

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

Claudio Galeno-Ibaceta

Índice actual de la tesis

A. Espacios del cuerpo 17

- A.1. ¿Por qué el cuerpo? 19
- A.2. Umbrales de conciencia 21
- A.2. Umbrales del cuerpo 27
- A.3. El teatro anatómico como espacio del conocimiento 33
- A.4. Disectar el cuerpo y mirar cruelmente 35

B. Preludio 41

B.1. Asclepio y su arquitectura 41

- B.1.1. El culto curativo a Asclepio 41
- B.1.2. Asclepeiones, los santuarios 45
- B.1.3. Epidauro, siglo VI A.C., el santuario paradigmático 46
- B.1.4. La isola tiberina, 289 A.C., y los exvotos anatómicos 48
- B.1.5. Piranesi y la roma arqueológica 52
- B.1.6. Pensionistas franceses y los *envois* sobre la Isla Tiberina 58
- B.1.7. De Asclepio a Vitruvio, los lugares saludables 61

B.2. La disección y la observación 64

- B.2.1. Galeno de Pérgamo 64
- B.2.2. Arte y medicina, Galeno y Policleto 65

C. Umbral renacentista 69

C.1. La ciencia de la magia 69

- C.1.1. El ocultamiento y la equiparación 69
- C.1.2. Artificio mnemónico y el teatro de la memoria, 1530-1550 71

C.2. Los cuerpos de la geometría 77

- C.2.1. El cuerpo vitruviano y la consonancia de Leonardo 77
- C.2.2. La analogías geométricas del cuerpo 80
- C.2.3. La divina proporción de Pacioli, 1494-1509 82
- C.2.4. Omitiendo a Piero della Francesca 85
- C.2.5. Pacioli, Leonardo y Durero 87

C.3. Arquitecturas centralizadas y tratados 90

- C.3.1. La rotonda 90
- C.3.2. Alberti y las aberturas, 1485 92
- C.3.3. La divergencia de Serlio, 1537 95
- C.3.4. El ingenio de Palladio, 1508-1580 98
- C.3.5. El templo de venus en la Hypnerotomachia Poliphili, 1499 101

D. La escena de Padua 112

D.1. Tolerancia y opresión 112

- D.1.1. Lo tolerado del cuerpo 112
- D.1.2. La excepción disonante de Padua 113

D.2. De Benedetti a Vesalio 116

- D.2.1. Umbral del cuerpo 116
- D.2.2. La Universidad de Padua, desde Abano a Benedetti, 1502 118
- D.2.3. Andrés Vesalio, asimilaciones entre Bruselas, París y Padua 122
- D.2.4. De Humani Corporis Fabrica, 1538-1543 127
- D.3. El ideal en De Humani Corporis Fabrica 132**
- D.3.1. El teatro anatómico del frontispicio 132
- D.3.2. Un espacio superior insinuado 133
- D.3.3. El ideal arquitectónico 135
- D.3.4. ¿Una referencia? La Hypnerotomachia Poliphili 136
- D.3.5. La estructura subyacente del frontispicio 138
- D.4. Representación del cuerpo 144**
- D.4.1. Artistas y anatomía 144
- D.4.2. Leonardo y Marcantonio della Torre sobre el cuerpo, 1510-1511 147
- D.5. Anfiteatro anatómico de Padua, 1594 155**
- D.5.1. Teatros transitorios y permanentes 155
- D.5.2. Anfiteatro, Acquapendente y De visione, voce, auditu, 1600 158
- D.5.3. Un teatro atribuible a Varotari 161
- D.5.4. Sarpi y ¿la disección de un ojo? 164
- D.5.5. Las medidas del cuerpo en el anfiteatro anatómico 172
- D.5.6. La actividad funcional del anfiteatro 175
- D.5.7. La actividad espectacular de los anfiteatros de Padua y Bologna 177
- D.5.8. La polémica de los cadáveres, ¿el mito del ocultamiento? 179

E. Conciencia renacentista 184

- E.1. La arquitectura como imago corporis 184

F. Contexto español 188

- F.1. Conceptos y estilo anatómico 188
- F.2. Técnicas gráficas de representación, la entalladura 192
- F.3. Un primer tratado de arquitectura, Diego de Sagredo y Medidas del romano, 1526 194
- F.4. Arfe, Salamanca y un primer teatro anatómico permanente, 1552-1554 196
- F.5. Arfe y De varia commensuracion para la escultura y architectura, 1585 198
- F.6. La calcografía o grabado en vacío sobre metal 202
- F.7. Juan Valverde e historia de la composición del cuerpo humano, 1556 205

G. La escena de Barcelona 207

G.1. Antecedentes para Barcelona 207

- G.1.1. Arnau de Vilanova entre Montpellier y Barcelona 207
- G.1.2. Los hospitales de Barcelona 210
- G.1.3. Los estudios generales y el Estudi de Medicina i Arts de Barcelona, 1401 215
- G.1.4. Cirujanos-barberos y médicos, la disputa catalana 220

G.2. El primitivo teatro 224

- G.2.1. El hospital de la Santa Creu y el Corralet 224
- G.2.2. El Aula de les Anatomies, 1573-1675 225

G.3. Virgili y un primer Colegio de Cirugía en Cádiz 229

- G.3.1. Pere Virgili, un cirujano catalán conectado a Francia 229

G.3.2. Real Colegio de Cirugía de Cádiz, 1748 233

G.3.3. La influencia francesa y Jacob Winslow 237

G.4. Real Colegio de Cirugía de Barcelona, 1760-1764 240

G.4.1. El origen del arquitecto Ventura Rodríguez Tizón 240

G.4.2. Sobre un encargo a Rodríguez para el Hospital General de Madrid, 1754 247

G.4.3. Neoclasicismo para la cirugía militar ¿rigorista o herreriano? 252

G.4.4. Real Colegio de Cirugía de Barcelona, una necesidad militar 261

G.4.5. La arquitectura del Real Colegio de Cirugía 268

G.4.6. La actividad anatómica del Colegio 273

G.4.7. Gimbernat, el empirismo y la escena británica 275

G.4.8. Una planta centralizada vista por Martinelli y Brunet 283

G.4.9. La referencia parisina, la Académie Royale de Chirurgie de St. Côme 287

H. Conciencia: realismo imperfecto 292

H.1. Un proyecto de hospital militar, 1766 292

H.2. La conciencia del cuerpo y la guerra en Goya 294

H.3. Un nuevo teatro anatómico para Salamanca 298

H.4. Vicisitudes del teatro anatómico de Madrid 299

I. La escena de París 314

I.1. Antecedentes franceses 314

I.1.1. Académie Royale de Chirurgie, entre cirujanos y médicos 314

I.1.2. La Encyclopédie: encadenamiento, desplazamientos y entendimiento 316

I.1.3. Cuerpo, nosología y memoria 330

I.2. École de Chirurgie de París, 1769-1775 334

I.2.1. La Martinière, cirujano de reyes 334

I.2.2. Jacques Gondoin y la Académie Royale d'Architecture 336

I.2.3. El Prix de Rome y Piranesi 338

I.2.4. La École, una arquitectura entre la identidad y el origen 344

I.2.5. Una obra en un umbral 346

I.2.6. Columnata y peristilo 357

I.2.7. El teatro anatómico como síntesis arqueológica 362

I.2.8. Un templo para Esculapio en París 365

I.2.9. Los elogios y la influencia de la École 370

J. Conciencia: salubridad y proyección espacial 377

J.1. Localizando la enfermedad 377

J.1.1. El desplazamiento epistemológico 377

J.1.2. El Hôtel-Dieu de París, un tradicional espacio de insalubridad 380

J.1.3. Desde el incendio, las máquinas de curación 384

K. Conclusiones 394

L. Bibliografía 400

M. Archivos 429

Resumen:

El teatro anatómico como espacio del conocimiento

El objetivo principal de la tesis fue estudiar las relaciones del conocimiento sobre el cuerpo humano con las concepciones concientes sobre la configuración de la arquitectura. En ese sentido es una investigación que se desplazó y articuló disciplinas, principalmente la medicina y la arquitectura. El desarrollo de la tesis fue en torno a tres casos, los teatros anatómicos de Padua (1594), Barcelona (1760-1764) y París (1769-1775).

El cuerpo ha sido para la arquitectura la unidad articuladora con el mundo. 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 fue síntesis de esas colaboraciones, el espacio de la disección de los teatros anatómicos. El estudio de esas comunicaciones permiten iluminar nuestra contemporánea conciencia corpórea del espacio, así como su arquitectura.

Para tal se comprendió el espacio arquitectónico como proyección del cuerpo en el mundo, el espacio de un cuerpo que aspira verse, como *mímesis*, en su mundo construido.

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. Como indica Wolfgang Meisenheimer:

“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.(...)”

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. Donde se moldeó 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, el espacio de la disección y de la autopsia, en la arquitectura de los teatros anatómicos.

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.

La tesis indaga en los teatros anatómicos, su espacio, contexto y tiempo, en su emergencia en el umbral de los descubrimientos sobre el cuerpo humano. Así, el teatro como máquina del saber, fue un espacio de convergencia y divergencia en los cambios de orientación de la arquitectura y de la conciencia del cuerpo moderno.

Las singularidades de los tres casos de estudio elegidos reflejan contextos y agentes estratégicos que permitieron referirse a la comunión de arquitectura y anatomía o cirugía. En

estas construcciones colaboraron anatomistas, cirujanos y arquitectos: Girolamo Fabrici d'Acquapendente con Dario Varotari y Paolo Sarpi en Padua; Pere Virgili con Ventura Rodríguez en Barcelona; y Germain Pichault de La Martinière con Jacques Gondoin en París.

Desarrollo de los capítulos.

La organización general del desarrollo de la tesis por caso de estudio está planteada en torno a idea de procesos históricos que operan en tres fases. En el central, los teatros anatómicos y sus contextos son escenas donde se desarrollan las reflexiones sobre la arquitectura y el cuerpo humano. Previo a la conformación de esas escenas, vienen los umbrales de conciencia, que corresponden a sucesos que impactan un determinado contexto y dan forma a una emergencia. Luego de los acontecimientos de la escena, vendría un estado de conciencia, o las asimilaciones de esas confluencias de saberes. Los capítulos por lo general se desarrollan a partir de un orden cronológico de sucesos, agentes y espacios, y sus cruces espacio temporales.

Espacios del cuerpo

Al principio, a modo de prólogo, se plantea varias preguntas que orientan la tesis. La primera de ellas fue respecto de la importancia del estudio del cuerpo humano y la arquitectura, de su rol articulador con el mundo. Fueron abordadas reflexiones desde la filosofía a la arquitectura, como el concepto de mónada, en una secuencia que retrocede brevemente desde lo contemporáneo a la Ilustración.

Los umbrales de conciencia aborda la concepción de estos devenires de estados donde los sucesos confluyen. Desde Peter Collins a Panayotis Tournikiotis, los principios de la revolución tecnológica, la conciencia de la historia, el concepto de conciencia y como se pueden observar en Paracelso desde Jung. En ese sentido los planos de consistencia de Guattari y Deleuze son fundamentales, así como la idea de campo epistemológico de Foucault. Se argumenta el uso del concepto umbral por la connotación espacial que posee y su relación con la idea de abertura y emergencia.

Se definen o anticipan los umbrales del cuerpo que fueron abordados, y en una perspectiva retroactiva. Habría que explicar que el autor de la tesis, anteriormente desarrolló un tesis de Master acerca de las relaciones de cuerpo y arquitectura en el marco del siglo XX. Se plantean sintéticamente varias etapas, la contemporánea con agentes como Virilio y Stelarc, con un fuerte apoyo de los textos críticos de Sontag, del tratado de El Modulor, del pensamiento orgánico de Zevi, del humanismo de Aalto y del realismo biológico de Neutra. El fin y cambio de siglo XIX al XX con Lipps, Marey y Bergson, y las vanguardias con ejemplos muy sucintos como Meyerhold y Schlemmer, y mucho más atrás las conexiones de Schopenhauer con Bichat. De forma sintética se anticipa los casos de estudio y sus emergencias: la Escuela de Cirugía de París, el Real Colegio de Cirugía de Barcelona y en el Renacimiento, el teatro anatómico de Padua en el Palacio del Bo. Se ahonda en la relevancia de ese momento articulador de la ciencia con intelectuales como Koyré, Laín Entralgo y López Piñero, Foucault y Llorente.

En el teatro como espacio del saber del cuerpo, se ahonda en la concepción del teatro anatómico, desde la proyección humana del cuerpo en la arquitectura a las ideas de representación. El concepto ha repercutido en diversos nombres para el mismo espacio, lo que refleja la diversidad de contextos. Entre ellos se han seleccionado las tres escenas de estudio: Padua, Barcelona y París.

Fue fundamental desarrollar una parte de la tesis en torno a la idea de la mirada cruel y la disección, desde el sentido del concepto, hasta profundizar en los autores de diversas

disciplinas que han abordado el tema, como Lipps, Leibniz, Deleuze, Zurita, Bacon, Derrida, Artaud, Baudrillard, Burke, Turner, Vesalio y Zumbo, hasta la reveladora reflexión de Nietzsche y la memoria.

Preludio: Asclepio y su arquitectura

Los primeros antecedentes respecto de la relación entre arquitectura y cuerpo humano provienen el mundo griego clásico, específicamente del culto a Asclepio, la deidad de la curación. Paunias es quien mejor relata estos espacios asociados a sus mitos, y de su fuerte influencia, incluso en los textos herméticos. Las tradicionales serpientes enroscadas a los báculos se comprenden desde esos primeros espacios, como Epidauro. Esos espacios denominados asclepeiones definieron el primer antecedente de las relaciones de cuerpo y arquitectura.

Una repercusión relevante fue la Isola Tiberina en Roma, un eco del culto a Asclepio, luego denominado Esculapio. El culto al dios de la curación encontró en la isla del Tevere el espacio ideal para desarrollar sus criterios de sanación bajo las creencias migrantes de la curación griega. De hecho las investigaciones de cambio de siglo de Maurice Besnier recupera la tradición de los exvotos hallados en el fondo del río en torno a la isla.

En la Ilustración, Piranesi en sus aventuras arqueológicas reveló las huellas del santuario a Esculapio. Sus grabados reconstruyeron y revelaron la estructura del templo bajo la Roma contemporánea. La tesis indagó en las reconstrucciones de los pensionistas franceses de la isla, en colaboración con Piranesi.

Finalmente se establece un cruce entre el concepto ideal del asclepeion, con la concepción de los lugares saludables de Vitruvio, lo terapéutico y el clima.

Preludio: La disección y la observación

Los textos sobre Galeno de Pérgamo reflexionan sobre la relación entre arquitectura y medicina. Como el médico reúne el pensamiento griego y romano, y como afecta el arte, en un cruce con Policleto y el canon artístico.

Umbral Renacentista: la ciencia de la magia

Para configurar los antecedentes de los sucesos de Padua, la tesis indagó en la cultura del Renacimiento. En ese marco surgieron diversos temas. El primero de ellos fue sobre la idea del ocultamiento de la investigación sobre el cuerpo y la idea de la equiparación con el mundo. En ese espectro emergieron los conflictos entre magia, ciencia y religión, así como las ideas de la censura. Algunos autores que contribuyeron sobre esas ideas fueron Ioan Culianu y Jacob Buckhardt.

Otro tema de interés fue el sistema espacial mnemónico denominado el arte de la memoria. Una operación cognitiva que establecía relaciones semánticas para la memorización. Algunos personajes clave en ese arte fueron Marsilio Ficino y Giulio Camillo Delfino. El tema que relaciona memoria y espacio, cobra especial interés en el Teatro de la Memoria que ideó Camillo como una representación mágica de un modelo cósmico y que construyó parcialmente en París.

Umbral renacentista: Los cuerpos de la geometría

La idea del hombre universal renacentista se observa en los significados de la representación hecha por Leonardo del cuerpo vitruviano. La emergencia de los libros de Vitruvio provocó que

diversos artistas representaran sus descripciones, el más conocido es el dibujo de Leonardo. El ejercicio de representación reunió lo orgánico del cuerpo con la objetividad de la geometría. El dibujo propone simultaneidad de formas y convergencia de lecturas, que puede ser visto en la presencia de los dos centros, el pubis, centro matemático, y el ombligo, centro de la tradición hipocrática.

La noción de cuerpo humano en el Renacimiento está profundamente enlazada a los cuerpos geométricos. Platón indicó que la esfera estaba en el origen de los seres vivo, siendo la más perfecta de todas las figuras. Vitruvio recomendaba que en la erección de los templos se siguieran las reglas de correspondencia del cuerpo humano. El discurso vitruviano sostiene una doble tesis antropocentrista: cuerpo como medida y el cuerpo como analogía. Un investigador que ha abordó las relaciones de cuerpo y geometría fue Lionel March, que identificó a la arquitectura centralizada en la confluencia del saber matemático.

El dominio renacentista de los cuerpos geométrico fue observado en Luca Pacioli, cuyos estudios revelan sus relaciones matemáticas y mágicas. En su principal publicación *La divina proporción* se extiende en las conexiones de las cinco figuras y los elementos. Esos escritos están profundamente vinculados a las investigaciones de Piero della Francesca, el reconocido pintor y maestro de la perspectiva. Según investigaciones contemporáneas los escritos de Pacioli en realidad se debe completamente a della Francesca, a quien se le habría omitido. Por otro lado Leonardo hizo ilustraciones de los cuerpos geométricos para Pacioli, pero también fue parte del espectro de intelectuales que investigaban la geometría, por ejemplo con la cuadratura de la circunferencia, sin embargo sus reflexiones fueron más empíricas y dudosas de la comprensión mística. En otro contexto paralelo, Durero también indagaba en el arte de la medida. Las múltiples prácticas investigativas orientaron hacia la arquitectura centralizada, un espacio de equiparación de macro y microcosmos.

Umbral renacentista: Arquitecturas centralizadas y tratados

El espacio rotonda fue clave en los teatros anatómicos, por lo que se investigaron sus representaciones más paradigmáticas. La pintura “*La ciudad ideal*” de un anónimo florentino (posiblemente della Francesca o Alberti) posee en su centro un edificio rotonda símbolo de una arquitectura ideal, con reminiscencias de Brunelleschi y Longhena. Otra obra fundamental es “*Los desposorios de la virgen*” de Rafael, en el cual toda la escena esta presidida por un edificio rotonda. Estas piezas está mediadas por el conocimiento de una serie de arquitecturas centralizadas del mundo clásico, por ejemplo el Panteón, Santa Constanza, Santo Stefano Rotondo, Minerva Médica, los templos a Vesta, e incluso a los tholos griegos. Por otro lado Brunelleschi había diseñado una serie de obras de planta centralizada.

Los tratados de Alberti, Serlio y Palladio fueron agentes clave en el conocimiento sobre la arquitectura centralizada. *Re Aedificatoria*, el tratado de Alberti, hace referencia a la importancia de las aberturas, un elemento de diseño propio de algunos espacios rotonda como Minerva Médica o el Panteón. Al referirse a las formas adecuadas a las plantas, relacionó los templos circulares con ciertas deidades, destacando los templos a Vesta, una síntesis del cosmos, sin embargo el tratado de Alberti no estaba ilustrado. Los siete libros de Serlio fueron muy influyentes debido a la correspondencia inaugural entre texto e imagen. Serlio expuso obras relevantes de la antigüedad, una suerte de enciclopedia arqueológica, destacando los de planta centralizada. Igualmente propuso diez plantas centralizadas adecuadas a templo que han sido vistas como manifestación de su genialidad. El tratado de Palladio revela su ingenio. Hizo viajes de aprendizaje que repercutieron en sus tratados. Midió y dibujó muchas obras de

la antigüedad y en ocasiones copió dibujo de otros arquitectos como Serlio. A través de esos estudio se reveló la fusión que caracterizó a Palladio, entre lo civil y lo religioso, con una constante búsqueda de la planta centralizada, que tomará forma en obras como la Villa Rotonda, San Giorgio Maggiore, Il Redentore y el Tempietto Barbaro.

Por otro lado la *Hypnerotomachia Poliphili* fue una singular novela onírica ilustrada de gran difusión realizado por el fraile Francesco Colonna. En la obra la arquitectura tiene gran protagonismo, y sus grabados podrían haber influenciado Santa María della Salute de Longhema. Uno de los grabados de la novela muestra detalladamente un edificio rotonda, el Templo de Venus, justamente el que se ha asociado a Longhema.

La escena de Padua: Tolerancia y opresión

La representación del cuerpo humano se incrementó durante el Renacimiento del contexto padovano, estimulado por la desnudez pública y por la investigación anatómica. A las piezas de los artistas se suma la producción de literatura erótica. Como reacción opresora a esta liberación del eros surgió desde la iglesia la Reforma y Contrarreforma. Si bien en Roma, la erudición, resguardó parcialmente la sociedad de los excesos de intolerancia, el contexto español consolidó su más conservadora expresión. España representó el ideal de la opresión de la Reforma.

Padua y su Universidad siempre destacó por su tolerancia y cosmopolitismo. A pesar de las presiones de la Contrarreforma, fue un espacio protegido por la Serenísima República de Venecia. La actitud era de libertad, y se alineaba con los intereses comerciales venecianos. Esa situación se fortalecía por la presencia de las tradicionales comunidades de estudiantes extranjeros y por importantes maestros que llegaban a este reducto de tolerancia del saber.

La escena de Padua: De Benedetti a Vesalio

La conformación de un primer umbral del cuerpo puede ser vista en Padua. Diversos estudiosos han investigado ese singular momento de emergencia desde distintas perspectivas. Rippa Bonatti definió cinco espacios históricos de conocimiento sobre la anatomía, y Padua estaría en el segundo momento, en lo que denominó como periodo “quirúrgico”. Ese espacio temporal habría sido inaugurado con la publicación del tratado anatómico *De humani corporis fabrica*, en 1543.

La historia del desarrollo del estudio de la medicina en la Universidad de Padua, permite comprender la consolidación de los primeros teatros anatómicos. Un agente importante en ese proceso fue Pietro d’Abano, médico y filósofo, a quien se le atribuye la primera disección en Padua, una autopsia. Por otro lado la configuración y funcionamiento de los primeros teatros se conoce principalmente por las publicaciones de Alesandro Benedetti y Andrea Vesalio. Benedetti describió con rigurosidad las características ideales para realizar la disección, el frío de invierno y un teatro transitorio análogos en forma a los coliseos de Roma y Verona.

Vesalio definió un punto de articulación desde varias perspectivas. Por un lado su formación y desarrollo se produjo con importantes maestros entre Bruselas, París y Padua, por otro su tratado *De humani corporis fabrica* representa en su frontispicio el notable diseño de un teatro anatómico permanente, un grabado atribuido a Jan van Calcar, de la escuela de Tiziano. Vesalio marcó el cambio de la medicina medieval a la moderna a través de la difusión y calidad de su obra, así como sus revolucionaras pedagogías, aliada al uso de ilustraciones sobre el cuerpo, y a relevantes investigaciones como las de anatomía comparada para refutar a Galeno.

La escena de Padua: El ideal en De Humani Corporis Fabrica

El frontispicio del tratado *De humani corporis fabrica*, destaca por su arquitectura clásica y la comprimida escena de la disección. El grabado de la obra de Vesalio es 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 entregó una nueva clave, el paso de los teatros transitorios a los permanentes, un momento que reclama la consolidación de un espacio para la acción de la mirada cruel. 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.

El grabado gracias a la verticalidad del espacio centralizado insinúa un espacio superior. La disección preside la escena, Vesalio es el único personaje que mira hacia fuera, con una mano abre el cuerpo, y con la otra levanta el índice, señalando el espacio superior, la verticalidad sugerida. Sobre la mesa yace el cadáver en perspectiva forzada. Si en una primera mirada toda la atención se centra en el cuerpo abierto, una segunda revisión muestra en el centro de la composición un esqueleto 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 concluso en el grabado.

Los antecedentes del grabado de Vesalio deben haber sido los mismos que formaron a Palladio. Por un lado, los libros de Serlio, 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 herederas 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, posiblemente los edificios y las ruinas.

Otra posible referencia fue la *Hypnerotomachia Poliphili* de Colonna, publicada en 1499. El grabado del Templo de Venus podría haber sido una referencia importante, ya que el interior representa un espacio centralizado con deambulatorio y una fuerte verticalidad.

En el desarrollo de la tesis se realizaron varios ejercicios sobre el grabado de la obra de Vesalio. Por un lado se hizo un estudio sobre la estructura geométrica de composición, que permitió evidenciar la verticalidad sugerida. Por otro lado se reconstruyó la planta del espacio a partir de dos fuentes, la perspectiva de Vesalio, que está acotada al centro de la acción y solo sugiere los espacios superiores y laterales; y el grabado del Templo de Venus que muestra la sección del deambulatorio y la verticalidad. Sin embargo la planta resultante no recogía una deformación del espacio del teatro de Vesalio que lo muestra más profundo al centro, por lo que se dedujo que la planta podría ser elíptica. De esa forma a la planta se le aplicó la proporción del anfiteatro de Flavio, así como indicaba Benedetti.

La escena de Padua: Representación del cuerpo

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.

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 trabajó con Marcantonio della Torre; van Calcar ilustró las disecciones de Vesalio; y Miguel Ángel, amigo y paciente de Mateo Realdo Colombo en Roma, había acordado realizar las ilustraciones para su tratado *De re anatomica*.

Una colaboración relevante fue la desarrollada entre Leonardo da Vinci y el filósofo y médico Marcantonio della Torre. Juntos, entre 1510-1511, en Milán y Pavía, realizaron disecciones anatómicas para que Leonardo elaborase los rigurosos dibujos sobre la real anatomía del cuerpo. La obra nunca se terminó, debido a la muerte del anatomista. 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 en su proyección quedó postergada y reducida a una valoración tardía del ejercicio de representación de la anatomía.

La escena de Padua: Anfiteatro anatómico de Padua, 1594

El anfiteatro anatómico de Padua es el más antiguo espacio de carácter permanente todavía existente en el mundo, siendo inaugurado en 1594. Muchos de los más relevantes médicos de la historia de la medicina realizaron disecciones en ese espacio, siendo académico o alumno, por ejemplo William Harvey y Giovanni Battista Morgagni. Anteriormente los teatros anatómicos eran todos efímeros, desmontables, contruidos de madera. Estas estructuras transitorias se erigían cada año 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, más efímero y de carácter desmontable.

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.

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 costado la construcción de la obra. 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*, 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, principalmente el ojo. 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.(...)”¹

Rippa Bonatti 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. Por otro lado, también pudo haber sido diseñado por Paolo Sarpi, 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.

Varios factores pudieron haber inspirado la morfología del teatro. Sin embargo, a pesar de que Acquapendente haya registrado el detalle del ojo, vincularlo a la estructura seccionada del cristalino parece forzado. 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 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.

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. 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.

Los balcones elípticos tienen únicamente el espesor de un cuerpo, eso significa que el espacio disponible de cada anillo mide aproximadamente entre 35 y 40 cm entre la balaustrada y la base del anillo siguiente, la medida exacta donde se pueden acomodar los espectadores ajustadamente en pie, o sea una medida desde un fragmento del cuerpo. 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.

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

¹ Cagnoni, Giovanni, *I teatri anatomici dell'Università di Padova*, tesi di laurea, relatore: Anna Bedon, correlatore: Maurizio Rippa Bonatti, Venezia: Istituto Universitario di Architettura Venezia (IUAV), Facoltà di Architettura, Dipartimento di Storia dell'Architettura, 1987-88, p.3.

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.

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.

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 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.

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.

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 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'”.

Conciencia renacentista

La reflexión de Lacan sobre el estado del espejo 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 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 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 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 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.

Contexto español

Respecto de la anatomía, Laín Entralgo la situó como una disciplina científica que podría ser comprendida como un “conjunto de características que la individualizan”, 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.

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.

Por otro lado, el contexto de los tratados de arquitectura del Renacimiento incluye el contexto español, donde una de las publicaciones más influyentes fue *Medidas del romano*, del arquitecto y tratadista castellano Diego de Sagredo, cuya primera impresión fue en Toledo en 1526. La producción arquitectónica de Sagredo 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. *Medidas del romano* junto a *De varia commensuración* publicada por Juan de Arfe de Villafañe en 1585, fueron obras destacadas por el énfasis que pusieron en las proporciones del cuerpo humano.

La Universidad 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. Los historiadores Martínez-Vidal y Pardo-Tomás, indagaron en la presencia territorial y la adscripción española a la enseñanza 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”. 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. El mismo Arfe en *De varia commensuración* explicitó su formación en Salamanca, como se puede comprobar en el libro segundo destinado al cuerpo humano y sus proporciones.

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. Una obra española que utilizó ese procedimiento fue el *Atlas anatómico*, del grabador y morfólogo valenciano Crisóstomo Martínez, publicado en Leiden en torno a 1680 y 1689.

Por otro lado, la obra del anatomista español Juan Valverde de Amusco, *Historia de la composición del cuerpo humano*, 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.

La escena de Barcelona: Antecedentes

Existió una interesante y esclarecedora relación de Barcelona con Montpellier, un importante centro de investigación anatómica que fue uno de los más importantes centros del saber médico medieval, y mientras perteneció a la Corona de Aragón, estudió allí el valenciano Arnaldo de Vilanova, que ha sido situado junto a Roger Bacon y Paracelso. 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.

Por otro lado, en Montpellier se construyeron 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 la península itálica, por los problemas de conservación de los cadáveres. La primera noticia que se tiene de uno de esos espacios, es que en 1556 se realizó el Amphithéâtre basado en la descripción de Charles Estienne, un teatro posiblemente de carácter transitorio, realizado por encargo del reconocido profesor de anatomía Guillaume Rondelet.

Respecto de los hospitales en Barcelona, el primero que se tiene noticia fue el denominado *En Guitart*. Continuaron variadas fundaciones de hospitales desde el siglo XII, hasta culminar en el de la Santa Creu. El Hospital General de la Santa Creu fue creado por orden del *Consell de Cent* durante el reinado de Martín I de Aragón, iniciándose sus obras en 1401.

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. La Casa de Convalecencia fue edificada en el siglo XVII, específicamente, a partir de 1629 hasta 1680. El último edificio del conjunto fue el Real Colegio de Cirugía, que inició sus actividades en 1764.

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.

Respecto de la disputa de cirujanos-barberos y médicos, este evolucionó hasta que 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.”

La escena de Barcelona: El primitivo teatro

El teatro anatómico ilustrado de Virgili tuvo una estructura previa denominada “el primitivo teatro anatómico” de Barcelona. 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”. Pero 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”. Quedando todos los trabajos terminados en 1675, este recinto funcionó hasta el cierre del *Estudi General* impuesto por Felipe V.

La escena de Barcelona: Virgili y un primer Colegio de Cirugía en Cádiz

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; el segundo será el de Barcelona.

Fue en torno a 1748, cuando 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 el reinado anterior”. 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”.

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*, publicado por el anatomista Jacob Benignus Winslow en París, en 1732, de la cual se hicieron muchas traducciones y ediciones, siendo esta obra muy influyente hasta fines del siglo XVIII.

Winslow era origen 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, 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.

La escena de Barcelona: Real Colegio de Cirugía de Barcelona, 1760-1764

El Real Colegio de Cirugía de Barcelona es una obra singular del connotado arquitecto castellano Buenaventura Rodríguez Tizón, más conocido como Ventura Rodríguez. 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.

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”.

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.

En la reivindicación que hizo Jovellanos de la trayectoria del “envidiado” Rodríguez, menciona las obras no construidas, 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”.

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.

Además, el historiador estadounidense Thomas Ford Reese, en cuya tesis doctoral sobre la obra de Ventura Rodríguez, luego publicada en 1976, advirtió en la terminación en piedra del Colegio de Barcelona un ingrediente de la etapa funcionalista.

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 construir para el Ejército un edificio destinado a la cirugía militar en un territorio de permanente conflicto, con constante presencia de la guerra.

El proyecto para el Real Colegio de Cirugía de Barcelona 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 espacio centralizado del Real Colegio 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.

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”:

“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, y un modelo que el cirujano jefe, Pedro Virgili, había probado en Montpellier y París, y que quizás recomendó.”

Conciencia: realismo imperfecto

La presencia de un primer teatro anatómico para Madrid tiene una de sus más ineludibles referencias en una 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, publicada en 1728.

Sabatini realizó en 1786, el proyecto para el Colegio de Cirugía de Madrid, diseñado 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”. 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.

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.

La escena de París: Antecedentes franceses

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 culminó con la fusión de ambas disciplinas.

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 soga 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.

La escena de París: École de Chirurgie de París, 1769-1775

El cirujano Germain Pichault de La Martinière 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.

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.

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, a la vez que siguió las enseñanzas del arquitecto Michel-Barthélemy Hazon.

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.

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 su retorno hay más claridad, ya que tanto Braham como Mallgrave mencionan a 1764, como el año de su retorno a París.

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.

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.

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.

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.

Conciencia: salubridad y proyección espacial: Localizando la enfermedad

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.

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.

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.

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.

Si bien el incendio del Hôtel-Dieu es el acontecimiento espectacular 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 lo 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.

Conclusiones

La investigación sobre los teatros anatómicos, sus umbrales y conciencias, ha sido un artificio para estudiar una máquina abstracta 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.

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 sensible del cuerpo en el espacio de la modernidad.

Modificaciones propuestas:

Jerarquizar los escritos de modo a centrar el discurso principalmente sobre los teatros anatómicos, referido las escenas de Padua, Barcelona y París. Lo que significa, editar el escrito en varios puntos:

1. Reorganizar ciertas reflexiones (sobre los procesos históricos denominados umbrales de conciencia) que se han situado a modo de prólogo en el inicio de la tesis, hacia el final, y vincularlo a las conclusiones.
2. Introducir el documento más específicamente respecto de los teatros anatómicos en cuanto arquitectura del saber de la cirugía y anatomía. Vincular brevemente la mirada de la disección a la observación galénica, lo que quiere decir trasladar información que está al final del preludio.
3. Mantener el referente de los asclepeiones como espacios primeros de curación, y enlazarlo directamente con las recomendaciones de Vitruvio.
4. Eso significa sintetizar el ejemplo de la Isola Tiberina, ya que en la actualidad son varios capítulos que se extienden hasta los viajes de los pensionistas franceses.
5. Los escritos sobre Galeno se anticiparían a la introducción sobre la mirada de la disección en los teatros anatómicos.
6. Toda la sección denominada “Umbral Renacentista”, debiera ser abreviada, centrándose en las ideas de ocultamiento y equiparación; cuerpo vitruviano; analogías geométricas; y en las arquitecturas centralizadas.
7. La sección “La escena de Padua” debiera revisarse, pero en general debiera mantener su estructura.
8. Debiera mantenerse la sección sobre el imago corporis es fundamental como conclusión de todo el proceso que culmina en Padua.
9. La sección sobre el contexto español debiera sintetizarse al teatro de Salamanca, y su relación con Arfe y su tratado.
10. La sección “La escena de Barcelona”, se mantendría, pero se quitaría el capítulo sobre Arnau de Vilanova, lo que significa iniciar con los hospitales y las instituciones del saber.
11. Los capítulos sobre la actividad anatómica de Barcelona y las conexiones de Gimbernat con el empirismo británico se desplazarían de “La escena de Barcelona” a una nueva sección denominada “Conciencia y Articulación”, previo a la escena parisina. Se eliminarían los capítulos sobre el hospital militar, Goya y Salamanca, y se mantendría el proceso del teatro para Madrid y sus relaciones con el espacio de París.
12. “La escena de París” mantendría el capítulo de la Académie Royale de Chirurgie como antecedente y se pasaría directamente a la sección de la École de Chirurgie.
13. La sección “Conciencia: salubridad y proyección espacial” se mantendría.
14. Las conclusiones serán complejizadas en cuanto se vinculen a las reflexiones sobre los umbrales de conciencia y los diversos ciclos que promueven diversos estados de conciencia del espacio del cuerpo y de la presencia del ser humano como entidad orgánica en la arquitectura. Por otro lado, se hará una reflexión sobre el impacto en el cuerpo social de los avances científico y filosóficos provenientes de los ámbitos del saber.
15. Por último se revisará con rigurosidad la fluidez de la redacción y se disminuirán las citas textuales, que en la actualidad son muchas, remitiéndose a aquellas más relevantes. Asimismo la bibliografía debiera jerarquizarse, ya que en la actualidad es demasiado extensa.