

La Venus Anatómica del Museo de Anatomía Javier Puerta de la Universidad Complutense¹

The *Anatomical Venus* of the Javier Puerta Museum of Anatomy of the Complutense University

Maribel MORENTE PARRA

Universidad Complutense de Madrid. Dpto Historia del Arte I (Medieval)

m.morente@gmail.com

Recibido: 17-I-2013

Aceptado: 29-I-2013

RESUMEN:

El Museo de Anatomía Javier Puerta de la Facultad de Medicina de la Universidad Complutense de Madrid atesora una colección de figuras de cera anatómicas que tuvieron su origen a finales del siglo XVIII, como parte del Gabinete Anatómico del Colegio de Cirugía de San Carlos de Madrid. Con este estudio damos a conocer la autoría de una de las piezas anatómicas del museo, denominada *Venus de Medicis*, a través de un conjunto de obras de las que se conservan ejemplares en los fondos de la Biblioteca Histórica de la misma universidad. El análisis también nos permite ahondar en la técnica de la ceroplastia y su importancia como medio que facilitó el estudio anatómico.

Palabras claves:

Ceroplastia, anatomía, siglo XVIII, Venus anatómica, Museo Javier Puerta

ABSTRACT:

The Javier Puerta Museum of Anatomy of the Faculty of Medicine of the Complutense University of Madrid hoards a collection of anatomical figures of wax that had her origin at the end of the 18th century, as part of the Anatomical Cabinet of the College of San Carlos' Surgery of Madrid. With this study we announce the authorship of one of the anatomical pieces of the museum, named *Venus de Medicis*, across a set of works of which copies remain in the funds of the Historical Library of the same university. The analysis also allows us to go deeply into the technical of the ceroplastia and her importance as way to that facilitated the anatomical study.

Key words:

Ceroplastia, anatomy, 18th century, anatomical Venus, Javier Puerta Museum.

¹ Este trabajo no hubiese sido posible sin la confianza que depositó en mí la profesora Concepción Lopezosa Aparicio, y que facilitó la invitación de la Dra. Sandra Sáenz-López Pérez, para la realización de una ficha sobre la pieza, como parte integrante de un amplio proyecto que verá la luz en los meses venideros. La elaboración de la misma, me permitió profundizar en el tema hasta obtener como resultado este estudio, con el que pretendo dar a conocer la figura llamada, ya en su época, la *Venus de Medici*, así como documentar la autoría y contexto histórico. También quiero agradecer al actual director del museo, el profesor Fermín Viejo Tirado, la amabilidad con la que no solo puso el museo a mi disposición, sino que me facilitó una parte de la documentación que mi análisis posterior fue ampliando hasta conformar todo un cuadro histórico de la cirugía del siglo XVIII español.

La fortuna tuvo a bien seducirme para realizar un somero estudio sobre la pieza de un museo hasta entonces desconocido para mí, que no solo se alejaba de las épocas históricas por las que transito con mayor asiduidad, sino que me ofrecía una fascinante mirada anatómica embebida en el ideal clásico de belleza paradigmático del Neoclasicismo. El estudio fue tejiendo toda una sólida red histórico-artística conforme iba ampliando el análisis de las diversas fuentes documentales que para mayor abundamiento se encontraban en los fondos de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense. La recuperación de dicha documentación permitió dar voz a una figura que, aunque ya de por sí elocuente, precisaba ocupar su acertado lugar en la historia de la anatomía española.

EL GABINETE ANATÓMICO DEL REAL COLEGIO DE CIRUGÍA DE SAN CARLOS DE MADRID

El contexto histórico en el que se realizó la figura de cera conocida como la *Venus de Medici*, que actualmente se conserva en el [Museo de Anatomía Javier Puerta](#) de la Facultad de Medicina de la Universidad Complutense de Madrid, nos traslada a la segunda mitad del siglo XVIII, más concretamente a la creación del Real Colegio de Cirugía de San Carlos de Madrid en 1779.

En el siglo XVIII la cirugía todavía dependía de la medicina oficial, ya que se consideraba una rama de la misma, lo que supuso un retroceso académico respecto de la disciplina en Europa. La cirugía española mantenía una estrecha vinculación con el Ejército, sobre todo con la Marina, debido a su necesaria presencia en los numerosos enfrentamientos bélicos tanto en Europa como en las Indias Orientales y Occidentales. Esta circunstancia fue hábilmente empleada por los cirujanos militares para establecerse en colegios independientes, evitando de esta forma el control ejercido por los médicos del Tribunal del Protomedicato². Bajo estos preceptos se creó el primer Colegio de Cirugía en Cádiz, dirigido por el insigne Pedro Virgili, precursor de la cirugía en España, que también contribuyó a la creación del Colegio de Cirugía de Barcelona.

Estas empresas no hubiesen sido posibles sin el decidido apoyo de la monarquía borbónica y su empeño en introducir las innovaciones científicas europeas en razón de su ideal ilustrado. Este mismo espíritu llevó a la fundación del anhelado colegio de cirujanos del que la Corte aún carecía, con el aliciente de que en él también se formarían cirujanos civiles, a los que no se había prestado la atención debida³. Para la creación y dirección del Real Colegio, que llevará su nombre, Carlos III pide a los eminentes cirujanos Antonio Gimbernat Arbós y Mariano Ribas que se encarguen de la tarea. La decisión real se fundamentaba, en la trayectoria académica y profesional de ambos quirurgos, que se formaron en Cádiz junto a Pedro Virgili, y en el interés por ellos mostrado en implantar los últimos progresos científicos y académicos de su disciplina. Con el fin de dar cumplimiento a estas intenciones y para beneficio de la cirugía española, son enviados como pensionados a varias ciudades europeas por un periodo de cuatro años, entre 1774 y 1778, tras el cual, son requeridos por el rey para la dirección del citado colegio⁴.

² El Tribunal de Protomedicato existente desde el siglo XV, era la Institución que controlaba tanto los estudios de Medicina, Cirugía y Farmacia, como el ejercicio de sus profesionales. Entre sus funciones tenía la exclusiva potestad, reconocida por las autoridades competentes, de facilitar mediante examen la capacidad de cada profesional para su ejercicio. Además de ser el órgano consultor en todos los aspectos relativos a la sanidad. Para un mayor conocimiento sobre la institución, puede consultarse el volumen 16 de la revista *DYNAMIS* de 1996, que dedica un monográfico al tema, titulado: *El Tribunal del Real Protomedicato en la Monarquía Hispánica, 1593-1808*. Véase también CAMPOS DÍEZ, María Soledad. *El Real Tribunal del Protomedicato castellano (XIV- XIX)*. Universidad de Castilla la Mancha. Cuenca, 1999.

³ USANDIZAGA, Manuel. *Historia del Real Colegio de Cirugía de San Carlos de Madrid: 1784-1828*. CSIC, Madrid, 1948.

⁴ El conducto recibido por ambos doctores para su traslado desde Barcelona a Madrid, se desarrolla en los siguientes términos: "El rey ha sabido con mucho gusto los proyectos y adelantos que han logrado estos facultativos (los señores Gimbernat y Ribas) y deseando su real ánimo que sus luces y observaciones se empleen en beneficio y alivio de sus

En 1781 ambos profesores entregan el plan para la creación del Real Colegio de Cirugía de Madrid, pero diversos avatares, de nuevo provenientes de los recelos del Tribunal del Protomedicato⁵, retrasan la obra y la implantación de los estudios hasta 1787, año en el que son aprobadas sus Ordenanzas dando comienzo las clases en los sótanos del Hospital General. La Real Cédula es emitida el 24 de febrero de 1787⁶ [BH MED 5566]⁷ (Figura 1), y ya el 4 de mayo del mismo año, la *Gaceta de Madrid* informa de la noticia de la instauración del Real Colegio de Cirugía de San Carlos⁸, así como del nombramiento de los respectivos cargos: presidentes, catedráticos, profesores de las diferentes materias y disector de anatomía.

El proyecto arquitectónico del Colegio otorgaba especial relevancia a la construcción de un anfiteatro para cuatrocientos oyentes y una sala de disección que contaría con un mínimo de veinte mesas de trabajo; todo ello posiblemente superaba las instalaciones del teatro anatómico existente en el Hospital General⁹. Haciendo hincapié en la necesidad de la práctica como el mejor método de enseñanza para el ejercicio de la cirugía¹⁰; el propio Gimbernat proclamaba: "*mi autor más favorito es el cadáver*", asentando de esta forma las bases de la disciplina sobre el conocimiento minucioso de la anatomía¹¹.

El uso del teatro anatómico no solo tenía una finalidad didáctico-académica, sino también de entretenimiento público, puesto que como era habitual en el resto de Europa, las disecciones podían ser presenciadas por el público profano¹². Este carácter divulgativo de la anatomía respondía a diversos

vasallos, les ha mandado venir a Madrid en donde se hallan y quiere SM que subsistan asistiendo en el Hospital General, hasta que se establezca en esta Corte, el Colegio de Cirugia que SM tiene premeditado y resuelto". Citado en GIL VERNET, Salvador y GÓMEZ GÓMEZ, Agustín. "Sesión celebrada *in memoriam* de la vida y obra de D. Antonio Gimbernat", en *Anales de Medicina y Cirugía*, 1974, p. 120.

⁵ ASTRAÍN GALLART, Mikel. "El Real Protomedicato y la profesión quirúrgica española en el siglo XVIII", en *DYNAMIS* 1996,16, pp. 135-150. La implantación del colegio de cirugía en Madrid, sirvió para separar el Protomedicato en tres tribunales, ocupándose cada uno del nombramiento de sus profesionales: médicos, cirujanos y farmacéuticos. De esta forma se anulaba la superioridad de los médicos sobre el resto. El hecho se recoge en la Real Cédula de 13 de Abril de 1780 [BH DER 19849]: *REAL CÉDULA/ DE S.M./ Y SEÑORES DEL CONSEJO,/POR LA QUAL SE MANDA ESTABLECER/en Madrid un Colegio, y Escuela de Cirugia, si-/tuandose en la nueva Fabrica del Hospital General, / y formar las respectivas Ordenanzas; y que se/ dirijan, y gobiernen por sí mismas en el Proto-/ Medicato las facultades de Medicina, Cirugia, / y Pharmacia, con lo demas que en ella/ se previene./ AÑO 1780/ EN MADRID: EN LA IMPRENTA DE PEDRO MARIN.*

⁶ *REAL CÉDULA/ DE S.M./ Y SEÑORES DEL CONSEJO,/ EN QUE SE APRUEBAN Y MANDAN OBSERVAR LAS/ ORDENANZAS FORMADAS PARA EL GOBIERNO ECONÓMICO Y/ ESCOLÁSTICO DEL COLEGIO DE CIRUGIA ESTABLECIDO/ EN MADRID CON EL TÍTULO DE/ SAN CARLOS./ EN MADRID:/ EN LA IMPRENTA DE DON PEDRO MARIN./ AÑO DE MDCCLXXXVII.*

⁷ Todas las publicaciones originales que se conservan en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense aparecerán con sus signaturas entre corchetes, bajo la abreviatura de BH y su localización.

⁸ La monarquía borbónica empleaba las publicaciones periódicas como mecanismo de difusión de la propaganda ilustrada necesaria para dar a conocer los avances científicos y sociales propiciados por la corona en beneficio de la población en general.

⁹ El teatro anatómico de Madrid, creado en 1689 bajo el reinado de Carlos II, lo hace vinculado al Hospital General de la Corte como respuesta al impulso renovador de la ciencia española, en pos de las directrices europeas. Empuje que tendrá su mayor expresión con la monarquía borbónica. PARDO TOMÁS, José, MARTÍNEZ VIDAL, Alvar. "Los orígenes del Teatro Anatómico de Madrid (1689-1728)", en *Asclepio*, XLIX, 1,1997, pp.5-38. Los autores a través de la lectura y análisis detenido de los documentos establecen en el siglo XVII la creación de dicho teatro, hasta el momento vinculado con la corona borbónica, más concretamente con el reinado de Felipe V, parece que llevados por la necesidad de dar mayor énfasis a la nueva casa francesa, en detrimento de la de los Austria.

¹⁰ GIL VERNET, Salvador y GÓMEZ GÓMEZ, Agustín. "Sesión ...*op.cit.*, p. 121.

¹¹ ARECHAGA, Juan. "Biografía científica de Antonio Gimbernat", en *Medicina e Historia*, 66. I-XVI, 1977, p.9. Más adelante Gimbernat asegura que: "*Es, pues, la Anatomía la fina aguja de marear del cirujano, y que nunca debe perder de vista:...*", p. 10.

¹² En algunos casos "El Reglamento especificaba también el aspecto que debía presentar el cadáver, con una inequívoca alusión al carácter público de las disecciones anatómicas: <<*Procurando que las Disecciones Anatómicas sean menos tediosas (principalmente a los curiosos que gusten de asistir a ellas) ningún cadáver se podrá presentar sin que venga limpio, afeitado barba y pelo, y con el mayor aseo; según se practica en todos los Teatros anatómicos públicos, y contribuye a la mayor decencia. Nunca, por el mismo motivo, se presentará cabeza, o otra parte separada, sino siempre el cadáver entero; y éste sin mortaja; y cubierta la cara con algún lienzo colorado, o vendaje bien aplicado; de modo que divierta la vista en esa parte (que es la que causa más horror en el cadáver) siempre que no*

intereses, pero sobre todo la mostraba en un escenario público, a la ojos de todos aquellos "a quienes plazca contemplar la bellas obras de la naturaleza"¹³. Sin embargo a pesar de que se establecen como normativa varias disecciones anuales, generalmente concentradas en invierno, por razones obvias, lo cierto es que ni el número de cadáveres era numeroso, ni las condiciones de conservación las adecuadas. Para suplir tal carencia y llegar a un conocimiento más profundo de la anatomía, se requería del empleo de otros soportes menos perecederos que el cadáver, por eso desde el siglo XVI proliferaron tanto el empleo de dibujos y grabados anatómicos, que suponían un buen complemento al estudio de las ciencias morfológicas¹⁴. Aunque la necesidad no solo de ver, sino de tocar, sentido imprescindible en el anatomista y el cirujano, dan paso en el siglo XVII a la introducción del volumen que ofrecían las figuras en cera con fines científicos. Fontanelle, secretario de la Academia de Ciencias de París, comenta al contemplar la cabeza de anciano en cera de Gaetano Zumbo, que estas representaciones evitan "la molestia de buscar cadáveres que no se tienen cuando se quiere", haciendo el estudio anatómico "menos repugnante y más familiar"¹⁵. Ya no solo se desea mirar, sino también tocar, a imitación de las disecciones anatómicas en el cadáver, pero sin sus inconvenientes.

La importancia de la anatomía y su estudio mediante disecciones y figuras de cera cumplían uno de los objetivos planteados para el Colegio de San Carlos de Madrid, la creación de un gabinete anatómico, a imitación de los europeos, sobre todo los de París y Florencia. La responsabilidad última recaía sobre el director del Real Colegio, Antonio Gimbernat, aunque su cuidado directo era cometido del disector de anatomía Ignacio Lacaba, cirujano nacido en Barcelona en 1745 y formado en Cádiz junto a Pedro Virgili¹⁶. Muy posiblemente el viaje que realizó a París como pensionado le permitió conocer las figuras del museo de ceras anatómicas que el cirujano Guillermo Desnoues creó en 1711 bajo patrocinio real, y gracias a la técnica de la ceroplastia aprendida junto al artista siciliano Gaetano Zumbo. En la obra *Curso completo de Anatomía del cuerpo humano* [BH FOA 5572], que Ignacio Lacaba escribió junto a Jaime Bonell, menciona a ambos artífices en los siguientes términos:

"Nada imita mas al vivo qualquier parte del cuerpo humano, que las piezas anatómicas de cera trabajadas por un buen artífice. Guillermo Desnoues, Cirujano frances, y profesor de anatomía en Génova, fué el primero, que à fines del siglo XVI(sic) imaginó imitar en cera la figura y color de todas las partes del cuerpo humano, para hacer con este artificio el estudio de la anatomía mas familiar y menos fastidioso¹⁷; y con esta idea, las piezas anatómicas, que él preparaba en el cadaver, las hacia trabajar en

haya de servir en la Demostración>>", referido en GARCÍA GUERRA, Delfín. *La facultad de medicina en Santiago en el siglo XIX*, Santiago de Compostela, 2001, p. 123.

¹³ MANDRESSI, Rafael. "El imperio de los sentidos: las "ciencias del cuerpo" en la Europa moderna (siglos XVI-XVIII)", en MARTÍ, Josep y AIXELÀ, Yolanda (coord.). *Desvelando el cuerpo: Perspectivas desde las ciencias sociales y humanas*. CSIC, Barcelona 2007, pp. 123-136.

¹⁴ Además del soporte en papel, se usaron esculturas en madera que mostraban partes anatómicas para el estudio, aunque el material no permitía la adaptabilidad de la cera, véanse: LEMIRE, Michel. *Artistes e Mortels*. Ed. Raymond Chabaud, París 1990, pp. 59-61. POGGESI, Marta. "La colección de figuras de cera del Museo "La Specola" en POGGESI, Marta, DIDI-HUBERMAN, Georges y DÚRING, Monika von. *Encyclopaedia Anatomica*. Colonia 1999, p.36.

¹⁵ ARASSE, Daniel. "La carne, la gracia, lo sublime" en VIGARELLO, Georges (dir.) *Historia del cuerpo*. I, p 450.

¹⁶ Tras su periodo de disector anatómico llegó a ser catedrático entre 1795-1799 en el mismo Colegio madrileño. En 1799 fue nombrado cirujano de cámara y examinador perpetuo del Tribunal del Protomedicato de cirujanos, ya escindido del Protomedicato de médicos. Acompañó a los reyes en su exilio a Roma, donde murió en 1814. Véase CHINCHILLA, Anastasio. *Anales Históricos de la Medicina en general, y biográfico-bibliográfico de la española en particular*. Imprenta de López y Compañía, Valencia 1841-1846, t. IV, pp.191-192. GRANJEL, Luis. *Anatomía española de la Ilustración*. Salamanca 1963. LÓPEZ PINERO, José M., GLICK, Thomas. F., NAVARRO BROTONS, Víctor y PORTELA MARCO, Eugenio. *Diccionario histórico de la ciencia moderna en España*. v. I (A-L), pp. 496-497. Barcelona 1983.

¹⁷ Con estas mismas palabras se expresaba Fontanelle haciendo alusión a las figuras de cera de Gaetano Zumbo, ver nota 15.

cera por el abate Caetano Giulio Zumbo siciliano, conocido ya por su habilidad de hacer figuritas de cera [...]”¹⁸.

En la elaboración de las figuras anatómicas de cera, los conocimientos del cirujano debían guiar la mano experta del modelador-moldeador. El artista da forma a la realidad que el científico observa en el cadáver; en definitiva es una realidad transformada, traducida a un material que manipula y es manipulado. Lacaba señalaba que las piezas de cera podían realizarse entre varios artífices y un buen anatómico, pero lo cierto es que para conseguir un trabajo lo más perfecto posible, era mejor que ambos conocimientos se conjugasen en una misma persona¹⁹. Quizá fuese una justificación a su labor, ya que en él se aglutinaban el conocimiento del anatomista con la técnica del artesano ceroplástico. De muchas de sus obras, da noticia el *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de Madrid* de julio de 1786²⁰ [BH Rev. 19-5], en el que se describen con minuciosidad las doce piezas anatómicas realizadas para enriquecimiento del "primoroso" Gabinete Anatómico, y al que se sumó la *Venus de Medici* realizada al año siguiente, como así consta en el *Memorial Literario, Instructivo y Curioso*²¹ de enero de 1787 [BH FLL 23088] (Figura 2). En la obra citada de Lacaba *Curso completo de Anatomía del cuerpo humano* [BH FOA 5572], los autores concluyen: "Con estos auxilios se han hecho las piezas anatómicas de cera que existen en el gabinete anatómico del Real Colegio de San Carlos, las cuales, aunque muy inferiores en número y magnificencia á las del gabinete de Toscana, no lo son en primor y exactitud."²². Salvando las distancias artísticas, Lacaba y Bonell remarcan el cariño puesto en el trabajo y la exactitud en la ejecución, exigencia de una tarea en la que la minuciosidad en el detalle marca la diferencia de la observación científica.

En el gabinete también colaboraron escultores como el malagueño Juan Cháez, que por indicación del monarca modeló algunas piezas anatómicas, y el italiano Luis Franceschi, discípulo de Felice Fontana²³, ambos dirigidos por Lacaba. La *Gaceta de Madrid* de noviembre de 1790 los sitúa trabajando en la magnífica pieza de cera de la mujer embarazada recostada sobre una silla, con el abdomen abierto. Lo describe así:

"...se ha construido una primorosa figura, que representa con toda propiedad una mujer muerta al noveno mes de preñada. En ella se ve, abierto el vientre, la natural posición y volumen del útero grávido,

¹⁸ Véase Apéndice documental 1. En esta misma obra, escrita entre 1796 y 1800, la descripción de las figuras del Museo de *La Specola* de Florencia, hacen suponer que alguno de cirujanos, o incluso ambos, visitaron el centro toscano.

¹⁹ *Curso completo de Anatomía del cuerpo humano* [BH FOA 5572], p. 499. Véase Apéndice documental 1.

²⁰ *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid*. Mayo de 1786. Número XXIX. Tomo VIII, p.374.[BH Rev.19-5]. "D. Ignacio Lacaba, Director Anatómico de dicho Real Colegio, á la vuelta de su viage de la Corte de París, adonde a estado pensionado por su SM, ha trabajado baxo la inspección de los referidos Directores doce piezas de Anatomía en cera; que con otras que se harán en adelante, han de servir para la formación de un primoroso Gabinete Anatómico, que ha de haber en el Real Colegio...". Sería interesante realizar un estudio que equipare las figuras de cera descritas en el Memorial y las conservadas en el actual museo, con el fin de identificar las realizadas por Ignacio Lacaba.

²¹ *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid*. Enero de 1787. [BH FLL 23088]. El *Memorial Literario, Instructivo y Curioso*, era una publicación periódica realiza en la corte madrileña desde enero de 1784 hasta mayo de 1808 y con carácter instructivo para la población, desde la crítica literaria, pasando entre otras por la información meteorológica, hasta la información relativas a la medicina, sección que estaba comentada por el médico ilustrado Francesc Salvà i Campillo (1751-1828), que además se dedicaba a las telecomunicaciones y la meteorología, véase: URZAINQUI, Inmaculada "Crítica teatral y secularización: el Memorial Literario (1784-1797)", en *Bulletin Hispanique* 94(1), 1992, pp.203-243. SÁNCHEZ MIÑANA, Jesús. "La colaboración del Dr. Salvà i Campillo con el Memorial Literario de Madrid (1786-1790): una ventana sobre el paisaje científico y sus figuras en la Cataluña de finales del siglo XVIII" en *Quaderns d'Història de l'enginyeria*, vol. IV, 2000, pp.184-230.

²² *Curso completo de Anatomía del cuerpo humano* [BH FOA 5572], p. 509. Véase Apéndice documental 1.

²³ Felice Fontana (1730-1805) naturalista que creó el Museo Real de Física e Historia Natural en 1775, precursor del Museo Specola de Florencia. Lacaba habla de él en su libro *Curso completo de Anatomía del cuerpo humano*, en términos de célebre, que "ha llevado este invento (la ceroplastia) al colmo de la perfeccion en el magnífico gabinete de Florencia". Para más información véase : LEMIRE, Michel. *Artistes ...op. cit.*, pp. 49-61.

e igualmente la situación del hígado, estómago, omento e intestinos, con los vasos sanguíneos, según ha quedado después de la sección. Esta figura ha sido modelada por D. Juan Cháez, escultor de gran mérito, destinado por Su Majestad para la ejecución de estas obras, y de este modelo le ha vaciado y ejecutado en cera D. Luis Franceschini, sujeto que ha ejercitado este arte en el Gabinete Anatómico de Florencia, dirigiendo a ambos el Disector Sr. Lacaba, principalmente en la parte anatómica, para cuya mayor exactitud quiso se tuviesen a la vista las excelentes láminas del útero grávido publicadas por el célebre Guillermo Hunter...²⁴

La referencia al empleo de láminas anatómicas de reconocidos cirujanos, que Ignacio Lacaba también incluye en su obra *Curso completo Anatomía del cuerpo humano* [BH FOA 5572]²⁵, evidencian la necesidad, no solo del empleo de disecciones en el cadáver, no siempre posibles, sino del uso de otros soportes en los que se conjuga la exactitud del dibujo con las necesarias explicaciones. Nuestro disector lo deja claro:

"..cuanto puede hacer en cera un artifice ingenioso y diestro, que además de saber imitar puntualmente las partes naturales bien disecadas, sabe servirse de las excelentes láminas de Albino para los músculos, las de Haller para las arterias, de las de Mascagni para los vasos absorbentes, de las de Smellie y Hunter para todo lo que concierne la preñez, de las de Vicq. d' Azir para el cerebro..."

En pocos años el Gabinete Anatómico del Real Colegio de Cirugía de San Carlos de Madrid se llega a convertir en un referente para otras Instituciones, al menos en opinión de algunos doctores; así se menciona en la Gaceta de 1790:

"Fué tal el celo, la inteligencia y la actividad que Gimbernat desplegó en la formación de este Gabinete, que, a los seis años, era uno de los mejores de Europa por sus colecciones primorosas en cera, la exactitud en detalles anatómicos, particularmente los que se referían a los distintos periodos de la preñez, que daban a la totalidad del Colegio una severidad y magnificencia tan atractivas, por su delicada factura, que los sabios profesores de Londres, en 1794 -según afirma el Dr. Salcedo-, hicieron indicaciones a su Gobierno para que estableciese en la capital una escuela de Cirugía médica como la de San Carlos, de Madrid."²⁶

²⁴ *Gaceta de Madrid* 1790, pp. 750-752, citado en ACADEMIA NACIONAL DE MEDICINA. *Publicaciones Conmemorativas del II Centenario de su fundación*. Conferencias. Madrid, Imprenta de J. Cosano. MCMXXXVI, pp. 156-161. En la obra *Curso completo de Anatomía del cuerpo humano* [BH FOA 5572], Ignacio Lacaba describe una figura de cera de una mujer embarazada a término que, en mi opinión, hace referencia a una pieza del Museo de La Specola de Florencia y no a la realiza por Cháez y Franceschi para el Gabinete Anatómico de Madrid, como comúnmente se cree.

²⁵ Apéndice documental 1, p. 509.

²⁶ *Gaceta de Madrid* 1790, pp. 750-752, citado en ACADEMIA NACIONAL DE MEDICINA. *Publicaciones...op.cit.*, p.162.

REAL CEDULA DE S. M.

T SEÑORES DEL CONSEJO,

EN QUE SE APRUEBAN, Y MANDAN OBSERVAR LAS
ORDENANZAS FORMADAS PARA EL GOBIERNO ECONOMICO Y
ESCOLASTICO DEL COLEGIO DE CIRUJOS ESTABLECIDO

EN MADRID CON EL TITULO DE

SAN CARLOS.



AÑO 1787.
EN MADRID:
EN LA IMPRENTA DE DON PEDRO MARIN.

Figura 1

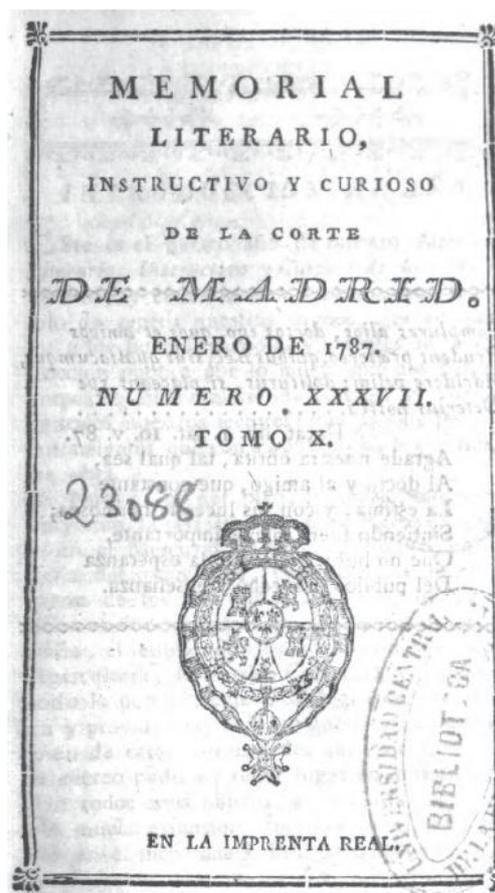


Figura 2

SIMULANDO LA CARNE: LA CEROPLASTIA ANATÓMICA

Todas las figuras de cera que conforman los gabinetes anatómicos, producen un efecto desconcertante, de admiración y rechazo, sobre todo aquellas que son difíciles de diferenciar del modelo natural, que más se acercan a la realidad. Las manos de un buen escultor y la fidelidad hacia lo representado, son las características que dan autenticidad a las figuras anatómicas como soporte científico, equiparable a las disecciones, pero ello no sería posible sin el material empleado: la cera.

Ovidio en la leyenda de Pigmalión expresa cómo la escultura "...se amolda a los dedos y cede, como se ablanda la cera del Himeto bajo el sol y, ablandada por el pulgar, se adapta a muchas formas y se hace útil por su propio uso."²⁷ Esa plasticidad con la que se convierte el mármol en cera como paso hacia la carne, expresa la comunión que se establece entre ambas, cómo la organicidad de la cera se "carnaliza".

En palabras de Michel Lemire "las figuras de cera muestran el cuerpo como una construcción material, como un conjunto de sistemas físicos, funcionales, destruyendo la imagen poética, idealizada, que el hombre hace de sí mismo. Le proyectan violentamente frente a su realidad orgánica, frágil y efímera".²⁸ A lo largo de la historia la manipulación de la carne, viva o muerta ha sido y es una transgresión de lo prohibido, lo metafísico y lo religioso, pero el impulso de conocer justifica la invasión del individuo, sobre

²⁷ OVIDIO. *Metamorfosis*. Madrid 2001, libro X 284-287, p. 567.

²⁸ LEMIRE, Michel. *Artistes ...op. cit.*, p. 1.

todo si es en pro de un bien común. El artista deseoso de plasmar la realidad morfológica que insinúa el cuerpo bajo la piel, siempre frontera necesaria, debe transgredir los límites y profanar la vida para satisfacer la curiosidad científica.

La vinculación de la cera con la carne es una relación antigua, la facilidad de trabajar con ella y su bajo coste, permitían un uso popular muy extendido, sobre todo en la elaboración de exvotos. En su relación con la carne, con la curación de la carne, la cera se vuelve doblemente orgánica, entregándose dócilmente a la mano del escultor que la moldea, la modela. Estas características facilitaron su generalizaron en el círculo de artistas renacentistas italianos, donde las figuras de cera se denominaron *modelli*, aunque no pasaron de ser material preparatorio, auxiliar de la escultura definitiva. En el siglo XVIII las figuras de cera anatómicas, son el soporte definitivo, en ellas se conjugaban arte y ciencia, aún eran figuras para contemplar, mostraban un cuerpo idealizado, que ofrecía la dimensión científica mediante la apertura de tapas, discretamente ocultas. En el siglo XIX se convierten en herramientas de trabajo, de conocimiento, el cuerpo se fragmenta, se despersonaliza, se "patologiza"²⁹. A finales del siglo serán meras curiosidades, exhibidas en las ferias, casi con una intencionalidad repulsiva, escatológica. En este proceso de transición, se pasa de la representación esquemática y en ocasiones torpe del exvoto³⁰, al delicado modelado de bocetos de los artistas, hasta llegar al moldeado ceroplástico de estructuras anatómicas. Como acertadamente afirma Didi Huberman, la cera pasa de ser "carne para creyentes", a "carne para artistas", culminando en la "carne para sabios" de las ceras anatómicas³¹. En definitiva, el cuerpo, fuente de dolor y a la vez de belleza, se convierte en fuente de un conocimiento científico que la cera transforma en carne incorruptible, permanente, en una enciclopedia tridimensional de la vista y el tacto.

Resulta plausible pensar que el uso de la cera como material didáctico se produce por sus cómodas características de manipulación, tinción e incluso de accesibilidad, sin embargo cuando la figura que se desea representar es el cuerpo humano, o mejor dicho, su organicidad interna, lo oculto por la necesidad, lo misterioso hasta para el propio individuo que lo contiene, entonces todo se transmuta en algo casi mágico, supersticioso. Solo el conocimiento anatómico ahuyenta esos modos de mirar, hasta volver la mirada aséptica, científica, legitimando la acción de vulnerar la privacidad que la muerte usurpa a la vida. La anatomía expone el cuerpo. La elección de determinados modelos sobre los que se esconden los secretos de la vida, responden a una sensibilidad propia de una época, el recato por la pudorosa forma externa parece conducir esa elección. La mayoría de las figuras de cera anatómicas femeninas del siglo XVIII rememoran a Venus, mártires de la ciencia, el ideal de belleza clásico parece contrarrestar la realidad de la vísceras.

²⁹ Muchas figuras de cera se empleaban para mostrar las características patológicas de algunas enfermedades, sobre todo las dermatológicas y las venéreas, que se agrupaban en secciones de los gabinetes anatómicos por el número de piezas. De hecho una de las finalidades de los gabinetes anatómicos era la exposición de figuras en cera que representan patologías, como parte del proceso de aprendizaje.

³⁰ Se trata de la anatomía popular, a la que Freud se refería cuando hablaba del cuerpo histérico, referido por DIDI-HUBERMAN, Georges. "Carne de cera, círculo vicioso" en: POGGESI, Marta, DIDI-HUBERMAN, Georges y DÜRING, Monika von, *Encyclopaedia op.cit.*, p. 81.

³¹ *Ibidem*, pp. 82-83.

LA VENUS DE MEDICI ANATÓMICA

Es difícil conocer los motivos últimos que llevaron a Ignacio Lacaba a realizar una figura de cera anatómica bajo la forma de una Venus púdica³², conocida como la Venus de Medici³³, una de las figuras clásicas paradigmáticas del ideal de belleza femenina que más se popularizó en la Europa del siglo XVIII; Winckelmann la describe siguiendo el concepto de pureza: "se asemeja a una rosa que se abre al salir el Sol después de una hermosa aurora..."³⁴. Bajo los parámetros de la época, la elección de la modelo se antojaba un toque de erudición propio del Neoclasicismo, que seguro Ignacio Lacaba conocía como el hombre de ciencia ilustrado que era.

Además de la sensibilidad estética como artista, es muy probable que Lacaba tuviera acceso a una de las muchas copias de las que la Venus fue objeto, hecho que debió facilitar el trabajo al disector, ya que se encontraba en múltiples soportes: grabado, bronce, mármol. Incluso pudo formar parte de alguno de los gabinetes anatómicos a los que el de Madrid deseaba emular. Pudiera o no tratarse de una elección personal, lo cierto es que eligió un modelo cargado de significación: una Venus púdica³⁵, a la que impúdicamente descarna para mostrar lo feo, lo repulsivo, siempre revestido de un lenguaje aséptico que le otorga, al menos en apariencia, una dignidad docente y necesaria para el conocimiento científico de la anatomía.

La belleza externa de la Venus de Medici de Lacaba, guarda un secreto que desvelan unos discretos surcos que permiten levantar dos tapas³⁶, una en la zona pectoral y otra en la abdominal, que dejan al descubierto todas las estructuras anatómicas que conforman ambas zonas (Figura 3). La región pectoral (Figura 4) muestra capas más superficiales, en la que se visualizan las glándulas mamarias, los músculos pectorales, y todo el entramado vascular que irriga la zona; en la mama izquierda se puede retirar una sección de la misma que enseña la disposición glandular y vascular más profunda. En la región abdominal (Figura 5) se expone una mayor profundización, se han retirado, además de las capas de la piel, las vísceras huecas abdominales. La intención es mostrar toda la trama vascular de los grandes vasos y su ramificaciones; se visualizan los riñones y la región muscular posterior, al igual que se muestra el aparato urinario y el reproductor: el útero, las trompas de Falopio y los ovarios, así como su vascularización; en la matriz se retira una tapa que muestra su interior³⁷. La descripción anatómica despersonaliza el propio cuerpo que lo contiene, con la intención de generalizar un conocimiento que debe hacerse extensivo y

³² La Venus púdica tiene su "origen" en la escultura de Praxíteles de aproximadamente el 360 a.C., denominada Afrodita o Venus de Cnido, en la que la diosa es sorprendida en el baño ritual de las Eleusiadas. Aunque resulta ingente la cantidad bibliográfica que existe respecto a la escultura griega de este periodo, hago referencia al catálogo de la exposición que tuvo lugar entre marzo y junio en París en 2007 por reunir mucha de la bibliografía sobre el autor y su época. PASQUIER, Alain; MARTINEZ, Jean-Luc (dir.) *Praxitéle*. Catálogo de la exposición del Museo del Louvre, París: Somogy, 2007.

³³ En el *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid*. Enero de 1787 [BH FLL 23088] (véase apéndice documental 2), se la menciona como la famosa Venus de Medicis, posiblemente debido a lo popular que se hizo esta escultura, cuya copia helenística de una anterior, que posiblemente salió del taller de Praxíteles, se conserva en el Museo de los Uffizi en Florencia. Fue un modelo que se repitió a lo largo de los siglos, pero sobre todo durante el siglo XVIII, como ideal de belleza femenina neoclásico. Es fácil encontrar la imagen de la Venus en diferentes soportes formando parte de medallas, ilustraciones humorísticas o como pieza decorativa en casas burguesas. Para más información consultar HASKELL, Francis; Penny, Nicholas. *El gusto y el arte de la Antigüedad: el atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*. Madrid: Alianza 1990.

³⁴ WINCKELMANN, Johann Joachim. *Historia del arte de la Antigüedad*. Madrid: Akal 2011, p. 84.

³⁵ Es cierto que se denominaban Venus a las figuras femeninas desnudas en general, pero ignoro si existe alguna Venus púdica de estas características en alguno de los museos anatómicos europeos citados.

³⁶ Actualmente la Venus está expuesta sin las tapas, que aparecen deterioradas a los pies de la figura, seguramente para disgusto de su autor, pero las vicisitudes de los siglos y la falta de presupuesto del Museo impiden su restauración, y la del resto de piezas del Museo, dicho sea de paso. Actualmente existe un acuerdo con la Facultad de Bellas Artes que debe contemplar entre otras tareas la de restauración de las piezas.

³⁷ En la descripción de las estructuras anatómicas que aparecen en el Memorial Literario aún se conserva la denominación clásica de vasos espermáticos, que actualmente conocemos como uterinos y ováricos. Véase apéndice documental 2.

"universal", en definitiva científico. La actitud de protección de la Venus, que sus brazos intentan satisfacer, es un gesto vano de pudor; no sólo es descubierta en su desnudez, es ultrajada y eventrada, para observar aquello que la hace mujer, que la humaniza.

El arte, una vez más, trasciende la mera esfera estética para llenarse de un contenido real, en el que una figura de cera, material y funcionalmente orgánica solo precisa del soplo de vida que los dioses pueden otorgar, sea pues.



Figura 3



Figura 4

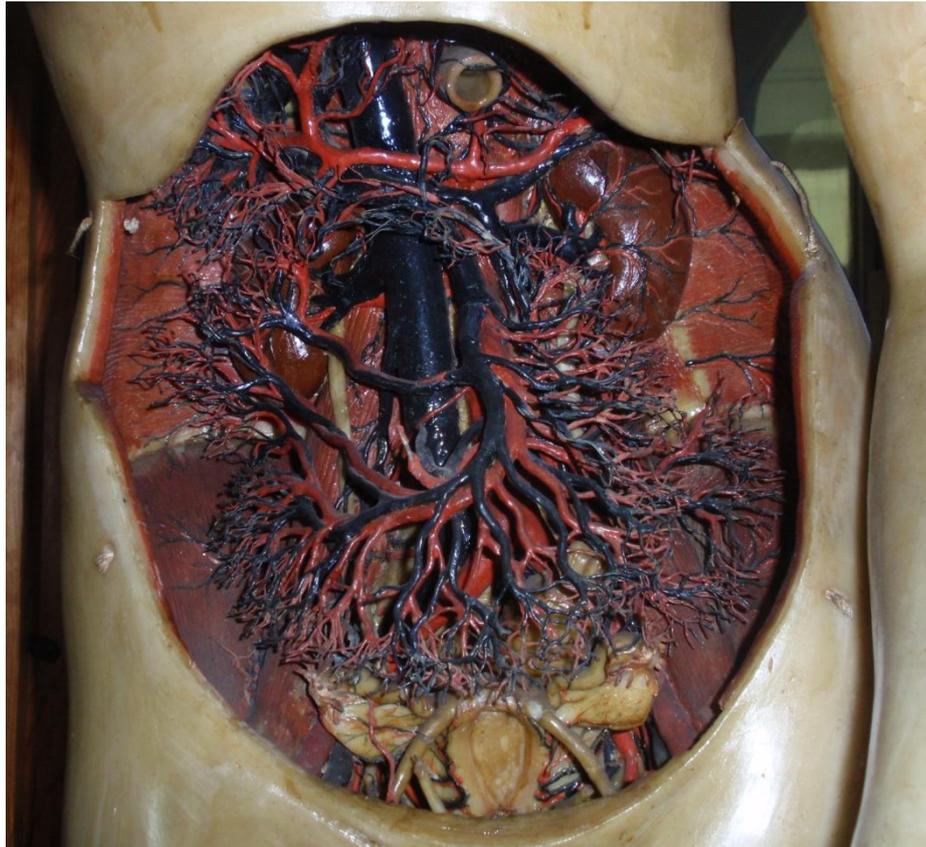


Figura 5

APÉNDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO 1

CURSO COMPLETO DE ANATOMÍA DEL CUERPO HUMANO. TOMO V Y ULTIMO. ESPLANOLOGIA.
ANATOMIA PRACTICA. [BH FOA 5572]

[p. 498]

SECCION ULTIMA

Del arte de trabajar piezas anatómicas en cera.

Nada imita mas al vivo qualquier parte del cuerpo humano, que las piezas anatómicas de cera trabajadas por un buen artifice. Guillermo Desnoues, Cirujano frances, y profesor de anatomía en Génova, fué el primero, que á fines del siglo XVI imaginó imitar en cera la figura y color de todas las partes del cuerpo humano, para hacer con este artificio el estudio de la anatomía mas familiar y menos fastidioso; y con esta idea, las piezas anatómicas , que él preparaba en el cadaver, las hacia trabajar en cera por el abate Caetano Giulio Zumbo siciliano, conocido ya por su habilidad de hacer figuritas de cera [p. 499]: y en efecto este abate en 1701 fué á Paris, y presentó á la Real Academia de Ciencias una cabeza de cera, que representaba perfectamente una cabeza humana preparada para una demostración anatómica, en que se veían los músculo, arterias, venas, nervios, y glándulas con su color natural: pieza de que la Academia hizo un grande elogio. Perficionaron (sic) despues este arte en el siglo XVII. Sue (sic) profesor de anatomía en el colegio de Cirugía de Paris, y Pinson disector en el mismo colegio. Ultimamente el célebre Felix Fontana, ha llevado este invento al colmo de la perfeccion en el magnífico gabinete de Florencia.

Aunque las piezas anatómicas de cera se pueden hacer con el concurso de varios artífices dirigidos por un buen anatómico; sin embargo, como no es facil que salgan tan perfectas, como quando se encarga de todo el trabajo un mismo sugeto dotado de todos los conocimientos necesarios, diremos quales debe tener, para que no emprenda una obra, que sin estas calidades no podría desempeñar. En primer lugar ha de estar perfectamente instruido en la anatomía teórica y en la práctica. En segundo lugar debe saber dibuxar y modelar, para poder trabajar diferentes partes de que no se pueden sacar moldes. En tercer lugar ha de estar diestro en amoldar con yeso, acoplar los moldes, y vaciar en ellos. En quarto lugar debe saber preparar las pastas y darles los diferentes colores que necesitan, para imitar puntualmente con ellas las varias partes de nuestro cuerpo. Con estos requisitos, y el de un ingenio inventor, no hay parte conocida hasta ahora en el cuerpo humano, cuya figura, tamaño, y color no se pueda imitar en cera, con tanta propiedad, [p. 500] que apenas se distingan de las partes naturales; aunque sean tan menudas, que solo se perciban con el microscopio. Si se da á las piezas, despues de concluidas, una buena capa de barniz bien transparente, no solo se conservan inalterables sus colores; sino que adquieren una especie de pulido, que aparenta la humedad que naturalmente tienen las partes de nuestro cuerpo quando se descubren con el escalpelo; y si llegan á empañarse con el polvo y la humedad, se pueden limpiar y lavar con un pincel ó brocha mojada en una disolucion de xabon.

Todas las pastas con que se trabajan estas piezas se componen de cera muy blanda y transparente, mezclada con trementina de Venecia, ó con la comun muy purificada, y con la manteca de puerco muy limpia, blanca y sólida. La cantidad, así de la manteca de puerco como de la trementina, que deben mezclarse con la cera, no se puede fixar, porque ha de ser diferente segun el temple de la estacion,

respecto que solo se añaden á la cera con el fin de darle la flexibilidad necesaria para trabajar las piezas. Sin embargo la proporcion mas comun de estas tres substancias en un temple mediano, s de seis partes de cera, tres de trementina, y una de manteca. A la mezcla de estas tres substancias se añaden para representar los músculos, el carin dino, el bermellon, y la laca superfina á la dosis necesaria, para que imite el color y el brillo naturl del músculo vivo. Para las arterias se añade solo el bermellon; para las venas azul de Prusia; para los nervios, ligamentos, y vasos absorbentes el albayalde; este mezclado con un poco de laca para imitar el blanco sonrosado de la piel, ó mezclado con un poco de azul de Prusia, para representar el [p. 501] blanco de perla de los tendones. Para imitar los huesos se añade á la pasta la gutagamba, pero en muy corta cantidad, porque la pasta por sí sola con el tiempo se pone amarilla. Para hacer pastas de los colores de diferentes vísceras, como del hígado, bazo, riñones &c., no tenemos otra regla, que mezclar con ellas el carmin fio, la tierra sombra, el azul de Prusia, el bermellon &c., y hacer varios ensayos hasta dar con el color natural de cada entraña.

Para hacer la pasta se pone la cera en una cazuela de barro bien barnizada, y se derrite á fuego lento, ó mejor en un baño de maría; en otra cazuela se derrite la trementina; y en otra la manteca de puerco. Despues se echa poco á poco en la cera la trementina, y últimamente se añade la manteca, meneando la mezcla con una espátula de madera. Luego se echa un poco de la mezcla en una taza en que se dexa enfriar; y si despues de fria tiene la pasta un poco mas de consistencia de la que se da al barro para modelar, estamos seguros de que los tres ingredientes de la pasta estan en debida proporcion. Entonces se cuele la mezcla por un paño, y se le añaden las substancias colorantes que segun su destino necesita. Mas para esto se disuelven a parte los colores en una corta cantidad de la pasta derretida, que despues se va echando en la restante hasta que tiene el color que deseamos. Seguidamente se vuelve á colar, y quando su calor no excede al que el dedo metido en ella puede sufrir, se echa la pasta en los moldes, ó se pone en fuentes vidriadas, untadas antes con aceyte; para que la pasta no se pegue á ellas quando se enfria, y allí [p. 502] se guarda hasta que se necesita. Es de advertir, que los mas de los colores, como el carmin, el azul de Prusia, el albayalde &c., antes de disolverlos en la pasta, deben molerse en una piedra con aceyte de nueces, y así se guardan en vexigas, á no ser que se compren ya en este estado.

Antes de echar la pasta en los moldes ó en las fuentes, se quita con un naype la espuma que hacen la cera y la trementina; y los moldes deben tener un cierto grado de calor y humedad. Para esto se desarman, se meten sus piezas en agua tibia, y despues de enxugadas con un paño, se vuelven á armar, y se atan fuertemente. La pasta, derretida l grado de calor arriba dicho, debe echarse dentro del molde sin interrupcion, meneandole y dandole vueltas continuamente, á fin de que la pasta se extienda por toda la circunferencia del molde, y la sobrante se vierta en la cazuela. Luego se repite la misma maniobra, para dar mas capas á la pieza, hasta que tenga el grueso necesario. Despues se dexa enfriar la pasta dentro del molde, que se desata y dasarma en un parage donde no corra ayre, para que la pieza no se raje el tiempo de sacarla.

Supuesto todo lo dicho, falta ahora explicar como se figuran con las diferentes partes de nuestro cuerpo, y que instrumentos se necesitan para hacerlo. Son, pues, menester: 1º una mesa de marmol de una vara de largo y tres quartas de ancho, la que se limpia estregandola con la piedra pomez mojada en agua: 2º paletas de madera de varios tamaños, para arrollar las pastas, y formar nervios, arterias, y venas. Estas paletas por un extremo son redondeadas en forma de mango; y por el otro, que remata en corte, son anchas, planas, y [p. 503] algo combadas por una cara: 3º un palito de hueso ahorquillado para tirar los vasos y nervios: 4º un aplanador de madera, largo de cerca de dos tercias, y de unos tres dedos de ancho, redondeado en uno y otro extremo en forma de mango, y el resto un poco arqueado, plano en

la superficie cóncava, y liso y algo combado en la convexâ, con la qual se aplanan y extienden las pastas para figurar toda la especie de membranas: 5º pulidores de hierro de dos cortes, rectos ó combados, agudos ú obtusos, todos con mango, para alisar, adelgazar, rayar, pulir &c. diferentes piezas: 6º soldadores de hierro con mango en forma de punzon mas o menos agudo, y uno en forma de paleta redondeada por uno y otro extremo, mas ancha por el uno que por el otro, para unir las pastas: 7º palillos de moldear de varias figuras y tamaños: 8º moldes de yeso de todas las partes del cuerpo humano, que por su consistencia se pueden amoldar, como son principalmente los huesos, y algunas vísceras, como el hígado, bazo, riñones, páncreas, pulmones, corazon &c., eligiendo las que tengan una estructura más firme, para que puedan aguantar el peso del yeso.

Los órganos ó partes de que por su delicadeza ó blandura no se pueden sacar moldes, ó que han de copiarse del hombre vivo, deben moldearse en barro ó en cera de modelar, que se hace de todas las ceras inútiles que quedan, dandoles con trementina comun la blandura del barro, y colorandolas con almazarron. Estos modelos se han de trabajar teniendo delante la pieza natural bien disecada, para imitarla puntualmente, y quando tienen la debida consistencia se hacen con ellos los moldes en que despues se vacian en pasta las mismas piezas.

[p. 504] Las arterias, venas, y nervios se trabajan con alma de alambre, ó hilo fino, ó de seda, que se cubre de pasta que tenga color propio de lo que se quiere representar. Para esto se derrite en una cazuela á lumbre mansa un poco de una de dichas pastas, y metiendo en ella el palito ahorquillado, se hace correr por dentro de la horquilla el alma de alambre, hilo ó seda, mas ó menos veces segun las capas de pasta que necesita, para que adquiera el grueso que se desea. Tambien pueden hacerse los vasos y nervios de pasta sola sin alma ninguna, tomando una porcion de pasta un poco calentada, que con una paleta de madera mojada en agua se arrolla sobre la mesa de marmol tambien mojada; y así se le dan los diferentes gruesos que se quiere, para imitar toda especie de vasos y nervios hasta los mas pequeños. Pero si se trata de representar algun vaso en arco, como el cayado de la aorta, es preciso figurarle con alma de alambre, para que no se aplaste tan facilmente.

Los vasos absorbentes se trabajan en cera del mismo modo que los nervios, solo que para figurar los nudos de los absorbentes es menester, que se hagan con alma de seda, y que, sin servirse de horquilla, se pase la seda por dentro de la pasta derretida con un movimiento trémulo, que es lo que forma los nudos, los quales se acaban de perficionar, si lo necesitan, con la punta de un pulidor calentado. Las glándulas, así conglobadas, como conglomeradas, se modelan con pasta del color de la glándula que se quiere imitar.

Para hacer membranas se toma un pedazo de pasta fría, mas ó menos grande, segun la extension que se le quiere dar, y despues de calentada, se ex[p. 505]tiende con el aplanador sobre la mesa de marmol hasta que se adelgaza lo que se quiere; pero entre tanto es menester rociarla con agua; para que no se pegue ni á la mesa, ni al aplanador, que tambien han de estar mojados. Despues se enxuga la pasta con una toalla, y con un cuchillo caliente se corta á la medida necesaria; y calentandola muy poco se aplica á la parte que debe cubrir.

Para trabajar una estatua que represente el exterior del cuerpo humano desollado, se hace primero encera un modelo de un hombre vivo, que tenga los músculos bien señalados debaxo de la piel, y que esté desnudo, y en la postura que el anatómico juzga mas á propósito. Hecho el modelo, y teniendo á la

vista un brazo cuyos músculos exteriores esten bien disecados, y puesto en la situacion del mismo brazo del modelo, se acaban de señalar en este los músculos conforme se presentan disecados; y lo mismo se hace con todas las demas partes externas del cuerpo. Entonces se amolda el modelado, haciendo moldes separados de lacabeza, del tronco, y de cada una de las extremidades, en los quales se vacian en seguida con pasta sin color las partes dichas.

Por dentro de estas partes se pasan barras de hierro, y los huecos que quedan entre las barras y las paredes de los miembros vaciados se macizan con estopas empapadas en cera derretida, que se introducen con los punzones que se tienen para soldar. Ultimamente los miembros ya frios, y bien arrimados entre sí se unen con el soldador de paleta calentado, aplicando á las juntas cera que se derrite con el mismo calor del soldador. No nos extendemos en el por menor de la armazon de hierro, [p. 506] que es la que da la principal firmeza á la estatua; porque un artífice de mediano ingenio conocerá facilmente como debe afianzar entre sí las barras de la armazon. Solo advertimos, que como la estatua se pone en pie sobre un pedestal, es menester, que la barra que pasa por la pierna sobre que se apoya la estatua, atraviese la peana y remate en rosca, para asegurarla debaxo del pedestal con un tornillo. Pero aun para mayor seguridad, la mano del brazo opuesto á la pierna sobre que la estatua estriba, se pega y apoya sobre una columna, ó una especie de tronco, que á este fin se eleva del pedestal; á no ser que la estatua está apoyada sobre sus dos pies, y ambos se afiancen con tornillos al pedestal. Montada ya la estatua, todas las partes que en ella estan figuradas en blanco, y necesitan distinguirse por su color propio, como músculos, tendones, huesos, &c., se visten de una capa delgada de la pasta que tiene el color correspondiente, la que se aplica un poco caliente, para que se pegue, y despues con los palitos de modelar y los pulidores se perfila, se pule, y se perfecciona, á fin de que imite quanto sea posible la pieza natural.

Si se quiere hacer una segunda estatua, que represente la segunda capa de músculos del cuerpo humano, se vacia esta con cera de modelar en los mismos moldes que la primera; y teniendo presente un cadaver en que esten bien disecados los músculos de la segunda capa, se moldean estos en lugar de los de la capa primera, dando antes á la estatua la posicion que se tenga por conveniente. Entonces se amolda y despues se vacia la segunda estatua, siguiendo enteramente quanto hemos prevenido para la primera. Para una tercera estatua, que repre[p. 507]sente la tercera capa de músculos, se debe hacer respectivamente lo mismo que para la primera. Ultimamente para representar los músculos mas interiores pegados íntimamente á los huesos, se ha de hacer una quarta estatua, que represente un esqueleto con solos los músculos dichos. Para esto es menester, que de todos los huesos de un mismo cadaver se tengan moldes de yeso, y que en ellos se vacien todos los huesos con pasta de sus color. Con estos huesos artificiales se arma el esqueleto del mismo modo que con los naturales, y se colocan en él los ligamentos y ternillas correspondientes, y los músculos de la capa mas interior modelados en pasta del color que se requiere, teniendo á la vista un cadaver bien disecado á este fin; y despues se pegan al esqueleto las partes dichas algo calentadas, y se acaban de unir con los soldadores un poco calientes.

Con la quatro estatuas referidas se puede representar toda la miología con la mayor puntualidad; y aun, si se quiere, se les pueden añadir las arterias, venas, vasos absorbentes, y nervios, que en cada una de las quatro capas de músculos se presentan á la vista en el cadaver disecado; ya sea que se pongan todos estos vasos en cada estatua; o bien solo una, ó dos, ó tres especies de ellos. Tambien pueden trabajarse las estatuas de modo, que se abra la cavidad del pecho y la del vientre para colocar y hacer ver en una de las vísceras con sus arterias, venas &c.; y en otra solos los vasos con sus troncos principales, quitadas

las entrañas, y presentados al ayre. Con los mismos huesos de pasta se puede armar varias partes del esqueleto, que sirvan [p. 508] de basa para montar un sin número de piezas anatómicas de cera.

Así se han multiplicado las estatuas y piezas anatómicas en el suntuoso gabinete de Florencia, el qual tiene veinte y quatro estatuas, que representan los músculos, los ligamentos, las arterias, las venas, los nervios, los vasos absorbentes, las vísceras &c. De estas estatuas unas estan tendidas sobre almohadas; otras en pie sobre pedestales, que se vuelven y las presentan por todos lados. Tiene ochenta bustos, que representan diferentes partes que no se ven en las estatuas, como las membranas del cerebro con sus dobleces y senos, cada una de las partes que componen el cerebro, el cerebello, la medula oblongata, la espinal, los órganos de los sentidos, los de la deglucion, de la voz, y otras muchas. Tiene mas de quinientas piezas menores, que imitan varias partes del cuerpo sueltas, como vísceras, preparaciones de ligamentos, músculos, vasos, nervios, vasos linfáticos &c. puestas en urnas de cristal sobre planos inclinados y movibles. Tiene otras piezas en que se ven varias partes primorosas de nuestra máquina, que solo pueden descubrirse con el microscopio: quales son las bandas espirales de los nervios, los hilitos tortuosos que forman las vaynas de los cilindros nérvicos primitivos llenos de un humor como gelatinoso; los cilindros primitivos y sólidos de las fibras musculares y tendinosas; las vesículas de la gordura; la estructura primitiva del tejido celular, de la epidermis, de las uñas, de los pelos y de los intestinos; la substancia cortical y medular del cerebro, y de otras partes innumerables. Tiene en fin una soberbia estatua que representa una muger preñada, cuyo vien[p. 509]tre se abre, y se manifiestan las vísceras abdominales con la matriz abierta, dentro de la qual se ve el feto con sus membranas y la placenta; y en otras piezas separadas se ostentan las diversas posiciones naturales y preternaturales de los fetos en el útero; las principales operaciones de la obstetricia ó arte de partear; la anatomía de la matriz; los diferentes estados de la preñez; la estructura de los pechos; y la de las partes genitales de la muger.

Hemos hecho esta enumeracion para dar á conocer de quanta utilidad es este nuevo invento, y quanto puede hacer en cera un artifice ingenioso y diestro, que además de saber imitar puntualmente las partes naturales bien disecadas, sabe servirse de las excelentes láminas de Albino para los músculos, las de Haller para las arterias, de las de Mascagni para los vasos absorbentes, de las de Smellie y Hunter para todo lo que concierne la preñez, de las de Vicq. d' Azir para el cerebro, y de las de otros célebres anatómicos para otras partes del cuerpo humano. Con estos auxilios se han hecho las piezas anatómicas de cera que existen en el gabinete anatómico del Real Colegio de San Carlos, las quales, aunque muy inferiores en número y magnificencia á las del gabinete de Toscana, no lo son en primor y exâctitud.

DOCUMENTO 2

MEMORIAL LITERARIO, INSTRUCTIVO Y CURIOSO DE LA CORTE DE MADRID. ENERO DE 1787.
NÚMERO XXXVII.TOMO X [BH FLL 23088]

p. 104

ANATOMIA

Continuando D. Ignacio Lacaba (*1: Del mérito de este Profesor hicimos mencion en el Memorial de Julio de 86 donde anunciamos otras primorosas piezas trabajadas por él mismo*), Disector Anatomico del Real Colegio de Cirugia de esta Corte la penosas tareas á que utilmente se dedica, acompañado del Director del mismo Colegio D. Antonio Gimbernát, tuvieron el honor de presentar á los Serenísimos Principes nuestros Señores el día 21 de Diciembre del año próximo la famosa Venus de Medicis, que baxo la direccion del dicho D. Antonio trabajó y anatomizó en cera las partes siguientes:

1º Por una seccion hecha al pecho se le levanta una tapa, que corresponde á la piel y gordura, presentandose á la vista la mayor parte de los músculos grandes pectorales con el esternon, como tambien la estructura exterior de las mamas, con todos los vasos arteriosos y venosos, que se distribuye á estas partes, qual puede proporcionar la mas fina iniccion; la mama del lado izquierdo se halla partida por su mitad, y en la partes que separa, se manifiestan con la mayor propiedad los saculos y tubos lacteos, que reunidos van al pezon: además se ven los varios pelotones de gordura interpuestos entre ellos, como los [p. 105] pequeñísimos vasos arteriosos y venosos.

2º Por otra tapa, que corresponde á la piel y musculos del abdomen, se manifiesta la cabidad del vientre con todos sus musculos tanto arteriosos como venosos, cuya disposicion extructura y proporciones nada tienen que embidiar al natural. Se manifiestan el grande y pequeño musculo del diafragma, su centro tendinoso con los vasos arteriosos y venosos del mismo nombre que van á ellos, viendose sus anastomosis al rededor de dicho centro.

3º Despues se vé el tronco de la arteria aorta ventral, el de la vena caba con sus divisiones en las iliacas primitivas, como tambien las secundarias, hasta salir por debaxo del ligamento de Poupart, é igualmente toda la distribucion de la vena porta ventral y hepatica.

4º De la aorta se descubre el tronco de la celiaca con su division en sus tres ramos el orificio superior del estomago, viendose este á su salida por el pequeño musculo del diafragma, tambien se ven las dos venas coronarias que vienen la del lado derecho del tronco de la vena porta ventral y la del lado izquierdo de la esplenica. El 2º ramo es la arteria hepatica que vá acompañada en sus divisiones con las de la vena porta, para distribuirse al higado, y antes se ven los ramos que dan, como son, las arterias y venas cisticas, y las gastro epiploicas del lado derecho. El 3º ramo es la arteria esplenica acompañada igualmente con la vena del mismo nom[p.106]bre que recibe la vena hemorroidal y junto con la meseraica, forman el tronco común de la vena porta. Se ven los ramos que dan la arteria y venas dichas, como son las pancreaticas, las gastro epiploicas del lado izquierdo, y los vasos cortos ó breves, dando á mas la vena esplenica, la coronaria estomatica del lado izquierdo ya dicha, y ultimamente se ven todas sus ramificaciones que se distribuyen en la substancia del bazo.

5º Después se presentan los troncos de las arterias y venas renales tanto de un lado como del otro, con los ramos que dan, como son las adiposas y capsulares y en su situación y grandor natural de riñones con sus capsulas atrabiliares, viendose en la vena renal del lado derecho, la vena espermatica, manifestandose los ureteres en su trayecto hasta entrar en la vejiga urinaria.

6º Sigue viendose después la arteria mesenterica superior acompañada de la vena meseraica, que formando una y otra su arco acostumbrado se ven los 16 ó 18 ramos que salen de su convexidad con las varias mallas, ó areolas hasta terminar en los intestinos delgados. Los que salen de la concavidad con las dos cólicas del lado derecho superior é inferior, y la cecal, y en la vena son quatro; las tres del mismo nombre siguen á estas en su distribucion, y la cólica media que va al medio de este arco del colon, viendose en el medio de este arco la célebre anastomosis con la cólica del [p. 107] lado izquierdo que conocieron los antiguos llamada la anastomosis de Riolano.

7º Manifiestanse seguidamente los vasos espermáticos de uno y otro lado; las arterias vienen del tronco de la aorta, y las venas, la del lado derecho del tronco de la vena cava, y la del izquierdo de la renal, las quales siguen bajando, y comunican unas con otras formando lo que se llama el Plexus Pampiniforme; todos estos vasos, se manifiestan distribuyendose á los avarios, trompas de Falopio, ligamentos anchos y hasta la matriz.

8º Después sigue la arteria mesenterica inferior acompañada de la vena hemorroidal que divididas en tres ramos que son las dos cólicas del lado izquierdo y la hemorroidal, se ven sus ramos comunicandose unos con otros hasta que se pierden ácia el intestino recto, y al lado izquierdo de la S. y arco del colon para formar la grande anastomosis de Riolano ya dicho. Tambien se presentan de uno y de otro lado las arterias y venas lumbares, viendose parte de sus ramos perderse el musculo psoas, y á los del abdomen.

9º Ultimamente se presenta con toda propiedad el pequeño vasinete con todos los vasos arteriosos y venosos que se distribuyen y pierden en él, y en su situación natural la vejiga urinaria, la matriz con los ligamentos anchos y redondos, los avarios, hallandose el del lado izquierdo abierto para verse los pequeños huevecitos, las trompas de Falopio, y el mor [p. 108] sus diaboli, ó pavellon franjado. Todas estas partes se hallan con sus vasos arteriosos y venosos que vienen de las hipogastricas y espermaticas, viendose las diferentes tortuosidades y anastomosis que forman entre sí. Por una tapa que se levanta, y que corresponde á la parte anterior de la matriz se dexa ver su cabidad y el grueso de sus paredes; y en sus dos ángulos superiores los dos orificios de las trompas de Falopio, y en el ángulo inferior el orificio de la matriz y su cuello.

Sigue detrás de esta viscera el intestino recto en su situación, viendose los vasos arteriosos y venosos que se distribuyen en él.

Esta primorosa pieza del tamaño regular de un hombre, al paso que ha costado mas trabajo y diligencia á dicho Disector, es una prueba tanto mas clara de su destreza y aplicacion.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACADEMIA NACIONAL DE MEDICINA, 1936. *Publicaciones Conmemorativas del II Centenario de su fundación*. Conferencias. Madrid, Imprenta de J. Cosano. MCMXXXVI.

- ARASSE Daniel. 2005. "La carne, la gracia, lo sublime" en VIGARELLO, Georges (dir.) *Historia del cuerpo*. I, Madrid: Taurus.
- ARECHAGA, Juan, 1977. "Biografía científica de Antonio Gimbernat", en *Medicina e Historia*, 66. I-XVI, pp.
- ASTRAÍN GALLART Mikel, 1996. "El Real Protomedicato y la profesión quirúrgica española en el siglo XVIII", en *DYNAMIS*, 16, pp.135-150.
- BELTING, Hans, 2007. *La antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- CAMPOS DíEZ, María Soledad, 1999. *El Real Tribunal del Protomedicato castellano (XIV- XIX)*. Universidad de Castilla la Mancha. Cuenca.
- CHINCHILLA, Anastasio, 1841-1846. *Anales Históricos de la Medicina en general, y biográfico-bibliográfico de la española en particular*. Imprenta de López y Compañía, Valencia, t. IV.
- GIL VERNET, Salvador y GÓMEZ GÓMEZ, Agustín, 1974. "Sesión celebrada *in memoriam* de la vida y obra de D. Antonio Gimbernat", en *Anales de Medicina y Cirugía*.
- GRANJEL, Luis, 1963. *Anatomía española de la Ilustración*. Salamanca.
- GARCÍA GUERRA Delfín, 2001. *La facultad de medicina en Santiago en el siglo XIX*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela 2001.
- HASKELL, Francis; Penny, Nicholas, 1990. *El gusto y el arte de la Antigüedad: el atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*. Madrid: Alianza.
- LEMIRE, Michel, 1990. *Artistes e Mortels*. Ed. Raymond Chabaud, París.
- LEMIRE, Michel, 1993. "La representación del cuerpo humano: modelos anatómicos de cera" en *Ciencias* n.32, pp.59-69.
- LÓPEZ PIÑERO, José M., GLICK, Thomas F., NAVARRO BROTONS Víctor y PORTELA MARCO, Eugenio, 1983. *Diccionario histórico de la ciencia moderna en España*. v. I (A-L), pp. 496-497. Barcelona. Ediciones Península.
- MANDRESSI, Rafael, 2003. *Le regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*. Paris: Seuil.
- MANDRESSI, Rafael, 2007. "El imperio de los sentidos: las "ciencias del cuerpo" en la Europa moderna (siglos XVI-XVIII)", en MARTÍ Josep y AIXELÀ Yolanda (coord.). *Desvelando el cuerpo: Perspectivas desde las ciencias sociales y humanas*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- OVIDIO, 2001. *Metamorfosis*. Madrid: Cátedra.
- PASQUIER, Alain; MARTINEZ, Jean-Luc (dir.), 2007. *Praxitèle*. Catálogo de la exposición del Museo del Louvre, París: Somogy.
- PARDO TOMÁS José, MARTÍNEZ VIDAL Alvar, 1997. "Los orígenes del Teatro Anatómico de Madrid (1689-1728)", en *Asclepio*, XLIX, 1, pp.5-38.
- POGGESI, Marta, DIDI-HUBERMAN, Georges y DÜRING, Monika von, 1999. *Encyclopaedia Anatomica*. Colonia.
- SÁNCHEZ MIÑANA, Jesús, 2000. "La colaboración del Dr. Salvà i Campillo con el Memorial Literario de Madrid (1786-1790): una ventana sobre el paisaje científico y sus figuras en la Cataluña de finales del siglo XVIII", *Quaderns d'Història de l'enginyeria*, vol.IV, pp.184-230.
- USANDIZAGA, Manuel, 1948. *Historia del Real Colegio de Cirugía de San Carlos de Madrid: 1784-1828*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- URZAINQUI, Inmaculada, 1992. "Crítica teatral y secularización: el Memorial Literario (1784-1797)", *Bulletin Hispanique* 94(1), pp.203-243.
- VV.AA. 1996: *El Tribunal del Real Protomedicato en la Monarquía Hispánica 1593-1808*. DYNAMIS 1996.
- WINCKELMANN, Johann Joachim, 2011. *Historia del arte de la Antigüedad*. Madrid: Akal.