

LAS LECCIONES DE ANATOMÍA DE REMBRANDT

REMBRANDT'S ANATOMY LESSONS

Félix J. de Paz Fernández¹

*¹Prof. Titular de Anatomía y Embriología Humanas y
Académico Correspondiente de la Real Academia de Medicina y Cirugía de Valladolid*

Correspondencia Departamento de Anatomía de la Facultad de Medicina de Valladolid.
Avda. Ramón y Cajal, 7. C.P: 47005-Valladolid.
de_paz@med.uva.es

Conferencia impartida en la Real Academia de Medicina y Cirugía el día 22 de febrero de 2018.

An Real Acad Med Cir Vall 2018; 55: 43-58

RESUMEN.

Además de deleitarnos, el arte y, en nuestro caso concreto, la pintura, nos puede ilustrar, tras reflexionar sobre los contextos histórico e intelectual, acerca del estado de la ciencia y de cómo evolucionaba esta. Así hace Rembrandt en sus *dos Lecciones de anatomía*; con su pincel nos dice mucho más de lo que, en un análisis superficial, pudiera parecer. Nos habla de la sociedad, de la ciencia e, incluso, de la trascendencia.

En este trabajo se analizan detalladamente, con sus interpretaciones e incorrecciones, dos obras de Rembrandt, (uno de los mayores artistas del Barroco holandés) dentro del contexto global en el que se desarrollaron. Las obras son *Lección de anatomía del Dr. Tulp* y *Lección de Anatomía del Dr. Deijman*, esta última, posiblemente, la imagen neuroanatómica más famosa de la pintura universal.

Del análisis global de las obras inferimos el estado en que se hallaba la anatomía y la ciencia en general en la Europa protestante del siglo XVII.

Palabras clave: Anatomía, Barroco, disección, neuroanatomía, pintura, Rembrandt

ABSTRACT.

Besides the joy they can bring us, the arts, and in this specific case painting, enable us to analyse and reflect upon historical information on the status and development of science. In this *Anatomy lessons*, Rembrandt's brush transmits

far more than a superficial analysis may seem to reveal. These works speak of society, of science, even of transcendence.

The author performed a detailed analysis of two masterpieces by the Dutch Baroque master Rembrandt and the context in which they were created. The works in question are *The anatomy lesson of Dr. Nicolaes Tulp* and *The anatomy lesson of Dr. Deijmann*; the latter is possibly the most famous neuroanatomical image in art history.

We comment on the state of science in general and anatomy in particular in Protestant Europe in the 17th century.

Key words: Anatomy, Baroque, dissection, neuroanatomy, painting, Rembrandt

“El médico que solo sabe Medicina, ni Medicina sabe” (José de Letamendi)

Estas obras de Arte (una de las actividades más nobles del espíritu humano) además de su valor artístico, constituyen testimonios de la historia de la enseñanza de esta disciplina apasionante que es la Anatomía Humana.

EL AUTOR

Rembrandt Harmenszoon (hijo de Harmen) van Rijn (1606-1669) fue uno de los mayores maestros barrocos de la pintura y el grabado, probablemente el artista más importante de la historia de Holanda. Pese a ello, sus últimos años fueron de ruina, personal y económica.

Nació el 15 de julio de 1606 en Leiden ⁽¹⁾, curiosamente una de las *cunas* de la educación médica, en una familia de prósperos molineros de malta con una numerosa prole (según los historiadores siete o nueve). Fue enviado a la universidad en 1620.

Pronto se aburrió y solicitó a sus padres abandonarla para dedicarse a la pintura, estuvo un año y con quince se fue de aprendiz con un pintor local durante 3 años, luego fue a Ámsterdam con Pieter Lastman, vuelve a Leiden y, con diecinueve años, está fascinado por la ancianidad, para él la cercanía de la muerte era igual a la del conocimiento, cuenta la leyenda que iba al asilo a solicitar a los ancianos que sirvieran de modelos. Instala su búsqueda en los confines de la vida, en la frontera, mal conocida, entre lo vivo y lo muerto ¿no es aproximadamente en la misma época en la que el joven Hamlet descubre la pregunta trascendental: ser o no ser?

Gana gran prestigio y, tras morir su padre (1630) y su hermano mayor (1631), con veinticinco años, marcha a Ámsterdam, con más posibilidades para desarrollar obras de mayor tamaño y complejidad.

Se instala en casa de Uylenburgh. Veamos como un marchante impone a un artista. Válido, incluso hoy. Hay que entrar en ciertas casas, figurar en ciertas colecciones, hacer ciertos retratos; es decir, despertar el interés de las personalidades que forman opinión, apoyarse en las grandes familias, impresionar a la juventud y mantener la cotización en las ventas públicas.

Se casó con Saskia, van Uylenburgh (de la familia del marchante), hija del burgomaestre de Ámsterdam, es su ideal de belleza femenina, su rostro inspirará muchos de su galería pictórica, ella, también, era la prima de uno de los vendedores de arte más exitosos de Ámsterdam.

El himeneo le proporcionó importantes conexiones sociales, pedidos de la alta sociedad holandesa. Tiene una magnífica vivienda (excesiva para un pintor) y una de las mejores colecciones de antigüedades (el siglo XVII es la época dorada de los coleccionistas)

En 1642 fallece Saskia al alumbrar a su hijo Tito y en 1657 sufre otra crisis, se arruina, pierde la casa, lo tiene que vender todo, muere Hendricke en 1662 (la doméstica que gozara de su amor y que, con 36 años, en 1654, le había dado una hija, Cornelia) ⁽²⁾. Pinta una obra maestra, los *Síndicos* (1662). Muere también su hijo Tito en 1668 (al poco de casarse). Cada vez más retraído, más profundo y espiritual. En 1669 muere en Ámsterdam, a los 63 años.

ANTECEDENTES

Contexto Artístico - El Retrato en Holanda

El interés primordial de la pintura holandesa del XVII es el retrato. Los artistas pintaban el presente. El retrato privado y el público corporativo (*doelen*), daban mucha importancia a sus instituciones ⁽³⁾. Ahora, estos cuadros eran muy populares, eran un género único, una verdadera institución social. El retrato grupal se transformó en el símbolo de una clase media que ascendía social y económicamente y que soportaron económicamente a los artistas en un país en el que ni la Iglesia ni la casa real actuaban como mecenas del arte.

Además, era socialmente bien visto aparecer en compañía de gente poderosa. Por esto, ¡muchas personas pagaban para aparecer en estas representaciones!, hay que entender que salir en estos retratos era como salir en la actualidad en los programas del corazón ⁽⁴⁾.

Esto transformaba a este tipo de cuadros en una difícil tarea para los pintores ya que debían cumplir con las pretensiones de todos los participantes que habían pagado y que querían estar ubicados en un lugar preponderante.

Contexto Histórico

Ámsterdam pertenecía a las Provincias Unidas, de religión calvinista y veía, tras la guerra de los 80 años (1568-1648), de lograr su independencia de Es-

paña. El logro de dicha independencia les permitió ganar el derecho a comerciar libremente.

Holanda prosperó mucho tras romper con España, esto no explica la esencia de su progreso artístico. Bajo el dominio de España hubo una gran época para su pintura. Tras la independencia, no sacaron su arte de la nada. El principio y fin de la pintura holandesa fue un hecho progresivo.

La fortuna sonrió a Holanda, ya que su principal competidor comercial, Venecia, había sido destruido por los brotes de peste bubónica en el norte y centro de Italia, donde murieron unas 280 000 personas. La República de Venecia tuvo unas 46 000 bajas (de una población de 140 000), al no querer ejecutar la cuarentena y el cordón sanitario para no entorpecer su comercio. Murió un tercio de su población adulta y fue su desaparición como potencia marítima ⁽⁵⁾.

En el s. XVII el 50% del comercio europeo era transportado en barcos holandeses. ¡La ganancia anual de las compañías navieras holandesas durante esa época era del 500%!

Había puertos holandeses en el Océano Índico, Formosa, Japón, Java, las Indias Orientales y Occidentales, Guayana, Brasil y Nueva Ámsterdam (Nueva York) ⁽⁵⁾. Varios, para vender esclavos.

Los burgueses de Ámsterdam vivían bien y deseaban verlo en el arte. El esplendor del arte holandés del XVII es porque Holanda es rica; pero el elemento influyente no es la aristocracia, sino los burgueses. El gran desarrollo de esta amplia burguesía originó la gran demanda de cuadros.

El protestantismo siempre fue iconoclasta, primacía de la palabra sobre la imagen. Pero, fue indulgente con el placer visual de sus clases altas. Los asuntos bíblicos fueron, a excepción de Rembrandt, poco tratados por la furia anti icónica protestante. La pintura es, sobre todo, civil. La ausencia de monarquía y el calvinismo, que desplazó a la iglesia católica como patrona de las artes, hizo que la única fuente de financiación y encargo de obras artísticas fueran cuerpos civiles como gremios de artesanos o profesiones liberales como la médica.

Contexto Intelectual

Ámsterdam en particular, aunque es aplicable a toda Holanda en general, durante el siglo XVII, floreció como centro cultural en la búsqueda del conocimiento anatómico ⁽⁶⁾. Esto no le generó conflictos con la Iglesia Calvinista. Recordemos que en esta misma época Galileo Galilei, de no haberse retractado de sus afirmaciones, hubiera sido condenado por la Inquisición en Italia.

Mientras que en el sur de Europa la Iglesia no quiso ver por el telescopio de Galileo, en el norte de Europa se abrieron los ojos a los descubrimientos.

Los hermanos Janssen desarrollaron el microscopio Compuesto (con dos lentes) en 1590; en 1668 Van Leeuwenhoek inventa un microscopio (de una sola

lente y tres aumentos, utilizado por los vendedores de telas) que da imágenes de mayor calidad, haciendo trabajos pioneros en microscopía. En 1664, en la Inglaterra protestante, Thomas Willis disecciona cerebros y afirma que el sistema nervioso es el asiento del alma ⁽⁷⁾.

El mismo Descartes huyó de Francia, estableciéndose en Leyden, Holanda, para poder tener libertad de pensamiento.

En el siglo XVII, a diferencia del sur de Italia en donde la muerte era un proceso súbito, en el norte de Europa la separación entre el cuerpo y el alma se veía como un proceso gradual. Los ajusticiados eran condenados a la disección porque, precisamente, la práctica anatómica se consideraba un castigo añadido sobre el cuerpo, todavía portador de una cierta identidad de la persona ⁽⁸⁾.

El criminal es, entonces, sometido a la justicia, siendo sujeto de una triple violencia: médica, corporal y espiritual

LAS OBRAS (y junto al objeto artístico (la obra), la necesidad de una interpretación.

Las Lecciones de Anatomía

Las disecciones públicas, empezaron en las escuelas médicas italianas del Renacimiento temprano y se habían generalizado en toda Europa a mediados del siglo XVI ⁽⁸⁾ En esta época, las lecciones de Anatomía, las disecciones, eran públicas, se realizaban en Teatros Anatómicos y representaban actos sociales, verdaderos espectáculos, se cobraba entrada y la misma incluía el derecho a participar de un banquete en la corporación de cirujanos. Cada ciudad grande de Holanda estaba autorizada a realizar una disección pública anual, constituyendo un motivo de orgullo ciudadano. De acuerdo a las leyes sólo se podía usar cadáveres de criminales ejecutados, suicidados o hijos ilegítimos, muertos unas horas antes, por eso no eran muy habituales.

Se juntaban entre doscientas y quinientas personas, estudiantes, médicos o público previo pago, vestido para la ocasión. Había algunas normas, según ordenanzas de 1605 y 1625, en Ámsterdam, mientras transcurría la disección se prohibió a la audiencia hablar o reír y solo podían realizar preguntas o comentarios “todas aquellas personas de naturaleza decente y seria”. Duraban aproximadamente tres días y se hacían en invierno, para poder conservar el cuerpo en óptimas condiciones. De noche, el teatro se iluminaba con velas perfumadas y, frecuentemente, había música. En la parte más baja del teatro, se instalaba una mesa giratoria para autopsias y en torno a ella, se levantaban las gradas para los asistentes, que degustaban vino y dulces mientras disfrutaban del “espectáculo”. Algunas partes del cuerpo se pasaban entre la audiencia y no debía ser excepcional que alguien quisiera llevarse alguna pues el gobierno emitió un decreto que multaba con seis florines a todo el que robara pedazos de los cadáveres en las disecciones públicas ⁽⁹⁾.

Y en enero de 1632 llegó, finalmente, la oportunidad para pintar el cuadro. Un reo acababa de ser ajusticiado y se obtenía un cadáver para ser disecado.

A) LECCIÓN DE ANATOMÍA DEL DR. TULP

Una de las obras maestras de Rembrandt en su primera época (el primero de los grandes retratos de grupo que hizo) y que le lanzó a la fama y, claramente, el más famoso tema médico durante siglos ^(figura 1).

El encargo provino del gremio de cirujanos de Ámsterdam a un joven artista, veintiséis años, recién llegado a la ciudad desde su Leiden natal. Es justamente su cuñado quien lo recomienda a Nicolaes Tulp ⁽⁴⁾ para immortalizar la disección pública de ese año, era la segunda de Tulp como *praelector*. En realidad, una excusa para realizar un magnífico retrato colectivo, género típico de la Holanda barroca protestante.

El cuadro tiene la cartela con la firma y la fecha, REMBRANDT. F[ecit]:1632. Es el primer caso conocido en el que Rembrandt firmaba un cuadro con su apellido en lugar de las iniciales *RHL* (Rembrandt Harmenszoon de Leiden), y esto es un signo de su creciente confianza artística.

LOS PROTAGONISTAS

1) El profesor:

Nicolaes Peterszoon (1593-1674) cuyo apodo era Dr. Tulp por el nombre de la flor (el tulipán) que decoraba el frontón de su mansión en la Keizersgracht, nació en Ámsterdam, en una próspera familia de comerciantes, protestantes y se graduó en 1614 en la universidad de Leiden.

Aunque su fama se debe a este cuadro, sobre todo, de él podemos decir que fue una persona importante en el Ámsterdam del siglo XVII. En 1632 tenía treinta y nueve años, era especialista en aparato digestivo, fue el primero que identificó la válvula ileocecal, en 1652 describirá la espina bífida. Escribió un famoso tratado sobre monstruos, estudió primatología y suya es la primera descripción de un chimpancé en Europa., también le interesó la botánica, la terapia con medicamentos y participó en la redacción de gran parte de la farmacopea holandesa oficial. Pero lo que hay que destacar es que era un “animal político”, se había convertido en una eminencia en Ámsterdam, con muchos cargos públicos (concejal en 1622, juez, varias veces burgomaestre (alcalde) de Ámsterdam, siete veces tesorero de la ciudad, etc.) y, entre 1628 y 1652 cirujano nombrado por la ciudad *praelector chirurgi et anatomie* del Gremio de Cirujanos de Ámsterdam (el primer anatomista) lo cual incluía, dirigir la disección pública anual.

2) Los alumnos:

En este cuadro, restaurado en veintiuna ocasiones, los siete alumnos eran barberos cirujanos. Los nombres se conocen porque en la restauración de 1700,

hecha por el pintor Jurian Pool, este escribió en la hoja sostenida por uno de ellos el nombre de los presentes, para inmortalizarlos. Antes, en la hoja, había un dibujo del antebrazo ^(10, 11).

- Jacob Block (mirando atento al brazo desollado, a los dedos de Tulp, y al libro que hay a los pies).
- Hartman Hartmanszoon (ha levantado la vista del papel que tiene, con los nombres).
- Adriaen Slabran (el que mira el libro que hay al pie de la mesa).
- Jacob de Witt (observa atento la acción de Tulp sobre los mm).
- Matthijs Kalkoen (concentrado en los movimientos de la mano izquierda de Tulp).
- Jacob Koolvelt.
- Frans Van Loenen apunta con el dedo al cadáver, para ¿recordar la naturaleza mortal del ser humano? Esta idea se refuerza por la aparición del rostro del cadáver: se trata de un muerto, no de un *subiectum anatomicum*.

Ninguno lleva sombrero, menor importancia frente al Dr. Tulp que sí lo lleva (de ala ancha, símbolo de su autoridad intelectual), también destaca el Dr. Tulp por su gesto, pues su mirada se dirige más allá del grupo de cirujanos, como si estuviera abstraído mientras prosigue con su explicación.

Fantásticos retratos agrupados, en una evidente composición piramidal. El grupo está representado de manera dinámica, participan todos en la escena, frente a la rigidez de los retratos de grupo anteriores, como los realizados por Thomas de Keyser (1596-1667) o de Van Mierevelt (1567-1641), que bien pudieron servir de modelo a Rembrandt.

3) El cadáver:

Se trataba de Adriaen Adriaenszoon, apodado Aris Kindt (el niño), de 41 años, también originario de Leiden, condenado a la horca por agredir a un guardián de la cárcel de Utrecht y robar con violencia a un ciudadano de Ámsterdam y ejecutado ese mismo día. Tras el ahorcamiento público, el verdugo descolgaba inmediatamente el cuerpo, no solo para evitar su descomposición o a las aves de rapiña, sino también para protegerlo de la voracidad de la gente que atribuían poderes curativos o mágicos a los huesos y fluidos del cuerpo del condenado.

La escena:

Claro ejemplo del arte barroco holandés de principios del siglo XVII, de fuertes influencias tenebristas. El Dr. Tulp va a impartir una lección de anatomía sobre músculos de brazo y mano, en un cadáver al que han limpiado concien-

zudamente y trasladado al *theatrum anatomicum* ⁽¹²⁾. Lo monocromático de las vestimentas se contrasta con los cuellos y puños blancos.

El anatomista se ha encontrado el cuerpo con el antebrazo ya diseccionado, por lo que solo emplea unas pinzas para impartir su lección y en el primer plano de la derecha un libro enorme abierto, quizá el famoso tratado de Vesalio *De humani corporis fabrica*.

Rembrandt concibe la composición como una diagonal (el cadáver), que sería el eje, que recorre el cuadro desde el libro hasta el oyente del ángulo superior-izquierdo, sobrecogiendo y dando profundidad al cuadro y siendo el gran foco de atención debido a su posición y a su brillo (luz que parece que emana del blanquecino cadáver, confiriéndole mayor dramatismo), que se ha reforzado por la iluminación directa. Pero los personajes son también fundamentales, tanto en su distribución como en su expresividad: mirando al cadáver, al profesor o al espectador. Por ello existe un equilibrio y se le da un extra de importancia a los individuos de la escena. Si hubiesen estado mirando todos, por ejemplo, hacia el profesor, su relevancia hubiese sido mínima; sin embargo, gracias a ese juego de miradas se establece un dinamismo grato y que contrasta con la frialdad del difunto

Esta línea de movimiento se compensa con la disposición piramidal de los asistentes, lo que da una sensación clásica de unidad y equilibrio al conjunto. Las figuras se apiñan en torno al cadáver en vez de en fila, como se solía hacer esto, así supera a los retratos conmemorativos anteriores, la estructura piramidal aporta naturalismo y realismo a la escena. Los alumnos se agrupan de forma un poco alborotada, como queriéndolo ver todo (así los tenemos hoy día). Hay mayor dinamismo (uno de ellos se inclina para acentuar la acción), diferentes alumnos mirando a distintos sitios.

Se trata de una construcción imaginaria cuya composición está determinada, en gran medida, por consideraciones pictóricas.

Ha realizado un grupo con unidad moral y psicológica conservando, no obstante, cada figura su expresión propia ⁽¹³⁾. Destaca el realismo de las figuras a través de sus expresiones, Rembrandt quería representar el movimiento interior de los personajes, emoción, pensamiento, a través de los gestos (sorpresa, repugnancia, expectación, distracción) en lo cual era un maestro. Estudia el alma de cada personaje. Son retratos individualizados (la mayor precisión del cuadro está en los retratos). Cabezas y miradas se dirigen formando una punta hacia los músculos y tendones mostrados por Tulp. Bueno, todos no, tres de los alumnos parecen estar más interesados en el público que en la misma lección.

La posición del cadáver es la de tumbado, al estilo de *Cristo muerto*, con lividez cadavérica. La cara queda parcialmente en sombra, sugiriendo la *umbra*

mortis (sombra de la muerte), una técnica que Rembrandt utilizaría en otras ocasiones. La misión del cadáver es llenar de luz la parte central del lienzo ⁽¹⁴⁾.

Desde el cadáver, la mirada del espectador se eleva a las cabezas iluminadas de los asistentes, con diversas expresiones (muy realistas) en función de su grado de atención (sorpresa, entusiasmo, atención, incomodidad ante la muerte, etc.) y después, a cara y manos del Dr. Tulp. Las diferentes miradas hacen que el espectador se sienta protagonista también de la escena y se integre en la lección, ampliando así el aula de Tulp a la sala donde se expone el cuadro.

Centrándonos en los elementos plásticos de la composición, hay detalles que llaman la atención. La luz, por ejemplo, es irreal, artificial, procede de un foco supero-izquierdo, es potente y eso hace que se incremente el contraste entre el cuerpo frío del cadáver y los asistentes. Ese claroscuro, unido al exquisito tratamiento que le da a esta escena, le ofrecen una carga sentimental inmensa al lienzo. El único tono que parece salirse del patrón es el rojo: precisamente sobre el brazo del difunto que es, a su vez, el aparente motivo fundamental de la escena.

La luz procede del lateral izquierdo y en frente de la escena, e ilumina a los personajes dejando el resto en sombra (contrastes de luz típicos del Barroco). Pero no es una luz dura, que crea líneas marcadas entre zonas claras y oscuras como en Caravaggio, sino una luz más clara y dorada o plateada que crea una atmósfera de claroscuro, llena de matices y transiciones.

El doctor Tulp está sentado y con su mano izquierda reproduce los movimientos que con las pinzas consigue que efectúen los músculos del cadáver (en concreto el *flexor digitorum superficialis*). Es notable la precisión de músculos y tendones.

Observamos que usa pinzas (fórceps) algo inusual, porque, normalmente, se usaban punteros para señalar. Las usa porque no muestra una estructura sino una función, este hecho se refuerza porque mientras un asistente mira hacia el antebrazo del cadáver, el otro mira hacia la mano izquierda del Dr. Tulp, donde explica el efecto que lograría al tirar de ese músculo. Esto nos lleva a pensar que Rembrandt representó aquí dos momentos diferentes de la misma acción. No presenciamos una lección de anatomía estática, sino una de anatomía funcional. Esto nos muestra una de las cualidades de las pinturas de Rembrandt, que es el movimiento.

El pintor quería dignificar la actividad profesional del cirujano algo muy acorde con la religión protestante que favorecía la investigación y el pensamiento lógico, mientras que el catolicismo se mantenía en las tinieblas de una fe dogmática.

Parece que Tulp, a través del pincel de Rembrandt, quería expresar que la experimentación es la madre del conocimiento. Igual pensaba el pintor, tan incli-

nado a realizar interminables apuntes y esbozos de los objetos y modelos que le rodeaban.

El cuadro presenta a todos aquello de lo que se trataba por entonces en el mundo del conocimiento y de los saberes: el movimiento, tanto del alma (con Descartes, entonces exiliado en Holanda); como de los planetas (Galileo está en pleno pleito en Italia); o del cuerpo.

En 1828 se decidió la venta pública de este cuadro en favor de la caja de las viudas de cirujanos. El rey Guillermo I impidió esta venta y la compró para su «gabinete real de pinturas».

Anomalías del cuadro

Pese a que observamos la exactitud de músculos y tendones pintados por un Rembrandt de veintiséis años, posiblemente copiara los detalles de un libro de texto de anatomía:

- 1- Las autopsias y las disecciones, para mitigar el hedor, solían hacerse en invierno, porque el frío impedía una rápida descomposición (esta se hizo en enero de 1632). Lo primero que se abría era el abdomen (con los órganos de descomposición más rápida), luego el tórax, luego la cabeza y, finalmente, las extremidades.
Pero aquí podemos ver que no es así, o fue un error o la elección del brazo fue una petición de Tulp, así de esta forma se inmortalizaba como un sucesor de Vesalio, que había sido representado en el frontispicio de su obra *De humanis corporis fabrica* (“Sobre la estructura del cuerpo humano”) junto a un brazo sin piel. ^(figura 2)
- 2- El brazo diseccionado es más largo que el (otro) derecho, por lo que se supone que el modelo es de otro cadáver ⁽¹⁵⁾. Algunos creen que el brazo del delincuente había sido amputado como un castigo simbólico por su delito y que la imagen del miembro ha sido extraída directamente de un atlas de anatomía.
- 3- Hay un error anatómico, el origen del músculo flexor superficial no es el epicóndilo lateral (sino en el medial, cúbito y radio). Ha habido diferentes interpretaciones sobre esta incorrección, porque tanto Rembrandt como Tulp deberían haber conocido esta inexactitud. Hove y col. ⁽¹⁶⁾ Afirman que el Dr. Tulp, famoso anatomista, al ver la pintura debió reconocer el error y aceptarlo por algún motivo, sino jamás le hubiera permitido retratar la anatomía en forma incorrecta. Hay autores, como Heckscher ⁽¹⁷⁾ que sugieren que Rembrandt malinterpretó una imagen de Vesalio confundiendo la anatomía del brazo derecho con la del brazo izquierdo.

- 4- También la mano derecha es distinta y se supone que, pintada después, de otro modelo.
- 5- Falta una persona: el preparador, el que prepara el cuerpo para la lección. En el siglo XVII un científico importante como el doctor Tulp no se involucraba en la tarea menor y sangrienta de la disección, y tales tareas se dejaban a otros. Es por esta razón que la pintura no muestra instrumentos con los que cortar.

El cuadro fue restaurado varias veces y en vida del pintor sufrió varios cambios que pueden observarse en estudios por rayos X. Al menos dos de los alumnos y la relación de los nombres de la lista se incorporaron más tarde a la obra original.

B) LECCIÓN DE ANATOMÍA DEL DR. DEIJMAN

Rembrandt pinta su segunda y menos conocida “*lección de anatomía*” por encargo del Dr. Joan Deijman, veinticuatro años tras la primera ^{uc}. Deijman fue sucesor del Dr. Tulp, en la corporación de cirujanos de Ámsterdam. En 1656, el Dr. Deijman sustituyó a Arnold Tholinx como inspector de los Colegios Médicos de Ámsterdam, acontecimiento que inmortalizó Rembrandt, que mantenía su fama, pese a sus problemas económicos y personales. Este, que conocía a Tholinx y a su colega Tulp aceptó.

Representa al Dr. Deijman diseccionando el cerebro en un teatro anatómico, en ella, el cirujano había extraído ya los intestinos y el estómago. Al tiempo que es observado atentamente por un ayudante, que sostiene la bóveda craneana, el ayudante (Maestro de la Corporación) es Gijsbert Kalkoen (hijo de Marthijs uno de los protagonistas de la *Lección de anatomía del doctor Tulp*).

Actualmente, sólo se conserva la parte central de la tela original (113 por 135 cm), que quedó seriamente dañada por un incendio en 1723 y tuvo que ser recortada por la parte superior y los laterales. Originalmente era de 245 por 300 cm.

En un principio había siete u ocho figuras más, en realidad era un retrato de grupo. El resto se conoce por un boceto que se guarda en Ámsterdam y que sirvió originariamente para estudiar la forma del marco que debía contener dicha tela. Se aprecia que el pintor realizó una composición simétrica y equilibrada, llena de horizontales y verticales que conducen a los personajes del primer plano.

Para no repetir la disposición realizada años atrás, el artista coloca la figura del cadáver tendido frente al espectador, en extremo escorzo, con el abdomen abierto, y por detrás aparece el Dr. Deijman, recortado tras el incendio. La composición de esta pintura recuerda el cuadro *Lamentaciones sobre Cristo muerto* (1500), del pintor italiano Andrea Mantegna ⁽¹⁸⁾, el cual sorprendió con una magnífica proyección geométrica basada en la aplicación de leyes matemáticas, en la que un punto de fuga central le sirve para componer el escorzo de un cuerpo cuya

anatomía sigue el canon clásico del Renacimiento. La posición, la perspectiva del cadáver y el fondo oscuro del cuadro son muy parecidos en ambas obras (figura 4).

Estuvo expuesto, primero, en el teatro anatómico de Ámsterdam, luego, en 1690, en el salón de la corporación de cirujanos de la Nieuwe Waag, mutilado por un incendio en 1723, en poder de un coleccionista inglés parte del 1800, comprado por la ciudad de Ámsterdam en 1882 y, actualmente, en el Museo de Ámsterdam.

Aquí se ciñó más a la realidad de la disección que en la del Dr. Tulp. El abdomen del cadáver está abierto y eviscerado antes de proceder a la disección de la cabeza, la cual, tras un corte horizontal, tiene separada la calota craneal, que sujeta su ayudante. Deijman separa la duramadre con su fórceps, como si estuviera abriendo las páginas de un libro sagrado. Se puede ver a la duramadre introduciéndose entre los dos hemisferios cerebrales, formando la hoz del cerebro

En el cerebro estaba depositado el conocimiento y también la humanidad de las personas. La obra nos hace reflexionar sobre la muerte y la permanencia del alma.

La postura del cadáver, como era habitual, está forzada (hiperflexionada) para que los espectadores lo vieran bien; por eso parece la cabeza desencajada respecto al tronco. Esta hiperflexión estaría favorecida por el traumatismo producido por el ahorcamiento.

Igual que en la lección del Dr. Tulp, vemos el claroscuro, el muerto iluminado y fuente de luz. Hay también un elemento innovador: una pincelada más suelta que produce una sensación de aire en el ambiente un “efecto atmosférico”, producto del polvo dentro de una habitación cerrada.

En el libro de Anatomía que figura sobre la mesa se puede leer: *“El 28 de enero de 1656 fue ahorcado Joris Fonteyn, de Diest, que nos fue entregado como espécimen anatómico por los venerables señores de la corte de justicia. El día 29 el doctor Jan Deijman dio su primera demostración en el anfiteatro de Anatomía, en tres lecciones juntas”*.

El ajusticiado Joris Fonteyn (1633/34-1656) conocido como Gato Negro, era un “criminal habitual” y fue condenado el 17 de enero de 1656 por robar en un comercio de paños amenazando con un cuchillo a los presentes.

Es probable que Rembrandt asistiera a ese evento en persona, pudiendo realizar bocetos y estudiar las láminas de la obra de Vesalio y los grabados de Andrea Mantegna, uno de sus artistas favoritos.

Quiero terminar con dos reflexiones:

1. **Reflexión epistemológica:** con la constitución del saber anatómico (retratado por Rembrandt) nace una diferencia implícita dentro de la

episteme (conocimiento) occidental entre el hombre y su cuerpo, aquí se está el origen del dualismo contemporáneo que como afirma David Le Breton “le otorga al cuerpo el privilegio de ser interrogado científicamente por el médico con preguntas específicas con indiferencia de cualquier otra referencia (el alma, la sociedad, las emociones, los afectos, etc.)”⁽¹⁹⁾

El resultado es la mayor contradicción de toda la medicina que no se ocupa de la persona: ¿Quién enferma, el hombre o alguna de sus vísceras? ¿A quién hay que curar, al enfermo o la enfermedad?

- 2. Reflexión lingüística:** interesa recordar, que quienes ejercían la curación entre los griegos eran equiparados con aquellos fieles servidores guiados por el afecto a la persona, a este grupo se vincula el verbo *therapeuo* (servir) que designaba al encargado de cuidar al enfermo como servidor.

Si *therapeutés* pudo llegar a designar al médico fue porque en su raíz estaba la de encargado de cuidar y esta noción de cuidar constituía la esencia de servir.

Mis últimas palabras son para bajar un poco del pedestal a esos médicos, casi sacralizados en estas obras, recordando una frase de William Shakespeare en su obra *Cimbelino*.

“Gracias a la medicina la vida puede prolongarse, aunque la muerte también alcanza a los médicos.”

BIBLIOGRAFÍA

1. VV. AA. Historia del Arte, Ed. Salvat, Barcelona tomo VII. ISBN: 84-345-3249-2; 1981.
2. Morales y Marín, JL. La Pintura en el Barroco, Ed. Espasa Calpe, S. A. ISBN: 84-239-8627-6; 1998.
3. Ariès P. Morir en occidente, Adriana Hidalgo editora, Villa Ballester, Argentina, 2000.
4. McCall GH. Paintings by The Great Dutch Masters of The Seventeenth Century, Kessinger Publishing Co, London, UK, 2005.
5. Praak M. The Dutch Republic in the seventeenth century: the golden age, University Press, Cambridge, UK, 2005.
6. Burke P. Formas de historia cultural, Alianza editorial, Madrid, España, 2000.

7. Miranda CM. Johannes Vermeer and Anthon van Leeuwenhoek: Delft art and science together during the golden Dutch century. *Rev Med Chil.* 2009; 137:567-74.
8. Gross CG. *Brain, vision, memory: tales in the history of neuroscience.* Cambridge, US: MIT Press; 1998.
9. Heckscher WS. *Rembrandts Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp,* New York University Press, New York; 1958.
10. Rosenberg J. *Rembrandt, life and work,* Cornell University Press, Ithaca, New York, USA, 1980.
11. *Crónica de la medicina.* Barcelona: Plaza y Janés; 1993.
12. Shorto R. *Ámsterdam: historia de la ciudad más liberal del mundo.* [s.l.]: Katz; 2016.
13. *Revista Argentina de Anatomía Online.* Buenos Aires: Asociación Argentina de Anatomía. 2010 Vol. 1, No. 2.
14. Morales Marín JL. *La pintura en el Barroco.* Tarragona: Espasa Calpe; 1998.
15. Simpson D. Nicolaes Tulp and the golden age of the Dutch Republic. *ANZ J Surg.* 2007 Dec;77(12):1095-1010.
16. Hove LM, Young S, Schrama JC. Dr. Nicolaes Tulp anatomy lecture. *Tidsskr Nor Lægeforen* 2008; 128: 716-9.
17. Heckscher WS. *Rembrandts Anatomy Lesson of Dr. Tulp, an iconological study.* Nueva York. New York University Press; 1958.
18. Díaz ML. Las lecciones de anatomía expresadas en la pintura. *La Prensa Médica Argentina.* 1974; 61:206-11.
19. Le Breton D. *Antropología del cuerpo y modernidad.* Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires; 1995.

El presente trabajo, también, ha dado lugar a la publicación: Rembrandt's Anatomy lessons. F. J. de Paz Fernández. *Neurosciences and History (Official journal of the Spanish Society of Neurology's Museo Archivo Histórico)*, 2018; 6(1): 1-9

FIGURAS



Figura 1 *Lección de anatomía del Dr. Tulp*, Rembrandt, 1632. Óleo sobre lienzo, 169,5 cm x 216,5 cm, *Mauritshuis*, La Haya, Países Bajos.



Figura 2 Retrato de Vesalio procedente de su obra *De humani corporis fabrica libri septem*, 1543.

FIGURAS



Figura 3 *Lección de anatomía del Dr. Deijman*, Rembrandt, 1656. Óleo sobre lienzo, 100 cm x 134 cm, Museo de Ámsterdam.



Figura 4 *Lamentación sobre Cristo muerto*, Andrea Mantegna (h. 1480), 68 x 81 cm. Pinacoteca de Brera (Milán).

Todas las imágenes de este artículo están libres de derechos de autor y han sido etiquetadas para poder ser reutilizadas libremente.