vistas que conforman el cuadro: no se trata aquí de una composición vista a través de la ventana de Alberti, sino organizada según el «modelo nórdico de representación visual»⁴⁵, que encontramos descrito teóricamente de forma más exhaustiva en Vredeman de Vries⁴⁶, y que identifica retina y lienzo, de tal manera que lo que encontramos compuesto en el cuadro es la idealización de lo que sería visto por un ojo que contemplara la escena representada⁴⁷.

Conscientemente hemos dejado para el final un aspecto sustancial: el modo en que el cuadro está compuesto obedece en realidad a la estructura de un trampantojo⁴⁸. De otra manera no podría explicarse el hecho de que Vermeer realice un autorretrato en el que supuestamente se vea a sí mismo trabajando, dándole la espalda al espectador. Porque lo que en realidad representa *De Schilderkunst* no es el trabajo del artista en el taller, sino el modo en que recogería esta escena la pupila del ojo que la observara. Prueba de ello es el tapiz que, a modo de cortina, se sitúa en un primer plano de la pintura: Vermeer parece plasmar aquí la metáfora cartesiana que denomina al iris “tapicería” (*vid. supra*). *De Schilderkunst* sería, en ese caso, un *trompe-l'œil*, una realización artística de los planteamientos del discurso de *La dióptrica*.

§

*Und waren doch in unserem Alleingehn
mit Dauerndem vergnügt und standen da
im Zwischenraume zwischen Welt und Spielzeug,
an einer Stelle, die seit Anbeginn
gegründet war für einen reinen Vorgang*

Si en Vermeer y en los artistas activos en Delft observamos una concepción de la pintura como un arte de engaño, en Cornelius Norbertus Gijsbrechts asistimos al desengaño hecho pintura. El arte pictórico neerlandés del siglo XVII parece fundarse en el ahora del momento recogido en el lienzo, en una manera muy parecida a como Descartes reflexiona sobre el momento actual del acto de escribir en su duodécima regla para la dirección del espíritu⁴⁹; los pintores holandeses sobre la pintura.

Gijsbrechts cultivó de forma exclusiva el género de las naturalezas muertas, pero construyendo trampantojos. De esta manera potencia el carácter metapictórico⁵⁰ del género, pro-

⁴⁵ Alpers [1987]

⁴⁶ Cfr. Alpers [1987: 62-117]

⁴⁷ Cfr. Alpers [1987] y Stoichita [2000], especialmente su capítulo VII.

⁴⁸ Stoichita [2000: 248s]

⁴⁹ Descartes, *Reglas para la dirección del espíritu*, cit. Stoichita [2000: 193]: «Descartes piensa y escribe, escribe y piensa sobre la escritura»

⁵⁰ Stoichita [2000: 180]

duciéndose además en su caso una fructífera simbiosis entre la forma y contenido de sus cuadros. Estos acentúan el carácter de trampantojo que desde que eran *rhopographias*⁵¹ ha acompañado históricamente a la gestación del *Stilleven* como género. Sobre todo en el caso de sus *vanitas*, los cuadros de Gijsbrechts multiplican su carácter metapictórico, al llegar a convertirlas en representaciones «en trampantojo de una pintura en trampantojo»⁵² cuando pinta el lienzo sobre el que estaría recogida la *vanitas* desprendiéndose del bastidor. De esta manera –en una *mise-en-scène* que convoca una *mise-en-abîme*–, aplica la temática de la *vanitas* a la pintura como arte, al recoger en un mismo cuadro el verso y el reverso del lienzo y el reposamano del que se sirve el pintor para ejecutar la obra.

En *Rincón de taller con vanitas*, de 1668, Gijsbrechts introduce una variación con respecto a los otros dos ejemplos de *vanitas* que contienen el mismo motivo: al lienzo cuya parte superior derecha se ha desprendido del bastidor, se le añade un marco, que no es un marco al uso, sino que está configurado por una vista de una de las paredes del taller. Alrededor del cuadro se disponen los útiles de pintura, de suerte que formalmente constituyen una naturaleza muerta que se yuxtapone a la contenida en la *vanitas* colocada en el centro del cuadro. Además de estos útiles, se encuentran colgados de la pared unos medallones con retratos de personas, una de las cuales es el propio pintor.

Esta escenificación es estructuralmente similar a la que hiciera en su autorretrato Annibale Caracci, con una sustancial diferencia: mientras en el caso del italiano el contenido del cuadro que centra la escena es el autorretrato, en el caso de Gijsbrechts este lugar lo ocupa la *vanitas*. El autorretrato se sitúa así *circa tabulam*, como parte del marco que contornea al lienzo. De esta manera, a la escenificación de Caracci se le da una vuelta de tuerca: colocando su autorretrato en el contexto de su creación que sirve de marco al cuadro, Gijsbrechts subraya el carácter de objeto que tiene el cuadro.

Este hallazgo lo llevará hasta el extremo en su famoso *Cuadro al revés*. Con él, en cierta manera vuelve al origen de las naturalezas muertas: el reverso del retrato. Pintando el reverso en el verso, se culmina en la obra de Gijsbrechts el proceso evidenciado por la colocación de su autorretrato *circa tabulam*. El cuadro es imagen de lo que es: su revés. El lienzo se convierte así en objeto, algo que se subraya por la inclusión, en trampantojo, de un papel con un número, que supuestamente haría al lienzo

⁵¹ Sterling [1959: 10ss]/
Cuesta Abad [2004: 79]

⁵² Stoichita [2000: 259]

parte de un catálogo: el cuadro representa, pues, un elemento de una serie, y el número representado en él identifica su posición dentro de la misma. De esta manera, el cuadro se convierte en signo, en el sentido de la *Lógica* de Port Royal, según la cual las imágenes que se representan como signos son tres: el cuadro, el mapa, el espejo.

La relación visible que existe entre estas tres clases de signos y las cosas, marca claramente que cuando se afirma del signo la cosa significada se quiere decir no que este signo sea realmente esta cosa, sino que lo es en significación y en figura. Y así se dirá, sin más preámbulos, de un retrato de César que es César, y de un mapa de Italia que es Italia.⁵³

⁵³ Cit. Stoichita [2000: 167]

El *Cuadro al revés* es, en realidad, cuadro, mapa y espejo a la vez: quiere reflejar su propio reverso, es una abstracción que se identifica a sí misma como elemento de una serie y es lo que representa con toda su crudeza. Y, en ese sentido, es signo de su propia condición de cuadro y, así –por su condición alegórica y, como tal, ambivalente–, de la vanidad de la pintura. Porque, al pintar la ausencia de la *pictura*, lo que en realidad se está representando es una imagen ausente, un sutil juego de duelo.

§

*Engel und Puppe: dann ist endlich Schauspiel.
Dann kommt zusammen, was wir immerfort
entzweien, indem wir da sind. Dann entsteht
aus unsern Jahreszeiten erst der Umkreis
des ganzen Wandeln. Über uns hinüber
spielt dann der Engel. Sieh, die Sterbenden,
sollten sie nicht vermuten, wie voll Vorwand
das alles ist, was wir hier leisten. Alles
ist nicht es selbst.*

La escenificación del arte como problema es análoga a la teatralidad con la que las investigaciones pseudo-científicas de la primera Edad Moderna eran presentadas como algo extraño o incluso milagroso. En el transcurso de este trabajo, es algo que hemos visto ya cuando nos ocupamos de la ilustración de la portada del *De Fabrica* de Andreas Vesalius. Nos centramos en este último apartado en la figura de otro anatomista, el holandés Frederik Ruysch.

Que el *De Fabrica* abra con una ilustración de una sesión anatómica como si fuera un espectáculo de masas, es algo que es especialmente cierto en la sociedad neerlandesa del siglo XVII. Así, por ejemplo, leemos lo siguiente en un poema en latín de Caspar Barlaeus, titulado “Sobre la mesa de disección” –lo cito en la versión inglesa que tomo de un artículo de Julie V. Hansen–:

*Here lays spread out Man and offers to all the
World spectacles of his pitiful state... Brow, finger,
kidney, tongue, heart, lung, brain, bones, hand,
afford a lesson to you, the Living. You may examine
here publicly that which is healthy, and that
which is diseased... While this you contemplate in
the remains of the defunct, learn that it is through
God that you live hale, teach this to yourself.⁵⁴*

⁵⁴ Hansen [1996: 666-667]

El espectáculo del cuerpo diseccionado, al mostrar de forma pública las partes sanas y las enfermas, enseña, según Barlaeus, que sólo mediante Dios se vive de forma segura. Convive, pues, una concepción piadosa que integra a la trascendencia con una apreciación de la sesión anatómica como espectáculo. Este carácter se ve refrendado tanto por la caracterización de teatros a los espacios reservados a las sesiones públicas de anatomía, como por su carácter multifuncional: en los meses en los que no se podían realizar disecciones públicas debido a los rigores del calor, los teatros anatómicos se usaban como “Rariteitenkabinetten”, gabinetes de rarezas⁵⁵. Tal y como lo refleja el grabado del teatro anatómico de la universidad de Leiden que se vendía como *recuerdo* a los que lo visitaban, en el teatro se podían contemplar expuestos los útiles empleados en las sesiones de disección, junto a una serie de esqueletos de animales y de seres humanos. En la línea de la interpretación teológica de la sesión de anatomía que leemos en Barlaeus, los esqueletos o bien representan escenas relacionadas con el pecado, como el episodio de Adán y Eva con la manzana, o bien portan estandartes con inscripciones que invitan a la conversión y recuerdan la fragilidad de la vida. Tal y como lo vimos en el caso de los paisajes que acompañan a los *écorchés* y esqueletos del *De Fabrica*, la anatomía y el discurso del *memento mori* se encuentran íntimamente relacionados, algo que, en parte, tiene su explicación en que centros como el de Leiden eran importantes tanto a nivel universitario como teológico⁵⁶.

⁵⁵ Hansen [1996: 667]

⁵⁶ Hansen [1996: 668]

Este tipo de planteamiento de la anatomía la convierte en un *Trauerspiel*. De forma análoga a una importante parte

de la temática dramática del teatro de la época, este tipo de espectáculos mostraban ejemplos que servían como ocasión para reflexionar sobre la propia condición. Así, por ejemplo, la siguiente invitación a una sesión pública que tuvo lugar en Berna en 1660 a cargo de un contemporáneo de Ruysch muestra el modo en que se percibían las sesiones públicas de anatomía:

Doctors of Medicine and Associates in the Faculty of Medicine, greetings to all who read this. By the favor of our distinguished magistrates I shall reveal to the sight of any of you who are curious to see what Nature has enshrined in all of us. Not out of a desire to vent malice on the work of God (the cadaver being of an evildoer) but so that may come to know yourself.⁵⁷

⁵⁷ Hansen [1996: 667]

⁵⁸ Es también interesante notar que el modelo para el conocimiento de uno mismo es un individuo ajusticiado por su comportamiento no modélico. Esta práctica de realizar los experimentos anatómicos con cadáveres de ajusticiados será común en los Países Bajos. Eran sujetos fuera del orden, que incluso tenían que ser extranjeros, como lo exigía la *Ordonnantie voor de Anatomie*, de 1606, al tiempo que prescribía que se le pagara un entierro cristiano a los restos del experimento. En esta interesante correspondencia entre orden político y anatomía no podemos entrar desgraciadamente aquí (cfr. Hansen [1996: 667]).

En esta invitación cuasicircense tenemos un ejemplo palmario del carácter délfico de las *representaciones* anatómicas. Son, en realidad, *Trauerspiele*, juegos de duelo, en el que lo que ocurre, ya no en un escenario amparado por proscenio, telón y bambalinas, sino sobre la mesa de disección rodeada por gradas del *teatro* anatómico, persigue la misma intención que reseñó Benjamin para el drama barroco. En este sentido puede afirmarse que las anatomías epistemológicamente pertenecen al universo renacentista (Sawday [1996]), pero su representación será un fenómeno fundamentalmente barroco⁵⁸.

En lo que se refiere a la época barroca, el anatomista Frederik Ruysch destacó sobre todo en su maestría a la hora de desarrollar nuevas técnicas de embalsamaje:

Using a syringe invented by Renier de Graaf, he developed a revolutionary process for preserving body parts that made all the blood vessels and organs visible and imparted a living quality to dead flesh. [...] The new, "bloodless dissection" eliminated many of the unpleasant aspects of anatomical study. Besides diminishing the overpowering stench of decaying flesh and making the cadaver more aesthetically presentable, the corpse could now be obtained, prepared, and kept prior to a lesson—thus allowing for a more leisurely presentation. Furthermore, anatomists were no longer forced to conduct lessons only during the colder months, and Ruysch, in fact, was the first anatomist in Amsterdam to perform public dissections during the summer.⁵⁹

⁵⁹ Hansen [1996: 669]

Las novedosas técnicas desarrolladas por Ruysch permiten hacer del cadáver un objeto estético. Esto le llevó a la creación de un gabinete –en el que se basó Leopardi para su *Coro di morti nello studio di Federico Ruysch*–, en el que recogía toda su obra de embalsamaje, que maravilló al mundo, tal y como se lee en el siguiente fragmento del elogio de Ruysch que escribió Bernard de Fontenelle:

His museum, or repository of curiosities, contain'd such rich and magnificent variety, that one would have rather taken it for the collection of a King than the property of a private man. But not satisfied with the store and variety it afforded, he would beautify the scene, and join additional lustre to the curious prospect. He mingled groves of plants and designs of shell-work with skeletons, and dismemer'd limbs; and, that nothing might be wanting, he animated, if I may so speak, the whole with apposite inscriptions, taken from the best Latin poets. This museum was the admiration of foreigners: generals of armies, ambassadors, electors, and even princes and kings, were fond to visit it.⁶⁰

⁶⁰ Hansen [1996: 670]

Aunque sólo haya sobrevivido una parte de la colección, que se encuentra repartida entre el museo universitario de Leiden y el museo de ciencias de San Petersburgo, existe un catálogo con ilustraciones de C. H. Huyberts, publicado en 1717 bajo el título de *Frederici Ruyschii Thesaurus Anatomicus*. Gracias a las ilustraciones de Huyberts podemos hacernos una idea de la disposición del gabinete –por la ilustración del frontispicio– y contemplar las naturalezas muertas anatómicas que Ruysch creó. Concebidas como *Stilleven*, y ensambladas sobre un pedestal de madera, estaban íntegramente compuestas por fragmentos anatómicos embalsamados y, en ocasiones, animales disecados. Según la ilustración del frontispicio del *Thesaurus*, estaban colocadas encima de las vitrinas con los tarros con cuerpos ensamblados.

En la imagen que antecede a este artículo, son dos los esqueletos de fetos humanos los representados: adoptan gestos teatrales de duelo, sosteniendo tejidos pulmonares a modo de pañuelo. El carácter de duelo de este juego se ve refrendado por el texto que acompaña la ilustración: «¿Por qué desear las cosas de este mundo? La muerte no hace excepción con nadie, ni siquiera con este infante indefenso»⁶¹. Resuenan, “encarnadas” en el esqueleto de un feto, los ecos de la *vanitas*.

⁶¹ Hansen [1996: 671]

Este tipo de construcciones artísticas están emparentadas con la *rhopographia*, ya que decoran un espacio dedicado a la exposición de todo tipo de productos anatómicos. Pero, por razón de los elementos que la componen, es prácticamente una *rhyparographia*⁶², una representación de objetos viles que en principio no resisten al paso del tiempo, aunque con las técnicas adecuadas puedan llegar a hacerlo. Gracias a ello, y por el modo en que se disponen formando una naturaleza muerta, los fragmentos anatómicos experimentan el mismo proceso que Roland Barthes constató para el caso de la pintura de Arcimboldo:

⁶² Sterling [1985: 11]

*Arcimboldo fait de la peinture une véritable langue, il lui donne une double articulation: la tête de Calvin se découpe une première fois en formes qui sont déjà des objets nommables – autrement dit des mots: une carcasse de poulte, un pilon, une queue de poisson, des liasses écrites: ces objets à leur tour se décomposent en formes, qui, elles, ne signifient rien: on retrouve la double échelle des mots et des sons. Tout se passe comme si Arcimboldo déréglaît le système pictural, le dédoublait abusivement, hypertrophiait en lui la virtualité signifiante, analogique, produisant ainsi une sorte de monstre structural, source d'un falaise subtil (parce que intellectuel), encore plus pénétrant que si l'horreur venait d'une simple exagération ou d'un simple mélange des éléments: c'est parce que tout signifie, à deux niveaux, que la peinture d'Arcimboldo fonctionne comme un déni quelque peu terrifiant de la langue picturale.*⁶³

⁶³ Barthes [1995: 857s]

El carácter ambivalente propio de las naturalezas muertas se ve acentuado en el caso de Ruysch porque estas construcciones no sólo tenían una función decorativa, sino que cumplían también un fin didáctico, aunque ello no excluya una disposición estética de los elementos a explicar.

§

No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen <, > en discontinuidad. – Sólo las imágenes dialécticas son auténticas

imágenes (esto es, no arcaicas), y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje. ■ Despertar ■⁶⁴

Paisaje, trampantojo, *rhopographia*: en las naturalezas muertas anatómicas de Frederik Ruysch confluye todo lo tratado en este trabajo. Decoración por encima de las vitrinas repletas de cuerpos embalsamados. Sin marco: verso en el reverso, reverso en el verso, rompiendo toda diferencia para rehacerse. *Com-posición*.

lo que uno era en unas manos infinitamente
[angustiadas,
no serlo ya e incluso el propio nombre
dejarlo abandonado como un juguete roto.
Extraño no seguir deseando los deseos. Extraño
ver todo aquello que se relacionaba
flotando suelto en el espacio.

«Das Bild ist Dialektik im Stillstand» – La imagen es dialéctica en reposo –«en arresto»⁶⁵–. El *memento mori* de los paisajes en Vesalio, el duelo de los fetos de Ruysch, el desengaño de Gijsbrechts: todo se ensambla en una representación quieta, se superponen los planos, se *re-hace* (*De Fabrica*) la anatomía. Enseñar a través del duelo: las naturalezas muertas de Frederik Ruysch servían no sólo como *rhopographias*, como elementos decorativos; tenían un uso didáctico, sobre todo para mostrar el desarrollo de un esqueleto fetal. Pero la disposición les confiere a este tipo de esculturas anatómicas –auténticos *collages avant la chaise cannée*– una significación estética adicional, yuxtapuesta. Las ramas secas son a su vez arterias, los pañuelos, tejidos pulmonares... Y viceversa: anfibología anatómica. La sombra del ángel de la melancolía, que se proyecta sobre el arte de la anatomía desde que Perseo descabezara a la Medusa, adquiere una concreción macabra. Coreografía y *chorographia*, la deixis de la *vanitas* y el *ubi sunt* articulan el mensaje de duelo de estos *Trauerspielzeuge*. Testigos del espacio entre el mapa y el tapiz, el juguete y el mundo, apuntan, señalan, evidencian: prueban que el intertexto de lo anatómico es pura vanidad, espejo en el escudo de Perseo, espada que descabeza a la Medusa. Y mirar así, en lo petrificado, el rostro que detiene.

*Und wir: Zuschauer, immer, überall,
dem alles zugewandt und nie hinaus!
Uns überfüllts. Wir ordnens. Es zerfällt
Wir ordnens wieder und zerfallen selbst.*

⁶⁴ Benjamin [2005: 464]
«Nicht so ist es, daß das
Vergangene sein Licht auf
das Gegenwärtige oder
das Gegenwärtige sein
Licht auf das Vergange-
ne wirft, sondern Bild
ist dasjenige, worin das
Gewesene mit dem Jetzt
blitzhaft zu einer Kon-
stellation zusammentritt.
Mit anderen Worten:
Bild ist die Dialektik im
Stillstand. Denn während
die Beziehung der Gegen-
wart zur Vergangenheit
eine rein zeitliche, konti-
nuierliche ist, ist die des
Gewesenen zum Jetzt dia-
lektisch: ist nicht Verlauf
sondern Bild, sprunghaft.
– Nur dialektische Bilder
sind echte (d.h.: nicht
archaische) Bilder; und
der Ort, an dem man sie
antrifft, ist die Sprache.
■ Erwachen ■» Benjamin
[1983: 576s]

⁶⁵ Cuesta Abad [2004:
81]

*Wer hat uns also umgedreht, daß wir,
was wir auch tun, in jener Haltung sind
von einem, welcher fotgeht? Wie er auf
dem letzten Hügel, der ihm sein Tal
noch einmal zeigt, sich wendet, anhält, weilt—,
so leben wir und nehmen immer Abschied.*⁶⁶

⁶⁶ «¡Y nosotros: espectadores, siempre y en todas partes, / vueltos hacia todo, pero nunca hacia afuera! / Esto nos desborda. Lo ordenamos. Se derrumba. / Lo ordenamos de nuevo y nos derrumbamos nosotros. / ¿Quién, pues, nos dio la vuelta de tal modo / que hagamos lo que hagamos siempre tenemos la actitud / del que se marcha? Como quien / sobre la última colina que una vez más le muestra / todo el valle se gira y se detiene, se demora, / así vivimos nosotros, siempre en despedida.» Rilke [2007: 89s]

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALPERS, S. (1987), *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Hermann Blume, Madrid. (Trad. Consuelo Luca de Tena).
- BARTHES, R. (1995), "Arcimboldo", *Ceuvres complètes*, vol. 3, 1974-1980, Seuil, París.
- BAXANDALL, M. (1984), *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Gustavo Gilli, Barcelona.
- BENJAMIN, W. (1983), *Das Passagen-Werk* Suhrkamp, Frankfurt a. Main. (Ed. Rolf Tiedemann).
- (1991), *Abhandlungen. Gesammelte Schriften*, Vol. I.2, Suhrkamp, Frankfurt a. Main. (Ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser).
- (2005), *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid. (Ed. de Rolf Tiedemann; Trad. de Luis Fernández Castañeda).
- BURIONI, M. (2005), "Corpus quod est ipsa ruina docet. Sebastiano Serlios vitruvianisches Architekturtraktat in seinen Strukturäquivalenzen zum Anatomietraktat des Andreas Vesalius", en: Schirrmeister, A.: *Zergliederungen – Anatomie und Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main.
- CUESTA ABAD, J. M. (2004), *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin*, Abada, Madrid.
- FLOR, F. R. de la (1992), *Locus oremus*, Editorial Regional de Extremadura, Mérida.
- GOMBRICH, E. H. (1982), *El legado de Apeles*, Alianza, Madrid. (Trad. de Antón Dieterich).
- GRANT, M. / Hazel, J. (2004), *Lexikon der antiken Mythen und Gestalten*, Deutscher Taschenbuchverlag, München.
- HANSEN, J.V. (1996), "Resurrecting death: Anatomical art in the cabinet of Dr. Frederik Ruysch", *The Art Bulletin*, vol. 78, n. 4.
- HOLBEIN, H. (2008), *La danza de la Muerte. Seguido de un texto de John Ruskin y del Códice del Escorial*, Abada, Madrid. (Ed. trilingüe de Juan Barja y Juan Calatrava).
- KEMP, M. (1998), "Vesalius's veracity", *Nature*, vol. 393, 4 de junio de 1998.
- LEONARDO DA VINCI (1981), *Dibujos. La invención y el arte en el lenguaje de las imágenes*, Debate, Madrid.
- (1999), *Cuaderno de notas*, Edimat, Arganda del Rey. (Trad. de José Luis Velaz).
- MADERUELO, J. (2005), *El paisaje. Génesis de un concepto*, Abada, Madrid.
- MARAVALL, J.A. (1983), *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona.
- RILKE, R. M. (1997), *Duinesier Elegie. Die Sonette an Orpheus*, Reclam, Stuttgart. (Ed. de Wolfram Groddeck).
- (2007), *Elegías de Duino*, Hiperión, Madrid. (Trad. de Jenaro Talens).
- ROBERTS, K. B. / Tomlinson, J. D. W. (1992), *The fabric of the body: European traditions of anatomical illustrations*, Claredon Press, Oxford.
- SAWDAY, J. (1996), *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, Routledge, London / New York.
- SEOANE, J. (2004), *Del sentido moral a la moral sentimental: el origen sentimental de la identidad y ciudadanía democrática*, Siglo Veintiuno de España Editores, Madrid.
- STERLING, Ch. (1959), *La nature morte. De l'antiquité au XXème siècle*, Pierre Tisné, París.
- STOICHITA, V. (2000), *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura moderna*, Ediciones del Serbal, Barcelona.
- TENENTI, A. (1982), *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*, Einaudi, Torino.

ZITTEL, C. (2005), "Demonstrationes ad oculos. Typologisierungsvorschläge für Abbildungsfunktionen in wissenschaftlichen Werken der frühen Neuzeit", en: Schirrmeister, A.: *Zergliederungen – Anatomie und Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main.