

Las dos lecciones de anatomía de Rembrandt

F. J. de Paz Fernández

Departamento de anatomía y radiología. Facultad de Medicina, Universidad de Valladolid, Valladolid, España.

RESUMEN

Introducción. El arte y, en nuestro caso concreto, la pintura, además de deleite nos pueden ilustrar, tras analizar los datos históricos y someterlos a reflexión 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.

Métodos. Análisis minucioso de dos obras maestras 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.

Resultado. Descripción detallada tanto de las obras, con sus interpretaciones e incorrecciones, como del contexto histórico, intelectual y artístico en el que fueron pintadas.

Discusión. 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

Introducción

Para comprender realmente el tema, la obra y al autor, no se puede obviar el contexto en el que se hallan inmersas.

Contexto histórico

Ámsterdam formaba parte de las calvinistas Provincias Unidas; tras la Guerra de los Ochenta Años (1568-1648), había conseguido su independencia de España, por lo que pudo ejercer el comercio libremente.

No debemos ignorar que la fortuna acompañó también a Holanda: su principal adversaria en el terreno comercial, Venecia, había sido golpeada brutalmente por la peste bubónica, enfermedad que azotó el norte y centro de Italia, muriendo un tercio de la población adulta de la

República de Venecia al no llevar a cabo la cuarentena pertinente por no querer obstaculizar su comercio, lo cual produjo su desaparición como potencia marítima¹.

En este siglo XVII, *La Edad de Oro Holandesa*, la mitad de las transacciones comerciales europeas se realizaban en sus barcos, que tenían puertos en medio mundo, desde el Océano Índico (Formosa, Japón, Java, las Indias) hasta el Atlántico (Guayana, Brasil o Nueva Ámsterdam)¹. El arte en la Holanda del siglo XVII destacó porque Holanda era rica, y el motor de esta riqueza no era la aristocracia, sino los burgueses que demandaban cuadros.

El iconoclasta protestantismo no fue muy rígido con el deleite visual de los poderosos. La carencia de realeza y el calvinismo promueven que los encargos artísticos sean

sufragados no por la Iglesia Católica o la realeza sino por corporaciones artesanas o profesiones liberales como la medicina, dando lugar a, eminentemente, una pintura civil. Para los protestantes era una forma de manifestar su independencia frente al imperio español y el Papa de Roma.

Contexto intelectual

En el siglo XVII, Holanda y Ámsterdam concretamente, destacaron en el ámbito científico en la búsqueda de la sapiencia anatómica², mostrando la sabiduría de Dios al crear al hombre. Y todo este trabajo intelectual no los enfrentó con la Iglesia Calvinista. No podemos decir lo mismo de la Iglesia Católica, la que, en 1633, juzgaba a un Galileo Galilei de 69 años que comparecía ante el Santo Oficio en Italia.

La ciencia florecía en la Europa protestante: los hermanos Janssen y su microscopio compuesto en 1590, y el de Van Leeuwenhoek en 1668³. En 1664, en Inglaterra, Thomas Willis disecciona cerebros y sitúa el alma en el sistema nervioso⁴. Descartes escapó de Francia a Leiden, para poder tener libertad para trabajar. El poder holandés no era militar, era cultural; en el siglo XVII un tercio de todos los libros en el mundo se publicaban en Ámsterdam⁵.

También en el siglo XVII, el concepto del óbito difería del sur de Italia, donde acontecía súbitamente, al norte de Europa, donde la separación entre cuerpo y alma se desarrollaba como un proceso gradual. Los ejecutados eran condenados, además, a la disección porque precisamente esto se consideraba un castigo más sobre el cuerpo, todavía portador de una cierta identidad humana⁶.

Contexto artístico

La pintura holandesa del siglo XVII siente devoción por el retrato, tanto el privado como el público corporativo (*doelen*). Los artistas plasmaban el presente y daban mucha importancia a sus instituciones⁷. El retrato grupal era muy popular, se convirtió en el símbolo de una clase media que crecía social y económicamente y que llegó a sustituir a la Iglesia y a la realeza como mecenas. Además, era socialmente atractivo el estar en compañía de gente poderosa, por lo que muchos pagaban para aparecer en estas representaciones como actualmente hacen para salir en los programas del corazón⁸. El artista debía conciliar los intereses de todos los participantes que habían pagado y que deseaban un lugar privilegiado.

El autor

Rembrandt Harmenszoon van Rijn nació el 15 de julio de 1606 en Leiden⁸, precisamente una de las cunas de la educación médica, en una familia de prósperos molineros de malta con una numerosa descendencia. Fue a la universidad de su ciudad, la más antigua del país, en 1620, pero al poco tiempo se aburrió y pidió a sus padres abandonarla para dedicarse a la pintura. Con 19 años, le obsesiona la ancianidad; para él la cercanía de la muerte era igual a la del conocimiento. Se dice que iba al asilo a solicitar a los ancianos que sirvieran de modelos; estudia la muy ignorada frontera entre lo vivo y lo muerto. Va ganando prestigio y, tras morir su padre (1630) y su hermano mayor (1631), marcha a Ámsterdam, donde puede trabajar en obras más complejas.

Se casó con Saskia van Uylenburgh, hija del burgomaestre de Ámsterdam y prima de uno de los mayores vendedores de arte de la capital. Era su ideal de belleza femenina y su cara inspirará muchas obras de su galería pictórica. Tenía una espléndida vivienda y una gran colección de antigüedades (el siglo XVII fue la época dorada de los coleccionistas). Pero sus últimos años fueron de ruina, personal y económica. En 1642 fallece Saskia al alumbrar a su hijo Tito, en 1657 se arruina y en 1662 muere Hendrickje, el ama de llaves que gozara de su amor y que, con 36 años, en 1654, le había dado una hija, Cornelia⁷. En 1668 y recién casado muere también su hijo Tito. Cada vez más retraído y espiritual, Rembrandt murió en 1669 en Ámsterdam; tenía 63 años.

Las obras (las *Lecciones de anatomía*)

Las disecciones públicas, casi como espectáculos teatrales, comenzaron en las escuelas médicas italianas del Renacimiento temprano y se habían generalizado en toda Europa a mediados del siglo XVI^{8,9}. Tenían lugar en “teatros anatómicos” (hoy en día podemos visitar, en el Palazzo Bo, el primero que se hizo, en 1594, en la Universidad de Padua) y, además del componente científico, eran actos sociales, espectáculos ritualizados donde se cobraba entrada no solo para pagar los honorarios del *praelector* sino también para participar en el posterior banquete de la corporación de cirujanos, tras el cual había un desfile de antorchas¹⁰. Podía haber varios cientos de espectadores (hasta 500) y los estudiantes, médicos, cirujanos o público ataviado para el evento se sentaban separados.



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

En esta época, Holanda, a diferencia de Italia, Gran Bretaña o Francia, carecía de sociedades o revistas científicas; así, los teatros anatómicos fueron lugares de reunión y discusión científica. Además, no era infrecuente que tuvieran bibliotecas, gabinetes y hasta jardines botánicos.

Las metrópolis holandesas tenían el orgullo de poder realizar, normalmente, una disección pública anual, que hasta el siglo XVII solo pudo ser de cuerpos masculinos. Por ley sólo se usaban cadáveres de criminales ejecutados, suicidados o hijos ilegítimos muertos pocas horas antes: de ahí su infrecuencia.

Según ordenanzas de 1605 y 1625 que regulaban las disecciones en Ámsterdam, se prohibió explícitamente a la audiencia hablar o reír durante las disecciones y podían hacer preguntas, siempre y cuando fueran de “naturaleza decente y seria”.

Las disecciones duraban unos tres días y se realizaban en invierno, para la mejor conservación del cuerpo. Al caer la noche, el teatro se iluminaba con velas perfumadas y no era infrecuente que hubiera música de flauta. En la parte más baja del teatro se ubicaba la mesa para realizar la disección y alrededor estaban las gradas para

los espectadores, que podían degustar vino y dulces mientras se realizaba. Algunas partes del cuerpo, como el corazón, riñones o hígado, se iban pasando entre la audiencia y no debía de ser raro el que alguien quisiera llevarse alguna parte del cuerpo diseccionado pues el gobierno emitió un decreto que multaba con seis florines a todo el que robara pedazos de los cadáveres en las disecciones públicas¹⁰.

Métodos

Análisis detallado de los dos óleos, *Lección de anatomía del Dr. Tulp*, expuesta al público en el Mauritshuis de La Haya, en los Países Bajos, y el fragmento que se conserva de *Lección de anatomía del Dr. Deijman*, expuesta en el Museo de Ámsterdam.

Resultado

Lección de anatomía del Dr. Tulp

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.

Lección de anatomía del Dr. Tulp (figura 1), una de las obras más importantes de Rembrandt en su primera

época (fue el primero de los grandes retratos de grupo que hizo), le lanzó a la fama e indudablemente versa sobre el que fue el más famoso tema médico durante siglos.

Fue un encargo del gremio de cirujanos de Ámsterdam a un artista de 26 años, recién llegado a la ciudad. Fue su cuñado quien lo recomienda a Nicolaes Tulp¹¹ para inmortalizar la disección pública de ese año; era la segunda de Tulp como *praelector*. La verdad es que fue una excusa para realizar un excelente retrato colectivo.

Por primera vez Rembrandt firmaba un cuadro con su nombre en vez de las iniciales RHL (Rembrandt Harmenszoon de Leiden); vemos la cartela con la firma y la fecha “REMBRANDT. F[ecit]:1632”, mostrando su evolución personal.

Los protagonistas son:

1. El profesor

Nicolaes Pieterszoon (1593-1674), cuyo apodo era Dr. Tulp (tulipán, flor que decoraba el frontón de su mansión en el Keizersgracht), nació en Ámsterdam, en el seno de una acaudalada familia de comerciantes protestantes. Se graduó en 1614 en la Universidad de Leiden. Era especialista en aparato digestivo (fue el primero en identificar la válvula ileocecal); en 1639 descubre los vasos linfáticos (*vasa lactea*) en el hombre, que Aselli ya había descrito (1622) en el perro¹². En 1652 describió la espina bífida, escribió un famoso tratado sobre monstruos, estudió primatología (suya es la primera descripción de un chimpancé en Europa) y redactó gran parte de la farmacopea holandesa oficial. Pero fundamentalmente era un famoso político: tuvo muchos cargos públicos (concejal en 1622, juez, varias veces burgomaestre de Ámsterdam, siete veces tesorero de la ciudad, etc.) y como cirujano, entre 1628 y 1653 fue nombrado por la ciudad *praelector chirurgi et anatomiae* del Gremio de Cirujanos de Ámsterdam (el primer anatomista), lo cual incluía dirigir la disección pública anual.

2. Los alumnos

Esta obra fue restaurada en 21 ocasiones (la última en 1998) y los nombres de los siete se conocen porque en la restauración de 1700, realizada por el pintor Jurian Pool, este los escribió en la hoja sostenida por uno de ellos,

para inmortalizarlos; anteriormente había dibujado un antebrazo^{12,13}.

Sus nombres son Jacob Block (observa los dedos de Tulp, y el libro que hay a los pies), Hartman Hartmanszoon (sostiene el papel con los nombres), Adraen Slabran (observa el libro que hay a los pies del cadáver), Jacob de Witt (observando la acción de Tulp sobre los músculos), Mathijs Kalkoen (concentrado en los movimientos de la mano izquierda de Tulp), Jacob Koolvelt (de perfil a la izquierda del todo, adición posterior) y Frans Van Loenen (que señala con el dedo al cadáver como si nos recordara la naturaleza mortal humana). Esto último se refuerza por la aparición del rostro cadavérico: se trata de un muerto, no de un *subiectum anatomicum*.

El solemne carácter que advertimos: los alumnos engalanados, el Dr. Tulp con sombrero de ala ancha (símbolo de su autoridad intelectual), así como el banquete posterior a la disección, simbólico en cierto sentido, nos transmite que no era una simple clase de anatomía, sino algo más.

En estos retratos, parece como si hubiera un enfrentamiento latente entre el interés y el temor ante el desconocido interior del cuerpo humano.

3. El cadáver

El cadáver era de Adriaen Adriaenszoon, apodado Aris Kindt (el niño), de 41 años, de Leiden, condenado por robo con violencia a un ciudadano de Ámsterdam, con el agravante de ser reincidente y agredir a un guardián de la cárcel de Utrecht 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 atribuía poderes curativos o mágicos a los huesos y fluidos del cuerpo del ajusticiado.

4. La escena: arte barroco holandés de principios del XVII

El Dr. Tulp imparte una lección anatómica sobre la extremidad superior en un cadáver al que han limpiado concienzudamente y trasladado a un edificio de la plaza del Mercado Nuevo⁵.

Una de las intenciones de Rembrandt al realizar este cuadro era dignificar la profesión del cirujano, algo muy en la línea de la religión protestante, que favorecía la investigación científica y el pensamiento lógico.

De clara influencia tenebrista, el fondo simple, para no distraer al espectador, y lo monocromático de las vestimentas contrasta con los cuellos y puños blancos. El profesor se ha encontrado con la extremidad ya diseccionada por lo que solo utiliza un fórceps para dar su lección y advertimos un gran libro abierto en primer plano (ignoramos cuál es) a la derecha de la escena.

El cadáver es una diagonal que recorre el cuadro desde el libro hasta el alumno del ángulo superior izquierdo, dando profundidad y siendo el gran foco de atención por su posición y su brillo (luz que parece que emana del lívido cadáver, dándole mayor dramatismo), lo que se refuerza con una luz focal cenital que proviene de la parte derecha de la escena. Esta diagonal se equilibra con la disposición piramidal de los asistentes (no en fila, como se solía hacer), lo que da una sensación clásica de unidad y equilibrio al conjunto, pero sin la rigidez de épocas anteriores. Hay un dinamismo y un naturalismo al que ayudan el juego de miradas, hacia distintos sitios, de los personajes, necesitándose todos estos personajes para contrabalancear la figura omnipotente de Tulp.

Rembrandt pintó un grupo con unidad moral y psicológica, conservando, no obstante, cada figura su expresión propia¹⁴. Destaca el realismo de las figuras a través de sus expresiones; son retratos individualizados de una enorme precisión. Rembrandt escruta en el alma de cada personaje, quiere mostrar el movimiento interior de los personajes, emociones y pensamientos, a través de la gestualidad, en lo cual era un maestro.

El cadáver está tumbado al estilo de “Cristo muerto”, lívido, con su cara parcialmente en sombra, insinuándonos la *umbra mortis* (sombra de la muerte), técnica que Rembrandt utilizaría en diversas ocasiones. La misión del cadáver es llenar de luz la parte central del lienzo¹⁵.

Partiendo del cadáver, nuestra mirada asciende en abanico a las iluminadas cabezas de los asistentes y, a continuación, a la cara y manos del Dr. Tulp, que observa más allá del grupo de alumnos. Las diversas miradas integran al espectador en la lección, ampliando así el aula al recinto donde se expone el cuadro e impregnando el ambiente con el triunfo de la ciencia sobre la muerte.

Los personajes de Rembrandt suelen ser luminosos. En esta obra, gran parte de la luz proviene, paradójicamente, del cuerpo muerto. Este contraste lumínico genera una gradación de vida (muerto-vivo, inferior-superior) y una

gradación de tipo intelectual (el que conoce y los que ignoran, derecha-izquierda). Pero no es una luz dura, con líneas nítidas entre áreas claras y oscuras como en Caravaggio, sino una luz más clara y dorada o plateada que forma una atmósfera plena de matices y transiciones.

También podemos efectuar una lectura espiritual, pues las posturas y las expresiones faciales de los asistentes a la lección guardan gran parecido con los que escuchaban a Jesucristo.

En este claroscuro, el único color que parece escaparse del patrón común es el rojo: justo en el brazo del cadáver, que es, aparentemente, el motivo principal de la escena, precisión anatómica posiblemente sacada de un libro de texto¹⁶.

El doctor Tulp está sentado y con su mano izquierda imita los movimientos que con las pinzas consigue que realicen los músculos del antebrazo del cadáver (en concreto el flexor superficial de los dedos).

Utiliza pinzas (fórceps), algo poco frecuente porque habitualmente se usaban punteros para señalar. Las usa porque lo que está queriendo enseñar no es una estructura anatómica sino una función; esto se ve reforzado porque mientras un alumno mira hacia el antebrazo del cadáver, otro observa detenidamente la mano izquierda del profesor, donde reproduce el efecto que lograría al traccionar ese músculo. Esto nos lleva a pensar que Rembrandt pintó aquí dos momentos secuenciales de la misma acción. No es una lección de anatomía estática, sino funcional. Precisamente una de las características de las obras de Rembrandt era el movimiento.

En la disección, además de estructuras músculo-tendinosas, como los músculos flexor superficial y profundo de los dedos, flexor cubital del carpo, abductor del meñique, tendón del flexor largo del pulgar, el quiasma de Camper y un posible músculo epitrocLEAR cambiado de lugar, también podemos apreciar estructuras nerviosas como, por ejemplo, la rama medial del nervio digital palmar propio del pulgar proveniente del nervio mediano y una posible variación anatómica del nervio cubital, donde la rama cubital del nervio digital palmar propio del meñique proviene de la rama dorsal.

Parece que Tulp, con el pincel de Rembrandt, manifestaba que la experiencia era la madre del conocimiento. Así pensaba el artista, tan proclive a hacer interminables apuntes de los objetos y modelos que deseaba representar.

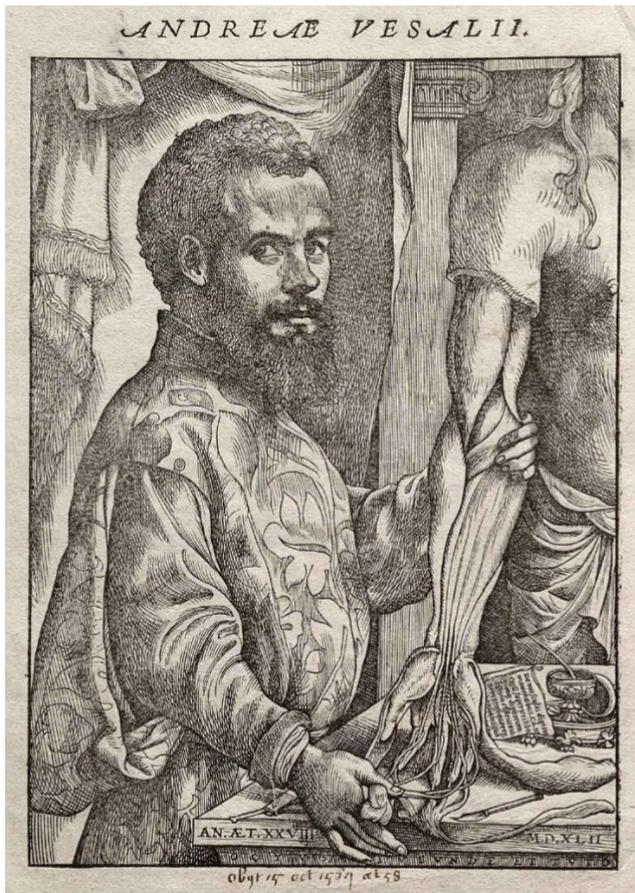


Figura 2. Retrato de Vesalio procedente de su obra *De humani corporis fabrica libri septem*, 1543

En 1828 se iba a realizar la venta pública de esta obra a favor de la caja de las viudas de cirujanos, pero el rey Guillermo I se hizo con ella para enriquecer su “gabinete real de pinturas”.

La obra se restauró varias veces y en vida del pintor sufrió cambios que se pueden ver en estudios radiográficos. Por lo menos dos de los alumnos y la lista de los nombres se sumaron posteriormente a la obra original¹⁷.

Destacan una serie de anomalías anatómicas en el cuadro:

1. Para atemperar el mal olor, las autopsias y disecciones se realizaban en invierno, ya que el frío impedía una rápida descomposición. Primero se abría el abdomen (con los órganos de descomposición más rápida), luego el tórax, luego la cabeza y, por último, las extremidades. Pero aquí podemos observar que no es así: o fue una

equivocación o la elección del brazo fue una petición de Tulp que, de esta forma, pasaba a la posteridad como un sucesor de Vesalio, el cual había sido representado en el frontispicio de su obra *De humani corporis fabrica* al lado de un brazo sin piel (figura 2).

2. Hay errores en la perspectiva del cadáver que, por otra parte, es un perfecto estudio del desnudo; hay una falta de proporción y un desencajamiento de la cabeza respecto al tronco al intentar realizar el escorzo.

3. El brazo diseccionado es más largo que el otro, al igual que la mano derecha, por lo que se cree que el modelo es de otro cadáver o que la imagen ha sido sacada de un atlas anatómico¹⁸. Hay quienes creen que el brazo del delincuente había sido diseccionado como un castigo simbólico por su delito (mortificación de la carne, la mano del que delinque, incluso después de su ejecución), remitiéndonos a un acto de penitencia.

4. El origen del músculo flexor superficial de los dedos no es el epicóndilo lateral, como aparece, sino el epicóndilo medial, cúbito y radio. Hay distintas explicaciones para que esto no se corrigiera, pues tanto Rembrandt como Tulp deberían haberla reconocido; Tulp, al ver la pintura, debió de reconocer el error y aceptarlo por algún motivo¹⁵. Otros creen que Rembrandt malinterpretó una imagen de Vesalio, confundiendo un brazo derecho con un izquierdo¹⁹.

5. Falta el preparador del cuerpo. En el siglo XVII un científico de prestigio, como Tulp, no intervenía en la tarea menor y cruenta de la disección, y estos menesteres se dejaban a otros. Por esto no vemos instrumentos cortantes.

Lección de anatomía del Dr. Deijman

En 1656, Rembrandt realizó su segunda y no tan famosa lección de anatomía, *Lección de anatomía del Dr. Deijman* (figura 3), también para el gremio de cirujanos de Ámsterdam, por encargo del Dr. Joan Deijman (1619-1666) y para su sala de anatomía. Esta disección cerebral es, sin duda, el retrato más famoso de un procedimiento de neurociencia²⁰.

Deijman era, desde 1653 tras suceder a Tulp, el primer anatomista de la corporación de cirujanos de Ámsterdam. En 1656 sustituyó a Arnold Tholinx como inspector de los Colegios Médicos de Ámsterdam, acontecimiento que inmortalizó Rembrandt, que seguía disfrutando de gran prestigio pese a los graves problemas económicos



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

y personales que tenía por aquella época. El artista, que conocía a Tholinx y a su colega Tulp, aceptó.

La obra nos muestra al Dr. Deijman (que el 29 de febrero de 1656 había comenzado a dictar tres lecciones de anatomía) diseccionando el cerebro en un teatro anatómico. A su lado está, observando la disección, un ayudante (maestro de la corporación), que sostiene la bóveda craneana: Gijsbert Kalkoen (1621-64), hijo de Matthijs, uno de los protagonistas de la *Lección de anatomía del Dr. Tulp*, siendo el único rostro visible del fragmento. Parece que también asistieron dos *proefmeesters* (examinadores de los aspirantes a cirujano) y cuatro *overlijden* (miembros numerarios de la corporación).

El Dr. Deijman recibió seis cucharas de plata (valoradas en algo más de 31 florines de la época) por la impartición de estas sesiones científicas.

Hoy en día, sólo se conserva la parte central e inferior de la tela original (113 x 135 cm), gravemente dañada por un incendio en 1723. Posteriormente perdida y descubierta en Inglaterra en el siglo XIX²¹, fue recortada por la parte superior y los laterales. La obra en un principio se expuso en el teatro anatómico de Ámsterdam y a partir

de 1690 en el salón de la corporación de cirujanos de la Nieuwe Waag, estuvo en manos de un coleccionista inglés parte del siglo XIX, fue comprada por la ciudad de Ámsterdam en 1882 y, hoy en día, está expuesta en el Museo de Ámsterdam. Con su tamaño original, mucho más grande, debía de resultar sobrecogedora.

Originalmente parece que había siete u ocho figuras más; lo sabemos por un boceto guardado en Ámsterdam (Rijksprentenkabinet) que sirvió para estudiar la forma del marco de la obra. En él podemos ver una composición simétrica y equilibrada, donde las líneas conducen a los personajes del primer plano.

El cadáver está tendido frente al espectador, en un acentuado escorzo; la mesa de disección casi sobresale del cuadro y a su cabecera aparece el Dr. Deijman, recortado tras el incendio. La composición pictórica nos recuerda al cuadro *Lamentación sobre Cristo muerto* (1500), del pintor italiano Andrea Mantegna: posición, perspectiva del cadáver y fondo oscuro son similares en ambas obras²² (figura 4).

Esta lección de anatomía es más realista que la primera, con el abdomen abierto y eviscerado antes de diseccionar la cabeza, la práctica habitual.



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

Tras un corte horizontal y una vez separada la calota craneal, que sujeta su asistente, Deijman separa la duramadre con su fórceps, como abriendo las páginas de un libro sagrado. Vemos la duramadre introduciéndose entre los dos hemisferios cerebrales formando la hoz del cerebro. Esta imagen parece claramente influida por algún grabado de Vesalio, en concreto el 67:2 de su *De humani corporis fabrica* (1543)²³. 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.

La lección de anatomía no dejaba de ser una excusa para que Rembrandt cumpliera el encargo de un retrato grupal hecho por una institución. Aunque, si en la lección del Dr. Tulp lo principal eran los rostros de los personajes que aparecen, aquí la disección se revela como coprotagonista del lienzo.

El cuadro nos hace pensar sobre la muerte y el alma. En el cerebro se ubicaba (aunque no para todos) el conocimiento y también lo que nos hace humanos.

Incluso en ese tabique meníngeo que es la hoz del cerebro podemos apreciar un simbolismo, asemejándolo a la hoz con que, a veces, se suele representar a la parca, símbolo de lo efímero de la existencia²⁴.

Aunque, al igual que en *Lección de anatomía del Dr. Tulp*, apreciamos el claroscuro, con el muerto iluminado, aquí tenemos un elemento novedoso: una pincelada más suelta que nos da una sensación de aire en el ambiente, un “efecto atmosférico” debido al polvo que podemos hallar en una habitación cerrada.

En el libro de anatomía que hay sobre la mesa se puede leer:

El 28 de enero de 1656 fue ahorcado Joris Fonteijn, 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 antedicho Joris Fonteijn (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.

Discusión

Las dos lecciones anatómicas están separadas por 24 años que nos muestran una distancia intelectual e, incluso, anímica, desde un joven artista ante su primer gran proyecto hasta una época madura, de mayor introspección y espiritualidad, y anatómicamente más correcta.

Con la constitución del saber anatómico (retratado por Rembrandt), se origina el dualismo contemporáneo occidental entre el hombre y su cuerpo, que 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, etc.)²⁵, resultando una conocida contradicción de alguna forma de practicar la medicina: ¿quién enferma, el hombre o alguna de sus vísceras? ¿A quién hay que curar, al enfermo o a la enfermedad?

Conflictos de interés

Este trabajo no ha sido presentado en ningún congreso ni reunión ni ha recibido ninguna financiación.

Bibliografía

- Praak M. The Dutch Republic in the seventeenth century: the golden age. Cambridge, UK: Cambridge University Press; 2005.
- Burke P. Formas de historia cultural. Madrid: Alianza editorial; 2000.
- 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.
- Zimmer C. Soul made flesh: the discovery of the brain and how it changed the world. Nueva York: Free Press; 2004.
- Shorto R. *Ámsterdam: historia de la ciudad más liberal del mundo.* [s.l.]: Katz; 2016.
- Ariès P. *Morir en occidente.* Villa Ballester, AR: Adriana Hidalgo; 2000.
- Martín JJ. *Historia del arte. Tomo II, Arte moderno y contemporáneo, 3ª ed.* Madrid: Gredos; 1982.
- Singer CJ. *A short history of anatomy and physiology from the Greeks to Harvey.* [s.l.]: Dover; 1957.
- Gross CG. *Brain, vision, memory: tales in the history of neuroscience.* Cambridge, US: MIT Press; 1998.
- Heckscher WS. *Rembrandt's Anatomy lesson of Dr. Tulp: an iconological study.* Nueva York: New York University Press; 1958.
- McCall GH. *Paintings by the great Dutch masters of the seventeenth century.* Londres: Kessinger Publishing; 2005.
- Rosenberg J. *Rembrandt: life and work.* Ithaca, US: Cornell University Press; 1980.
- Crónica de la medicina.* Barcelona: Plaza y Janés; 1993.
- Revista Argentina de Anatomía Online.* Buenos Aires: Asociación Argentina de Anatomía. Vol. 1, No. 2, 2010.
- Morales Marín JL. *La pintura en el Barroco.* Tarragona: Espasa Calpe; 1998.
- Hove LM, Young S, Schrama JC. Dr. Nicolaes Tulp's anatomy lecture. *Tidsskr Nor Laegeforen.* 2008;128:716-9.
- López O. Otras lecciones de anatomía. *Revista Médico Oftalmólogo.* 2008;21:31-4.
- Simpson D. Nicolaes Tulp and the golden age of the Dutch Republic. *ANZ J Surg.* 2007;77:1095-1101.
- Gross CG. Rembrandt's 'The anatomy lesson of Dr. Joan Deijman'. *Trends Neurosci.* 1998;21:237-40.
- Middlekoop N. *De anatomische le van Dr. Deijman.* Ámsterdam: Amsterdams Historisch Museum; 1994.
- Vigué J, Ricketts M. *La medicina en la pintura: el arte médico.* Barcelona: Ars Medica; [2007?].
- Barcat JA. Lecciones de anatomía. *Medicina.* 2000;60:146-8.
- Saunders JB, O'Malley CD. *The illustrations from the works of Andreas Vesalius of Brussels.* Nueva York: Dover; 1950.
- Díaz ML. Las lecciones de anatomía expresadas en la pintura. *La Prensa Médica Argentina.* 1974;61:206-11.
- Le Breton D. *Antropología del cuerpo y modernidad.* Buenos Aires: Nueva Visión; 1995.